



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Faculdade de História
Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia

Eva Dayna Felix Carneiro

**"OS ESPECTADORES": história, sociabilidade e cinema em Belém do Pará na década
de 1950**

Belém - PA
2016

Eva Dayna Felix Carneiro

"OS ESPECTADORES": história, sociabilidade e cinema em Belém do Pará na década de 1950

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

Belém - PA
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA

Carneiro, Eva Dayna Felix

"Os Espectadores": história, sociabilidade e cinema em Belém do Pará na década de 1950 / Eva Dayna Felix Carneiro. - 2016.

Orientador: Aldrin Moura de Figueiredo

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação
em História Social da Amazônia, Belém, 2016.

1. Cinema - Belém (PA) – História - 1950. 2. Cinema e Literatura - Belém (PA). 3. Sociabilidade. 4. Cinema - Aspectos sociais - Belém (PA).

CDD 22.ed. 791. 43098115

Eva Dayna Felix Carneiro

"OS ESPECTADORES": história, sociabilidade e cinema em Belém do Pará na década de 1950

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo - PPHIST/UFPA (Orientador)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Lobato de Azevedo - ICA/UFPA (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa - PPHIST/UFPA (Banca Examinadora)

Prof^ª. Dr^ª. Caroline Fernandes Silva - CAPES/PPHIST/UFPA (Banca Examinadora)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Luzia Miranda Álvares - IFCH/GEPEM/UFPA (Banca Examinadora)

Belém, 15 de setembro de 2016.

*Aos pequenos
Maria, Poly,
Joaquim e Pedro
e ao amor que com eles se renova.*

AGRADECIMENTOS

A realização da pesquisa e conclusão dessa Tese seria inviável sem a colaboração, carinho e apoio de várias pessoas e instituições.

Primeiramente agradeço a Universidade Federal do Pará por propiciar a minha formação desde a graduação até o doutorado. Agradeço ainda a CAPES, que através da bolsa de estudo forneceu apoio financeiro para que fosse possível a realização desse trabalho.

Ao meu orientador Prof. Aldrin Figueiredo, que por vezes teve de abandonar o rigor acadêmico e assumir às vezes de psicólogo, agradeço pela sensibilidade e inteligência, com que conduziu a minha orientação.

A todos os professores e colegas do PPGHIST/UFGA pelos debates e por compartilharem saberes fundamentais para o contorno desse trabalho, a Lilian por toda a sua doçura na secretaria e prontidão em ajudar.

A profa. Magda Ricci pelas valorosas contribuições na banca de qualificação, e ao prof. Antônio Maurício Costa, que além de ser um leitor atento e generoso, coordena o grupo de pesquisa “História, Cultura e Meios de Comunicação”, importante canal de diálogo, ao qual me recorri várias vezes para a leitura das prévias dos resultados dessa pesquisa. Por conta disso agradeço imensamente a todos os professores e alunos participantes do grupo, que por meio de suas indicações e questionamentos me ajudaram a melhor enxergar o que estava sendo pesquisado. Grupo do qual não poderia deixar de destacar o amigo Cleodir Moraes pela generosidade e disponibilidade na leitura das primeiras versões.

Também agradeço a todos os participantes permanentes do grupo de trabalho “Recepção cinematográfica e audiovisual” que por meio dos encontros anuais da Socine, agregou em rico diálogo pesquisadores da recepção de diferentes regiões, o que ajudou de maneira fundamental nos rumos de minha pesquisa.

A realização deste trabalho seria improvável sem a presença sempre constante de familiares e amigos que me apoiam na vida acadêmica. Merece especial agradecimento meus pais Jeconias e Dalva, por existirem e o significado que ocupam na minha vida. Meus irmãos, Ana Paula, Cristina e Adão, pela torcida e apoio amoroso.

Nos últimos tempos, que foram para mim tão duros, aprendi a ressignificar a palavra amizade, recebi tanto amor e carinho que sem eles jamais conseguiria juntar pedaços e seguir em frente. Aos amigos queridos, essa tese, além de uma vitória pessoal é

também o resultado dos incentivos e amor que a mim dedicaram. Adrio, Ana, Camila, Camilo Soares, Cris, Edson, Kelvis, Leandro, Lipe, Priscila, Sidiana, Vaneza e Virgínia, muito obrigada por existiram na minha vida.

A todos, até mesmo os não citados, muito obrigada!

*O filme quis dizer 'eu sou o samba' A voz do morro rasgou a tela do cinema (...)
Em transe é, no mar de Monte Santo E a luz do nosso canto, e as vozes do poema
Necessitaram transforma-se tanto Que o samba quis dizer: eu sou o cinema.
(Caetano Veloso, Cinema Novo).*

RESUMO

As sociabilidades constituídas por meio das reuniões promovidas pelo cineclube, às longas conversas versando sobre a crítica de cinema ou a respeito de livros de referência, a convivência nas redações de jornais e revistas favoreceram a vivência de momentos marcantes comuns, com potencial para produzir significados, impressos de forma indelével em suas condutas e em suas percepções sobre a arte e a vida. A convivência implicava no contato com uma série de referências e modelos próprios da análise cinematográfica, e que surtirão efeitos na produção escrita daqueles que compartilhavam desse ritual cinéfilo. Os Espectadores dialogavam com aquilo que estava sendo lido e discutido em agremiações com características similares em diferentes regiões do país. Uma geração cinematográfica oriunda em sua maioria dos meios universitários, e que também estava localizada historicamente. Em um momento em que se vivia a plena profusão da cinefilia brasileira, temas caros como o da qualidade do cinema nacional, bem como as preocupações quanto a uma educação do olhar, montagem e neorrealismo italiano, também despertavam o interesse dos cineclubistas do Norte. Que da Belém dos anos de 1950, sofriam as mazelas de não dispor de uma estrutura que permitisse maior autonomia tanto da Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, quanto do circuito exibidor comercial. Os membros do primeiro cineclube de Belém estavam ligados também pelo partilhamento de uma rede de significados, que antes da visualização das imagens já estava posto, lançando assim um olhar que sofria interferências de uma série de símbolos e significados, bem como de uma noção particular de arte e estética. Maneira de ver que por seu turno, também será influenciada por elementos integrantes do universo de significações característicos ao cinema, seguindo para isso um fluxo dinâmico em que tanto o cinema influencia na escrita, quanto o olhar sobre o filme é influenciado pela formação intelectual. As aproximações com a literatura, presente no primeiro cineclube de Belém, conduzem a reflexões sobre a forma como seus membros mediavam relações entre cinema e a construção literária.

Palavras-chave: Belém do Pará, Cinema, Poesia, Anos de 1950.

ABSTRACT

The sociabilities constituted by the meetings promoted by the film club, the long conversations dealing about film criticism or reference books, the living in newspapers and magazines editorial offices favored the experience of common defining moments, with potential to produce meanings, indelibly printed on their behavior and perceptions about art and life. The coexistence resulted in contact with a number of references and own models of film analysis, that will produce effects in the written production of those who shared this cinephile ritual. “*Os Espectadores*” dialogued with what was read and discussed in associations with similar characteristics in different regions of the country. A cinematic generation mostly derived from academy, which also was located historically. In a moment that they lived full profusion of Brazilian cinefilia, important subjects such as the existence of a national cinema, as well as concerns about a look education, editing and Italian neorealism, also aroused the interest of North fine club members. That the Belém of 1950s, suffered the ills by not having a structure that would allow greater autonomy from both the Film Library of São Paulo Museum of Modern Art, as the commercial exhibition circuit. Members of the first film club in Belém were also linked by sharing of a meanings network, which was already done before the pictures view, creating a look that received interference from a series of symbols and meanings, as well as a particular notion of art and aesthetics. Way to see which will also be influenced by elements of the cinema characteristic meanings, heading a dynamic flow in that cinema influences in writing, as well as the film looking is influenced by intellectual formation. The literature approaches , present in the first film club in Belém, lead to reflections on how its members mediated relations between cinema and the literary construction.

Keywords: Belém, Cinema, Poetry, 1950's.

LISTA DE CONVITES

CONVITE 1-	Filme “Roma, às onze horas” (1952) – <i>Roma ore 11</i>	72
CONVITE 2-	Filme “Um domingo de verão” (1950) – <i>Una domenica d'agosto</i>	76
CONVITE 3-	Filme “A Paixão de Joana D’Arc” (1928) – <i>La Passion de Jeanne d’Arc</i>	77
CONVITE 4-	Filme “O Cristo Proibido” (1951) – <i>Il Cristo Proibito</i>	78
CONVITE 5-	Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica	90
CONVITE 6-	Filme “O Circo” (1928) – <i>The Circus</i>	101
CONVITE 7-	Festival de “Filmes de Vanguarda”	113
CONVITE 8	Citações Filme sobre “A Paixão de Joana D’Arc” (1928)	117

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1-	Capa e conteúdo <i>Suplemento Literário</i> do Jornal <i>A Folha do Norte</i>	32
FIGURA 2-	Lista de destinatários dos convites da <i>Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica</i> , 1960.	91
FIGURA 3-	Sumário Revista <i>Norte</i>	95
FIGURA 4-	<i>Campanha de divulgação da arte cinematográfica</i> (1956)	98
FIGURA 5-	Capa e folhas de rosto <i>O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia.</i>	112
FIGURA 6-	Cartaz <i>O enviado de satanás</i> (1949)	121
FIGURA 7-	Cartaz <i>Presença de Anita</i> (1950)	123
FIGURA 8-	Cartaz <i>Caiçara</i> (1950)	125
FIGURA 9-	Cartaz <i>Os melhores anos de nossas vidas</i> (1946)	127
FIGURA 10-	Anúncio Convite <i>Le diable au corps</i>	129
FIGURA 11-	Cartaz <i>Sciúscià</i> (1946)	132
FIGURA 12-	Cartaz <i>As portas do céu</i> (1945)	134
FIGURA 13-	Cartaz <i>O boulevard do crime</i> (1945)	136
FIGURA 14-	Chamada exibição <i>O boulevard do crime</i>	131
FIGURA 15-	Cartaz <i>O Cangaceiro</i> (1953)	166
FIGURA 16-	Cartaz <i>Roma, cidade aberta</i> (1945)	177
FIGURA 17-	Cartaz <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920)	203
FIGURA 18-	Cartaz <i>O golem</i> (1920)	203
FIGURA 19-	Cartaz <i>A última gargalhada</i> (1924)	204
FIGURA 20-	Capa livro <i>Le Diable Au Corps</i> (1923)	217
FIGURA 21-	Cartaz <i>Le Diable Au Corps</i> (1947)	217
FIGURA 22-	Capa Revista <i>Norte</i> (1952)	222
FIGURA 23-	Matéria <i>Resenha cinematográfica</i> (1952)	222

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1-	Amostragem por quantidade de filmes exibidos em Belém na primeira metade da década de 1950.	65
GRÁFICO 2-	Produção dos filmes exibidos pelo cineclube <i>Os Espectadores</i> 1955/1956	73
GRÁFICO 4-	Roteiro dos longas exibidos por <i>Os Espectadores</i> , programação 1955/1956	215

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1-	Faculdade de Direito do Pará	36
FOTOGRAFIA 2-	Vista de frente da Faculdade de Direito do Pará	36
FOTOGRAFIA 3-	Ruy Barata, formatura, 1943	38
FOTOGRAFIA 4-	Maria Sylvia e Benedito Nunes, passeio público RJ, 1952	39
FOTOGRAFIA 5-	Angelita Silva e Benedito Nunes, Jardim da casa da Estrella	39
FOTOGRAFIA 6-	Angelita Silva e Maria Sylvia entre amigos.	40
FOTOGRAFIA 7-	Benedito Nunes, Raimundo Sousa Moura e Ruy Barata	43
FOTOGRAFIA 8-	Benedito Nunes, Max Martins e Maria Sylvia Nunes.	44
FOTOGRAFIA 9-	Mário Faustino e Bendito Nunes	44
FOTOGRAFIA 10-	Mário Faustino leitor	45
FOTOGRAFIA 11-	Bendito Nunes com a mãe, segurando um livro	46
FOTOGRAFIA 12-	Momento de encontro dos amigos na casa da avó de Mário Faustino	47
FOTOGRAFIA 13-	Hotel Central, vista para o Café, à esquerda o cinema <i>Olímpia</i>	48
FOTOGRAFIA 14-	Fachada Cinema <i>Paraíso</i>	55
FOTOGRAFIA 15-	Fachada Cinema <i>Moderno</i>	56
FOTOGRAFIA 16-	Bancos e ventiladores quebrados no Cineteatro Poeira	58
FOTOGRAFIA 17-	Cinema <i>Olímpia</i> 1950	62
FOTOGRAFIA 18-	Cinema <i>Olímpia</i> e <i>Grande Hotel</i> , itinerário dos cineclubistas.	64
FOTOGRAFIA 19-	Ruy Barata, Mário Couto, Francisco Paulo Mendes, Cesar Calvo, Líbero Luxardo e Silvio Braga	79
FOTOGRAFIA 20-	Sequência <i>Os melhores anos de nossas vidas</i> (1949)	147
FOTOGRAFIA 21-	<i>Roma, cidade aberta</i> (1945)	173
FOTOGRAFIA 22-	<i>Alemanha, ano zero</i> (1947)	181
FOTOGRAFIA 23-	<i>Ladrões de Bicicletas</i> (1948)	181
FOTOGRAFIA 24-	<i>Roma, cidade aberta</i> (1945)	181
FOTOGRAFIA 25-	<i>Vítimas da Tormenta</i> (1946)	181
FOTOGRAFIA 26-	Cenas do filme <i>Somos todos assassinos</i>	199
FOTOGRAFIA 27-	Foco Le Guén atirando, filme <i>Somos todos assassinos</i>	200
FOTOGRAFIA 28-	Cena <i>A última gargalhada</i> (I)	205
FOTOGRAFIA 29-	Cena <i>A última gargalhada</i> (II)	205
FOTOGRAFIA 30-	Sequência Cena <i>A última gargalhada</i>	206
FOTOGRAFIA 31-	Sequência alcova, filme <i>Le Diable Au Corps</i>	211

LISTA DE MAPAS

MAPA 1-	Localização aproximada das salas de cinema por bairro de Belém 1950	51
MAPA 2-	Cinemas em Belém entre 1920/1930	52
MAPA 3-	Cinemas em Belém entre 1950/1959	52
MAPA 4-	Circulação-Exibição do filme <i>Presença de Anita</i> 1951	168

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1-	Endereço aproximado das salas de cinema por bairro, Belém 1950	51
QUADRO 2-	Cinemas por bairro, Belém 1920	52
QUADRO 3-	Cinemas por bairro, Belém 1950	52
QUADRO 4-	Valor dos ingressos empresas Cinematográfica Paraense / São Luiz	59
QUADRO 5-	Estreias I cinemas, Belém, 1953	66
QUADRO 6-	Estreias II cinemas, Belém, 1953	66
QUADRO 7-	Programação Cineclube <i>Os Espectadores</i> 1955/1956	72
QUADRO 8-	Apresentadores da programação <i>Os Espectadores</i> 1955/1956	82
QUADRO 9-	Programação comparativa de <i>Os Espectadores</i> e <i>Centro de Estudos Cinematográficos</i>	96
QUADRO 10-	Salas de exibição filme <i>Presença de Anita</i> 1951	169
QUADRO 11-	Diagrama Codificação/Decodificação	186
QUADRO 12-	Gêneros dos longas exibidos por <i>Os Espectadores</i> , programação 1955/1956	196

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO		17
CAPÍTULO 1-	<i>“Os Espectadores” no cinematógrafo de letras</i>	26
1.1	Trajetórias cruzadas: jornalismo, livros e faculdade na formação intelectual de <i>Os Espectadores</i>	26
1.2	Um cineclube “isento de burocracias e sem patrimônio material” vai ao cinema	49
1.3	Reencontrando clássicos: a parceria com a Cinemateca	69
1.4	As noites na Sociedade Artística Internacional	75
1.5	<i>Os Espectadores</i> e a cinefilia brasileira: o movimento cineclubista dos anos de 1950	85
CAPÍTULO 2-	<i>Lendo e escrevendo sobre filmes</i>	100
2.1	Matrizes intelectuais sobre cinema	100
2.2	Resenhas cinematográficas	119
2.2.1	O enviado de satanás	120
2.2.2	Presença de Anita e Caiçara	122
2.2.3	Os melhores anos de nossas vidas	126
2.2.4	Le Diable Au Corps	128
2.2.5	Uirapurú	130
2.2.6	Vítimas da tormenta - Sciuscià	131
2.2.7	As portas do céu	133
2.2.8	O boulevard do crime	135
2.2.9	A última gargalhada	142
CAPÍTULO 3-	<i>Análise de filmes: temas em debate</i>	145
3.1	A montagem cinematográfica	145
3.2	O cinema e a educação do olhar	152
3.3	Cinema Nacional e o debate crítico	166
3.4	Entre Neorrealismo e existencialismo	175
CAPÍTULO 4-	<i>“Os Espectadores” e a recepção cinematográfica</i>	188
4.1	O espectador de cinema	189
4.2	A estética do filme sob o olhar de <i>Os Espectadores</i>	199
4.3	Cinema e literatura	218
CONSIDERAÇÕES FINAIS		244
REFERÊNCIAS		249

INTRODUÇÃO

Nas tremidas imagens em preto e branco, marcadas por “falhas” e acompanhadas pela narração de uma voz que em alguns momentos parecia apressada, iam se formando a imagem de uma região em transformação. As primeiras tomadas registravam as placas de sinalização da BR 316, exibindo uma via com tráfego de carros, caminhões e ônibus, a câmera seguia filmando uma ponte sobre o rio ao longo da rodovia, expondo o cotidiano ribeirinho, de barcos atracados, de rio, de balsa da cidade de Tomé-Açu. Focalizava-se também nas cenas da construção de algumas pontes que dividiam a cena com uma mulher entretida na sua lida diária, na qual aparecia lavando roupa naquele mesmo rio. Em um corte perceptível, outro quadro começava a se desenhar com as imagens de algumas autoridades que visitava a obra da fábrica de roupas Jaú, que foi financiada pela SPEVEA, investimento que, no caso de um espectador desavisado era devidamente informado pela voz *off*.

As imagens narradas pertencem ao cinejornal de número 4 da coleção Milton Mendonça, sob a guarda do Museu da Imagem e do Som – PA. Mendonça, que foi cinegrafista de alguns filmes de Líbero Luxardo, produziu na região Norte, entre as décadas de 1950 e 1960 uma significativa quantidade cinejornais, boa parte deles, documentários elaborados a serviço do governo estadual. O que justificava a grande quantidade de imagens evocadoras de um progresso. Como exemplo do filme de número 3 em que se sucedem as seguintes cenas: Ministro da Saúde e Prefeito de Belém inaugurando obras; Lopo de Castro fazendo inauguração de um espaço público; o ministro da Saúde Mario Pinotti inspecionando obras na estrada Belém-Brasília; o Prefeito de Belém, Lopo de Castro, recepcionando o Ministro da Saúde Mário Pinotti; ou mesmo a Inauguração da Escolinha Força e Luz do Pará S.A que foi presidida pelo então Governador Magalhães Barata.

Milton Mendonça através de sua produtora *Juçara Filmes* filmou vários eventos de destaque na região, e vários outros que expunham a “modernização” da cidade de Belém, fez registros de inaugurações de bancos, abertura de estradas, iluminação de avenidas, além dos numerosos eventos oficiais. É interessante lembrar que, além dos eventos oficiais, o cinegrafista também se preocupou em registrar desfiles de escolas de samba, partidas de futebol, exposições de arte, lançamento de livros e significativos movimentos sociais. Provavelmente, por problemas na preservação e armazenamento dessas produções, os filmes,

chegam, por vezes, a divulgar imagens que desconstruíam àquelas que laureavam progressos. O mesmo filme 4, por exemplo, é finalizado com imagens do abandono da cidade Belém, que expunham o lixo nas ruas; a negligência no cuidado com as praças, cenas de mendigos deitados nas vias públicas, lixo na Praça Batista Campos, toda a sujeira do Mercado de Carne e no seu entorno, bem como a imundice que cercava o Mercado Ver-o-Peso, imagens que, talvez, não tivessem sido incluídas pelo cinegrafista. Independente das dificuldades impostas pela catalogação dos filmes e pela forma como esses foram preservados, pela extensão e variedade de sua obra, a produção de Milton Mendonça representa um dos mais importantes registros em não ficção da segunda metade do século XX no Pará. Além de um registro raro em áudio visual sobre a vida e o cotidiano da região, marcada por profundas contradições.

Essas cine notícias estavam inseridas no contexto de uma série de elementos que marcavam uma onda de otimismo, ao menos para boa parte da população. Elas dialogavam com o aparecimento da Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia, SPVEA, em 1954, com um momento em que o comércio varejista moderniza-se, onde havia uma ampliação de variedade de bens de consumo de origem industrial, o que fez com que surgissem novos estabelecimentos no ramo de refrigerantes, confecção de roupa, mobiliário, entre 1950 a 1959, serão executadas novas ligações rodoviárias, além da ampliação da frota pública de transportes fluviais - com isso, a urbanização no sentido demográfico do termo, acelera-se, permitindo uma intensificação das comunicações sociais nos centros de aglomeração com o interior¹.

A Belém moderna apresentada por Milton Mendonça, contava de maneira indesejada com a sujeira e pobreza, e presenciava um crescimento vertiginoso naqueles anos. A década de 1950 trouxe em seu enalço, um grande número de migrantes interioranos que se movimentavam com destino a capital. Belém via seus bairros periféricos ganharem novos contornos com a chegada dessas populações², que também passavam usufruir dos instrumentos de lazer oferecidos pelo espaço urbano. As salas de exibição fílmica da cidade lotavam, apesar das reclamações constantes, o cinema era uma das diversões mais populares

¹ A Economia do Estado do Pará na década de 50. <http://www.oparanasondasradio.ufpa.br/con50economia.htm>. Acesso em: 05/04/2016.

² COSTA, Antonio Maurício Dias da; GOMES, Elielton Benedito Castro. **A “quadra joanina” na imprensa, nos clubes e nos terreiros da Belém dos anos 1950: “tradição interiorana” e espaço urbano.** Cad. Pesq. Cdhis, Uberlândia, v.24, n.1, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/14097/8104>. Acesso em: 22/08/2013.

da capital. Justamente por conta disso, um grupo de intelectuais resolveu organizar-se no intuito de instruir esse público sobre o que deveria ser assistido.

Assim, a experiência do primeiro clube de cinema de Belém está marcada por um esforço que era ao mesmo tempo de instrução e atualização. Tratava-se de um círculo de amigos que articulado entre si, calcava ousados projetos de mobilização no campo da cultura. A atuação desse grupo estendia-se por diferentes áreas, que facilitado pelo fato de ocuparem espaços privilegiados, mobilizavam-se circulando pelos espaços de difusão de ideias como jornais, revistas, cinema e teatro. Em 1959, Benedito Nunes em reflexão sobre o panorama cultural da época joga luz sobre as atividades desenvolvidas em torno dessas áreas, cujas mobilizações tinham manifestado interesse no esclarecimento do público. Com um olhar pesaroso, o filósofo paraense relembra que todos esses esforços já se iniciavam conscientes de seu marginalismo³. Apesar disso, germinavam naquele momento ações que iriam repercutir permanentemente nos rumos da cultura local.

Naquela década, em várias frentes, mas com um tronco comum que as ligavam, presenciou-se a criação da revista de cultura *Norte*; foi também o período em que o Museu Paraense Emílio Goeldi passou a integrar o Instituto Nacional de Pesquisas, dando amplitude as pesquisas ali desenvolvidas; em 1957 foi fundado o *Norte Teatro Escola*, mesmo ano de criação da *Universidade Federal do Pará*, acompanhada de perto pelas lentes de Milton Mendonça, que no cinejornal nº3 dedicou cuidadosa atenção capturando desde imagens da área de construção da UFPA, passando pelo passeio dos engenheiros e autoridades responsáveis pela obra, pelos operários iniciavam a construção abrindo clareiras, medindo e limpando o terreno onde seria o Campus, demonstrava as expectativas em torno da edificação daquela instituição. O cine clube *Os Espectadores* é também uma peça dessa engrenagem, que mesmo com as reconhecidas dificuldades, movimentava-se.

Pode-se afirmar que existe hoje uma história em processo. Aos poucos, pesquisadores locais vêm costurando o imenso emaranhado de partes, muitas delas perdidas definitivamente, de uma história social do cinema na Amazônia⁴. Esforço a que a presente

³ NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo**: Breve panorama da cultura no Pará. Org. Victor Sales Pinheiro. Belém: EDUFPA/SECULT, 2012, p. 137.

⁴ Dentro desse universo destaco aqui apenas algumas dessas pesquisas, como a em curso desenvolvida pelo prof. Pere Petit intitulada *Contribuição ao Cinema Paraense do Cineasta Catalão Ramon de Baños no fim da Belle-Époque Belemense (1911-1913)* sobre a atuação do cineasta Ramon de Baños em Belém. Em torno no referido professor, uma série de trabalhos com a temática do cinema passaram a se desenrolar, especialmente de alunos da graduação em História. O trabalho de Advaldo Castro Neto em que discorre sobre representações

pesquisa vem somar forças. No caso do primeiro cineclube de Belém, pela sua composição e pelo papel de vanguarda que assumiam na articulação desse tipo de agrupamento na região, é fundamental compreender o percurso daquela agremiação para as práticas artísticas e culturais do período, sendo esse um dos objetivos centrais dessa tese. No mais, a elaboração de uma história social do cinema na Amazônia também nos permite pensar desdobramentos, como o do vínculo dos resultados dessas pesquisas com as políticas públicas no audiovisual, especialmente aquelas voltadas para a preservação de materiais.

O estudo de *Os Espectadores*, em sua composição e atuação, teve como uma das questões centralizadoras, o problema da interinfluência entre cinema e poesia. Uma das indagações que se projetava diante disso era a de que podemos falar de uma influência direta dos modelos de narração, sensibilidade, montagem, característicos do cinema, na escrita de poetas como os que pertencentes ao cineclube em questão? E de que maneira a formação intelectual dos cineclubistas imprimia significados próprios aos filmes que eram por eles analisados? Com base nisso, uma das preocupações norteadoras da pesquisa dizia respeito às propostas estéticas de cinema do clube de Belém. A ideia de que, “cinema não é coisa de criança!”, presente nos princípios do clube de cinema de Belém, reforçava uma noção de estética, por parte daquele grupo, que estava em grande medida desvinculada da noção de distração, visto que, esperavam-se através dos “bons filmes”, aqueles que ofereciam uma “satisfação estética”, uma elevação espiritual. Por conta disso, a forma como a vida intelectual de seus integrantes se traduzia em uma proposta estética de cinema me parecia como algo que precisava ser problematizado. Como em boa parte do tempo o contato com o cinema se dava através das salas comerciais, pensava ser de fundamental importância, a compreensão de como funcionava o circuito exibidor, a dinâmica da exibição das salas comerciais, no estudo daquele grupo.

cinematográficas de Líbero Luxardo, especificamente seus três longas-metragens de ficção *Um dia qualquer: Marajó, barreira do mar* e *Brutos Inocentes*, produzidos na Amazônia paraense, nos anos 60 e 70. CASTRO NETO, Advaldo Dito. **O Cinema ficcional de Líbero Luxardo**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013. Relivaldo Pinho de Oliveira, também chegou a analisar a obra desse cineasta na sua tese de doutoramento, em que somado a sua análise de *Um dia qualquer*, também dedicou-se a discutir Dias, de Fernando Segtowick. OLIVEIRA, R. P. de. **Antropologia e filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais-Antropologia)–Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011. Na área de consumo e recepção destaca-se a pesquisa de Allan Pinheiro da Silva, que toma as propagandas sobre filmes bélicos durante a 2ª guerra mundial em Belém para discutir a relação entre cinema e sociedade. SILVA, Allan Pinheiro da. **Cotidiano e Guerra nos cinemas de Belém (1939-1945)**. Dissertação (Mestrado). PUC – IFCH: São Paulo, 2007. Em outubro de 2010 a Universidade Federal do Pará abriu o primeiro seletivo para o curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Norte do Brasil, o que certamente já surte efeitos sobre esse tipo de pesquisa em questão, o que ao certo promoverá mudanças nos estudos de pesquisadores de outras áreas.

Importa dizer que para esses fins, a presente tese estará disposta em 4 capítulos. No primeiro deles “*Os Espectadores*” no cinematógrafo de letras, tal como no aparelho aperfeiçoado dos irmãos Lumière que servia para capturar as imagens em movimento, focaliza-las, por meio dessas letras procuro também lançar foco sobre a formação do clube de cinema. Interessa aqui observar os pontos em que as trajetórias desses espectadores se cruzam. A relação com a literatura, jornais e a educação formal, serão elementos importantes para a compreensão do percurso cinematográfico percorrido por eles. Assim um olhar atendo é lançado para a formação intelectual e os espaços de sociabilidade ocupados por seus integrantes. Seria pouco provável a tentativa de compreensão desse percurso sem passar pela rede de exibição cinematográfica de que desfrutava a cidade de Belém, posto que a primeira fase de existência do cineclubes é marcada pelo transito por essas salas. Nesse ponto lembro ainda a importância fundamental da parceria com a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo para uma redefinição das atividades do clube e na sua relação com outros espectadores. Um mergulho nas famosas “noites da SAI” nos ajuda a perceber de maneira prática essas transformações. Fecho esse primeiro capítulo com a tentativa de identificar o lugar de onde falavam os cineclubistas do Norte em meio a toda uma cinefilia brasileira, tão marcante na década de 1950.

No segundo capítulo, *Lendo e escrevendo sobre filmes*, ocupo-me de dois pontos principais, de um lado as leituras que faziam de uma bibliografia especializada sobre cinema, e de outro no tipo de julgamento que era por eles empregado. Observando as matrizes intelectuais sobre cinema, me debruço sobre os autores que liam e o lugar que esses livros de referência ocupavam no universo de formação do grupo, dialogando para isso com o curso desses livros por entre as outras agremiações desse tipo no período. Do outro lado, me interessa saber a forma como algumas obras cinematográficas eram recebidas e avaliadas por eles, que tipo de tratamento e julgamento eram dado a essas produções. Por se tratar de um universo limitado de filmes a que os *Espectadores* dedicaram escrita, suas resenhas serão aqui lembradas no intuito de se compreender como a leitura de uma literatura especializada, que loureava determinado tipo de cinema, interferia no seu julgamento.

O terceiro capítulo, *Análise de filmes: temas em debate* têm como objeto as discussões em torno de temas específicos selecionados a partir tanto das leituras feitas pelo grupo, quanto das análises fílmicas elaboradas por eles. Assim, se fez imperioso discutir a

montagem cinematográfica, o que era dito sobre isso em Eisenstein, sua principal referência sobre o tema e os alinhamentos interpretativos adotados pelo grupo a partir disso. Nesse ponto merece destaque também os debates em torno da relação entre cinema e a educação do olhar, debate tão presente em outras agremiações e fundamental para se compreender a própria finalidade do grupo, os objetivos a que se identificavam. A relação entre o cinema nacional e o debate crítico também é um dos pontos a ser destacado nesse espaço, posto que esse fosse um dos temas mais controversos nas discussões travadas pelos cineclubistas brasileiros. Por conta do aparecimento constante do Neorealismo italiano nas falas de *Os Espectadores*, essa parte da pesquisa se encerra com um breve olhar sobre esse tema, no que é visto também em suas aproximações com o existencialismo, um dos traços mais marcantes da identidade intelectual do grupo.

Esse olhar sobre o primeiro cineclubista de Belém se encerra com o quarto capítulo em que trato de “*Os Espectadores*” e a recepção cinematográfica. Cujas preocupações primeiras estão centradas nas apropriações e desdobramentos dessa cultura cinematográfica a que tiveram acesso. Não poderia deixar de iniciá-lo com uma breve atualização sobre os debates teóricos a cerca da recepção cinematográfica, fundamentais para encaminhamento teórico metodológico dessa pesquisa e para o refinamento de um olhar particular sobre esses espectadores em particular. A culminância de toda a formação cinematográfica percorrida pelos cineclubistas em estudo me levou a identificação de uma estética fílmica a que se afinavam, o que nos encaminhou para as discussões em torno do diálogo entre cinema e literatura, ponto que encerra a discussão e fulgura em torno da poesia de Max Martins e Mário Faustino um os desdobramentos práticos da apropriação dessa cultura cinematográfica sedimentada pela experiência cineclubista.

Trata-se aqui da história de uma intelectualidade local e da recepção cinematográfica empreendida por ela. Portanto as orientações teórico-metodológicas que atuam como um fio condutor para o encaminhando dessa pesquisa dialogam com essas duas áreas de concentração. Procuro assim conciliar os ensinamentos da história intelectual, de onde me valho de perspectivas como as de Raymond Williams quando nos alerta para a “estrutura de sentimentos”, para um conjunto de princípios e valores experimentados e vividos pelos sujeitos, manifestados por meio de um partilhamento experimentado por uma fração de classe. Cujas experiências, na qual os valores não são codificados institucionalmente, seria capaz de

provocar transformações significativas na cultura dominante. Tão importante quanto essas, são as noções de *habitus* e *capital simbólico* propagadas por Pierre Bourdieu.

A noção de *habitus* para o sociólogo francês significava um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, associando a todas as experiências passadas, funcionaria como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações. Noção em que se baseia a ideia de construir a trajetória de formação intelectual/cinematográfica do grupo para se vislumbrar o tipo de apreensão feito por eles em torno do que era assistido. Fundamental também para o entendimento da formação de um *Capital cultural*, refletido na produção e posse de bens simbólicos, manifestas em determinadas informações, gostos e atividades culturais, e que serviam também como recurso de poder, de distinção dessa, que Raymond Williams chamaria de “aristocracia intelectual” local.

O que pretendo aqui é fazer uma história intelectual moldada a partir de um meio de comunicação massivo. Claramente a formação intelectual do grupo é percebida com um todo, sendo impossível o isolamento de apenas algumas partes, posto que ela conduziu o olhar daqueles homens e mulheres sobre o mundo, entretanto, trata-se aqui do que eu entendo como uma formação cinematográfica. O cineclube *Os Espectadores* por formar um grupo específico de plateia, imprimia aos objetos fílmicos interpretações particulares. Para isso, foi fundamental o diálogo com uma bibliografia que trata dos meios de comunicação e em especial do espectador de cinema.

A presente pesquisa assume a noção de que a recepção é entendida como uma produção de sentidos, presente em uma ampla bibliografia resumidamente discutida no primeiro tópico do último capítulo. Sendo o espectador um dos elos do processo de comunicação a quem é dotado à capacidade de interação com o que é assistido, imprimindo sobre o objeto fílmico significados próprios. Colaboram para essa visão as observações de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, quando identificam que o sentido vem do leitor, na qual, o espectador-interlocutor descobre no texto significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos. Contribui para essa interpretação também, o conceito de uma audiência ativa, que não apenas recebe um código, mas que o ressignifica, dando sentidos e interpretações próprias, no caso do grupo, toda uma visão de arte, e um desejo de universalização da cultura erudita, davam a tônica do olhar que era lançado sobre as imagens em movimento.

Com base nesses encaminhamentos teóricos, optou-se por um corpo documental heterogêneo que possibilitasse um olhar com diferentes perspectivas sobre o mesmo objeto. Observando-se os limites e objetivos da pesquisa, selecionei, entre outros, textos divulgados nas revistas de cultura e jornais da época. Trata-se de um material bastante diversificado, o que inclui análises de filmes, crônicas, e matérias divulgadas nos jornais de grande circulação local, principalmente material escrito pelos membros do cineclube *Os Espectadores*, e ainda as propagandas das salas de cinema. As matérias veiculadas pela imprensa, no entanto, não são aqui tomadas como mera “fotografia do passado”, mas como instrumentos auxiliares na interpretação do mesmo. A imprensa é entendida aqui como meio de divulgação de pontos de vista de literatos e jornalistas, e que, portanto, refletem interesses particulares, diferentes projetos, juízos estéticos, posições políticas, entre outros⁵.

Vali-me em larga medida dos textos publicados na revista *Norte*. Essa revista paraense teve tiragem efêmera, publicando apenas três números, todos em 1952. O primeiro número em fevereiro, o referente a março-abril e o último correspondente aos meses de maio a agosto. Uma característica marcante da mesma era o fato de que não havia ilustração em suas páginas, apenas texto. A *Norte* chegou a divulgar: poesia, ensaio, resenhas de livros, artigos de literatura, de filosofia, de teatro e de cinema. Esta revista contava com uma coluna permanente intitulada “*Resenha cinematográfica*”, que como o nome sugere trazia análises de alguns filmes, ou do circuito exibidor, e que eram assinadas ou pelo cineclube *Os Espectadores*, ou por algum de seus membros em particular.

Outro conjunto de fontes que deram suporte a pesquisa foram os jornais *A Folha do Norte*, que funcionou entre os anos de 1896 e 1974, tendo como fundadores Enéas Martins e Cypriano Santos e outros, e *A Província do Pará*, jornal fundado em março de 1876. Além das propagandas dos filmes promovidas pelas empresas de exibição, estes jornais traziam ainda que de forma irregular, críticas assinadas por membros do cineclube de Belém. É importante destacar que, as matérias veiculadas pelos jornais, são aqui tomadas como instrumentos auxiliares na interpretação do passado. Posto que, a imprensa é entendida como meio de divulgação de pontos de vista de literatos e jornalistas, e que, portanto, refletem

⁵ Sobre o uso da imprensa na investigação histórica consultar: LUCA, Tânia Regina. “**História dos, nos e por meio dos periódicos**”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. Pp. 111-53; CRUZ, Heloisa de Faria & PEIXOTO, Maria do Rosario da Cunha. **Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa**. *Projeto História* nº 35 (2007) pp. 255-72.

interesses particulares, diferentes projetos, juízos estéticos, posições políticas, entre outros ⁶. As resenhas e anúncios publicados por *Os Espectadores* permitiram uma maior reflexão sobre a relação que eles estabeleciam com determinadas cinematografias e com o público.

Na *Cinemateca Brasileira* encontram-se conservados alguns convites para sessões do clube de cinema, além de vários relatórios referentes a encontros, congressos e atividades de diferentes clubes de cinema pelo Brasil a fora. Os convites tiveram uma importância central nessa pesquisa por ser um dos poucos documentos produzidos pelo próprio grupo, eles ofereceram dados como resumos e citações sobre os filmes, além da própria listagem dos filmes assistidos nas sessões do clube de cinema. Esses folhetos colaboraram para um mapeamento das leituras sobre cinema que os membros do grupo possuíam. Pelo fato de alguns deles possuírem uma lista dos colaboradores, pude analisar o tipo de público que frequentava aquele espaço de exibição, além de vislumbrar a filmografia priorizada por eles.

Dentro do universo das fontes escritas, a leitura das obras de autores pertencentes ao grupo como *O Estanho*, de Max Martins e *O Homem e sua Hora*, de Mário Faustino, serviram de base para a análise das interferências do cinema na construção literária. No desenvolvimento da pesquisa algumas entrevistas deram contornos mais subjetivos para a história do grupo em questão. Mesmo levando em consideração as armadilhas dos usos da memória na escrita da história, as falas da professora Maria Sylvia Nunes constituem uma das mais importantes contribuições para o desenrolar da história que aqui se desenha, assim como as de Cláudio Barradas, frequentador das sessões da SAI.

Todos esses rastros serviram para dar norte aos questionamentos que me conduziram a presente pesquisa. Como o primeiro cineclube de Belém vivenciou a cinefilia dos anos de 1950? De que forma a busca pela “educação do olhar” do espectador comum ganhou eco na cultura cinematográfica local desenrolada a partir da experiência do primeiro clube de cinema de Belém? Essa é uma história rica, importante para a compreensão da cinefilia na Amazônia e que está longe de se encerrar nos resultados aqui apresentados, ainda existe muito por ser contado. A presente tese é apenas um dos esforços de construção da escrita de uma história social do cinema na região.

⁶ Sobre o uso da imprensa na investigação histórica consultar: LUCA, Tânia Regina. “**História dos, nos e por meio dos periódicos**”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. Pp. 111-53; CRUZ, Heloisa de Faria & PEIXOTO, Maria do Rosario da Cunha. **Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa**. *Projeto História* nº 35 (2007) pp. 255-72.

1 “OS ESPECTADORES” NO CINEMATÓGRAFO DE LETRAS

O primeiro cine clube de Belém passou por importantes transformações ao longo dos anos de 1950. Sua atividade foi marcada por distintas maneiras de se mobilizar e relacionar com o público que almejavam se comunicar. Visando a identificação de elementos da formação intelectual dos membros de *Os Espectadores*, interessa aqui compreender de que lugar eles falavam, a que círculos pertenciam, e a sociabilidade em torno das práticas cinéfilas. No intento de construir um percurso da formação cinematográfica do grupo, atento em seu primeiro momento de constituição para a relação que eles estabeleciam com os cinemas comerciais da capital paraense, e posteriormente para como as suas práticas foram modificadas a partir da parceria com a *Cinemateca* de São Paulo. Nesse percurso, perseguiu-se o propósito de identificar os filmes que eram vistos por eles, além das relações que se estabeleciam com outros grupos de cinema, na costura de um mapeamento dos pontos de diálogo entre o cineclube daqui e outros localizados em diferentes partes do território nacional.

1.1 Trajetórias cruzadas: jornalismo, livros e faculdade na formação intelectual de *Os Espectadores*

Na tela branca, um ídolo. Aquela figura atrapalhada, de calças largas e olhar triste, com seus inconfundíveis chapéu coco e bengala, era facilmente reconhecida. Desde a consolidação do circuito exibidor na cidade, lá pelos idos dos anos de 1920, seu nome se tornara conhecido na capital paraense. Mesmo antes daquela época, quando intelectuais e escritores desacreditavam no poder do cinema, vendo-o como um trivial divertimento de feira¹, Charles Chaplin era tomado como uma exceção, tolerado por alguns, ele era admirado por multidões. Apagadas as luzes, era a sua imagem em movimento que catalisava os sonhos de um grupo de amigos no Norte do Brasil. Na Belém dos anos de 1950, esperançosos rapazes e moças acreditavam no poder do mito Chaplin e creditavam à sua capacidade de atração a chave de entrada para a difícil empreitada de não apenas seduzir e modificar o olhar do

¹ Sobre os primeiros anos dos cinemas e sua associação às feiras e circos consultar: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs). **Cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; SOUZA, Jose Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004.

público de cinema, e sim, de, a partir deles, criar multiplicadores, pessoas que pudessem, com a devida “preparação”, divulgar a sétima arte por outros círculos.

Era noite de sábado. Como de costume, os convidados já haviam recebido um convite contendo informações sobre o filme. Às 20 horas, o público que ocupava o auditório da Sociedade Artística Internacional, poderia deleitar-se com Carlitos em performance circense. Naquele dia 12 de novembro seria exibido *O circo*. O festejado filme de 1928 tinha sido escolhido pelos membros do cineclube *Os Espectadores* para aquela sessão especial. Apesar de muito já ter se passado desde que o cineclube fora criado, em 1951, a projeção daquele dia renovava as esperanças, posto que era também um momento de retomada de seus antigos projetos de formação de público. E assim, a exibição daquela película inaugurava a “Campanha de Divulgação da Arte Cinematográfica”. Em parceria com a *Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, essa era mais uma das atividades conduzidas por aquele grupo em marcha a conquista de seus objetivos².

O cineclube pioneiro de Belém foi uma extensão, para o cinema, do interesse artístico e intelectual de um grupo de jovens entusiastas das artes, já manifestado em relação à literatura. A criação de *Os Espectadores* representava a inserção de parte daquele grupo de intelectuais em outro ramo da arte, e que também trazia a marca de seus interesses estéticos. A semelhança de outros clubes do gênero em atividade no país, era composto essencialmente por intelectuais. Seus membros eram estudantes universitários e profissionais liberais. A grande maioria vinha de uma tradição literária e de escrita em jornais e revistas locais. Boa parte deles, nomes já conhecidos na capital paraense. Angelita Silva, Armando Mendes, Benedito Nunes, Dasy Maués, Maria de Belém Marques, Maria Sylvia da Silva, Max Martins, Mário Faustino, Maurício Souza Filho, Orlando Costa e Ruy Guilhon Coutinho, compunham a formação original de *Os Espectadores*³. Orlando Costa, apesar de não assinar o documento de criação, foi um dos principais articuladores do clube de cinema desde a sua origem⁴. Posteriormente este número aumentaria com a entrada de novos membros, Francisco Paulo Mendes e Ruy Guilherme Barata foram alguns deles.

² Convite para a exibição de *O circo*, 1955. Disponível na Cinemateca Brasileira, SP.

³ Essa composição pode ser encontrada em seu documento de fundação. Manifesto-Os Espectadores. **A Folha do Norte**, Belém, 22 de jul. 1951.

⁴ Segundo Maria Sylvia Nunes, foi uma falha o nome de Orlando Costa não constar no manifesto de criação, posto que este sempre estivesse presente desde o momento de gestação da ideia de um cineclube. Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 03 Dez. 2015.

As ações e discursos forjados interna e externamente a essa associação de cinéfilos pelos seus integrantes são fundamentais para a compreensão da cultura local nos anos de 1950. Essas instâncias de atuação, por seu turno, não podem ser analisadas separadamente, e sim de forma inter-relacionadas. Lembro, aqui, a palavras de Raymond Williams quando, referindo-se ao estudo sobre “A fração Bloomsbury”, da Inglaterra do início do século XX, diz que uma das principais dificuldades de análise de grupos sociais e culturais como esse é ter que “levar em consideração não apenas as ideias e atividades manifestas, mas também as ideias e posições que estão implícitas ou mesmo que são aceitas como um lugar-comum”⁵. Essa orientação metodológica sinaliza para a importância de não serem negligenciados os elementos de amizade e relacionamentos pessoais dos integrantes do grupo, embora a pesquisa não deva se restringir a eles. Desse modo, para além de suas auto-definições, os diversos canais de conexão a processos sociais mais amplos, como os que conformam identidades de classe, repercutem na educação formal e informal, contribuem para a construção de significados e valores tais como sentidos e vividos individual e coletivamente por esses sujeitos precisam, também, ser analisados.

Daí por que ser tão importante dentro da história intelectual de membros do cineclubes *Os Espectadores*, o olhar mais atento sobre a sociabilidade a que se inseriam. Desse modo, não é objeto desta tese a elaboração de biografias individuais dos membros e sim a compreensão do ponto em que as suas trajetórias se cruzam no compartilhamento de discussões cinematográficas que levam a reflexões sobre cultura. É imperioso, então, tomar as sessões d’*Os Espectadores* como um espaço privilegiado de convivência de pessoas que compunha uma elite intelectual⁶ do período, de amigos que partilhavam de uma série de pensamentos diante da arte e da cultura e que comungavam de uma mesma formação sociocultural. Sendo estes elementos essenciais para o entendimento que eles tinham sobre cinema, e os desdobramentos disso como no diálogo entre cinema e literatura observado na escrita de alguns de seus membros.

De acordo com Jean-François Sirinelli, todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de “uma sensibilidade Ideológica ou cultural comum e de afinidades mais

⁵ WILLIAMS, Raymond. A fração Bloomsbury. In: **Plural**, v. 6, São Paulo, 1999.

⁶ De acordo com Zygmunt BAUMAN, o conceito de "intelectuais", quando entrou para o vocabulário europeu ocidental, derivava seu significado da memória coletiva do Iluminismo. Sendo desse mesmo momento o estabelecimento da “síndrome poder/conhecimento, o atributo mais visível da modernidade”. Para ele, apesar das muitas e diversas definições de intelectual, um traço em comum são as autodefinições, que constroem fronteiras de suas próprias identidades, demarcando distinções. BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver”⁷. São “estruturas de sociabilidade” difíceis de apreender, posto que, se transformam com as épocas e os subgrupos intelectuais que se estuda, mas fundamentais para a compreensão do próprio grupo. Essas “estruturas de sociabilidade” nos permitem pensar a construção do pensamento próprio que o grupo possuía sobre cinema. Nesses espaços, iam ganhando contornos definidos, aquilo que Roger Chartier chama de “condicionamentos não conscientes e interiorizados”, que por seu turno “fazem com que um grupo ou uma sociedade partilhe, sem que seja necessário explicitá-los, um sistema de representações e um sistema de valores”⁸.

Segundo Roger Chartier, para a elaboração de uma história intelectual, a noção de visão de mundo permite articular, “o significado de um sistema ideológico descrito por si próprio” e as condições sociopolíticas, que permitem a um grupo ou uma classe determinados, em momentos históricos específicos “partilhem, mais ou menos, conscientemente ou não, esse sistema ideológico”⁹. Nesse sentido, é importante compreender as ideias e os seus lugares de construção. Com os membros do cine clube *Os Espectadores*, os laços se atam por meio do trânsito nas redações de jornais, em especial *A Folha do Norte* por meio do seu *Suplemento Literário*, o hábito de frequentar o *Café Central*, no caso de boa parte deles, acrescenta-se a passagem pela Faculdade de Direito do Pará. Esses foram importantes espaços de estreitamento das relações afetivas e de fermentação intelectual.

Um dos traços que bem define esse grupo é a sua forte ligação com a literatura, o que remonta a década anterior¹⁰. Muito do que era discutido por seus membros sobre escritores e escrituras nacionais e internacionais eram, em vários aspectos, desdobramentos das

⁷ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.) **Por uma história política**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 231-294. p. 249..

⁸ CHARTIER, Roger. História intelectual e história das mentalidades: uma dupla reavaliação. In: _____. **História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

⁹ Idem, p. 49.

¹⁰ Vale lembrar ainda que, a ligação entre literatura e cinema, não era exatamente nova naqueles anos na cidade de Belém. Desde o início do século XX, alguns literatos da terra viam-se às voltas com questões relacionadas às imagens em movimento. Outros, mais especificamente, se detiveram sobre o cinema e suas relações com a cidade. Bruno de Menezes, uma figura fundamental do “modernismo paraense”, criticava, nas páginas da *Belém Nova*, sob o pseudônimo de João de Belém, a substituição de nomes de antigas heroínas pelo das estrelas cinematográficas e do *flirt* no interior dos cinemas como forma de relação amorosa inapropriada para “moças de família”, isso desde os anos de 1920. Cf. CARNEIRO, Eva Dayna Felix. **Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920**. Dissertação (Mestrado) - UFPA-IFCH, Belém, 2011. p. 97.

transformações por que passara o *Grupo dos Novos* sentidas na década de 1940¹¹. Criado em 1943 pelos amigos Benedito Nunes, Haroldo Maranhão, Max Martins e Alonso Rocha, a agremiação literária tinha como objetivo inicial “defender a boa linguagem dos clássicos e, conseqüentemente, o parnasianismo”. Seus membros, fortemente inspirados na Academia Brasileira de Letras, congregavam-se para a leitura e o debate do que era produzido por eles, o que neste primeiro momento era marcado por uma defesa da integridade semântica e sintática da língua portuguesa. Nas reuniões da agremiação, ocorridas na casa de uma das tias de Benedito Nunes, eles seguiam os rituais de uma academia de letras, com direito a atas e recitais de poesia.

Para os *Novos*, que, em geral, faziam questão de uma postura rigorosa em relação à palavra, a poesia tradicional era o modelo a ser seguido, o que levou, por vezes, a escrita moderna ser alvo de galhofa. A partir de 1945, passados os anos de adoração aos referenciais parnasianos, eles se aproximaram de um tipo de poética que almejava, primordialmente, a liberdade de expressão. O rompimento com as tradições literárias por parte desse grupo teve seu início com a atitude rebelde de Max Martins, que em um gesto teatral deu “morra academia”, um prenúncio de novos rumos na estética literária local¹². De diferentes maneiras e ritmos, os confrades da *Academia dos Novos* foram aderindo ao modernismo, passando a se dedicar “ao verso livre, a incorporar as formas coloquiais de linguagem, a valorizar as cenas comuns do cotidiano e mesmo a entrecruzar os ritmos da poesia e da prosa”¹³. Essa íntima e afetiva relação com a literatura também esteve impregnada nas suas atuações nos jornais locais.

O jornalismo era um dos pontos em que essas trajetórias se cruzam. Literatura e jornalismo nestes anos ainda possuíam forte ligação e os suplementos literários eram a expressão desse antigo vínculo. Os anos de 1950 foram marcados pelo surgimento desses

¹¹ Sobre *Grupo dos Novos* ver: REGO, José Marcio e NOBRE, Marcos. Benedito Nunes. In: **Conversas com filósofos brasileiros**. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 75; COELHO, Marinilce Oliveira. **O Grupo dos Novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará**. Belém: EDUFPA/UNAMAZ, 2005; FIGUEIREDO, Aldrin M. Querelas esquecidas: o Modernismo brasileiro visto das margens. In: PRIORE, Mary Del; GOMES, Flávio dos Santos. **Os senhores dos rios**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. pp. 259-283; MAUÉS, Júlia. **A modernidade literária no Pará: o suplemento literário da Folha do Norte**. Belém: UNAMA, 2002.

¹² É importante lembrar que, somados aqueles que conseguiam passar pelo concurso dos novos, ao todo foram 17 associados na Academia dos Novos. Sobre a atitude rebelde de Max Nunes ver: NUNES, Benedito. Max Martins, mestre-aprendiz. IN: **Asas da Palavra**. V.(v.) 5, n. 11, Unama, Belém, jul. 2000. pp. 19-34. Sobre a “Academia dos Novos”, consultar: FIGUEIREDO, op. cit, 2003; COELHO, op.cit.

¹³ FIGUEIREDO, op.cit, p. 268.

encartes em quase todos os grandes jornais diários em circulação no Brasil¹⁴. Publicados aos domingos, os suplementos tinham como objetivo a divulgação da arte e da literatura. Aqueles eram também, espaços de diálogos entre intelectuais de diferentes gerações. Sobre isso, e de empréstimo das formulações teórico-metodológicas de Jean-François Sirinelli, é importante lembrar que o conceito de geração pode ser entendido para além dos limites de faixa etária, da questão biológica, sendo não apenas um evento natural, mas também, um fato cultural e uma construção historiográfica. Devendo ser concebida como uma “escala móvel do tempo”, como uma “engrenagem do tempo”, variável de acordo com os setores estudados e os períodos contemplados¹⁵.

Alzira Abreu destaca que esses semanários, juntamente com os cafés, os salões, as revistas do gênero, formaram importantes redes de sociabilidades entre muitos brasileiros dos anos de 1950¹⁶. Em suas definições, os colaboradores dos suplementos eram essencialmente “intelectuais criativos”, com predomínio da atividade escrita, portanto, poetas, cronistas, ensaístas, críticos e historiadores¹⁷. O mesmo perfil de colaboradores também era encontrado por essas bandas. Dos sócios d’*Os Espectadores*, a maioria exercia de maneira direta a atividade de escrita e colaboração nos jornais locais.

Em Belém, a redação do *Arte Suplemento Literatura*¹⁸, encarte dominical do jornal *A Folha do Norte*, no qual se dava a intersecção dos caminhos de parte dos integrantes do cineclubes, atuava como um elemento agregador do grupo. Pelas páginas desse veículo de imprensa, muitos de seus integrantes entretinham íntimas relações com a literatura, nacional e

¹⁴ ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: _____ et al (Org.). **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

¹⁵ SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & Abusos da história oral**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

¹⁶ *Idem*, p. 23.

¹⁷ ABREU, 1996, p. 26.

¹⁸ Iniciou suas atividades em 1946, circulando até janeiro de 1951, alcançando um total de 165 números. Segundo Melissa Alencar, o Suplemento da Folha do Norte inicialmente se chamava Arte-Literatura, depois, por volta de 1948, este passou a ser identificado como Literatura-Arte, e após algumas outras mudanças, em 1949 retornando ao primeiro nome, o que duraria até Setembro de 1950 quando foi nomeado de Arte-Letras. O Suplemento contava com um número extenso de colaboradores, tanto na poesia quanto na crítica literária. Coelho destaca alguns deles: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ledo Ivo, Augusto Schmidt, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, além dos poetas locais, Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Haroldo Maranhão, Jurandir Bezerra, Max Martins, Mário Faustino, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, também conhecidos como o “Grupo dos Novos”. cf: COELHO, 2005. Sobre o Suplemento literário da folha do Norte consultar: MAUÉS, 2002; ALENCAR, Melissa. 1952: **A poesia de O estranho de Max Martins**. Dissertação (Mestrado) - UFPA-ILC, Belém, 2011. , p. 71.

estrangeira, constituindo-se, por isso mesmo, no principal meio de expressão literária do *Grupo dos Novos*¹⁹.

Figuras 1 - Capa e conteúdo *Suplemento Literário* do Jornal *A Folha do Norte*.



Fonte: *A Folha do Norte*, Belém, 14 de jan. de 1951. *Suplemento Literário*, n. 165.

Os semanários dos anos de 1950 eram espaços de encontros de gerações, a maioria deles possuía entre os seus colaboradores intelectuais advindos do final do século XIX e também, as novas gerações da primeira metade do XX. Não diferente disso, na *Folha do Norte*, conviviam componentes de uma geração já ativa nos anos de 1930, da qual figuravam nomes como os de Francisco Paulo Mendes e Ruy Barata e a de jovens intelectuais como era o caso de Max Martins e Mário Faustino. Os suplementos eram, inclusive, para muitos desses jovens um importante canal de inserção no mundo literário²⁰. A partir deles, entrava-se em contato com importantes obras na literatura mundial, além é claro, de servir como plataforma para a divulgação de suas crônicas, críticas e poemas. Para Benedito Nunes:

¹⁹ Segundo Marinilce Coelho, esse grupo se consolidava com os nomes de Alonso Rocha, Rodrigues, Max Martins, além de Francisco Paulo Mendes, Ruy Guilherme Barata e Paulo Plínio Abreu, entre os mais velhos. Benedito Nunes, Cauby Cruz, Floriano Jaime, Jurandir Bezerra, Haroldo Maranhão, Mário Faustino, Maurício Sobre o grupo dos novos consultar: COELHO, op.cit.

²⁰ *Idem*, p. 25.

O encarte dominical da Folha do Norte, que durou de 1946 a 1951, também direcionou a convivência intelectual que nos ligava, por meio de nosso atualizadíssimo mestre, Francisco Paulo Mendes, a pessoas mais velhas ou apenas menos jovens do que nós. Por fim, criou-se um espírito comum na maneira de sentir e de pensar o mundo real e a literatura. (NUNES, 2000, p. 20).

Francisco Paulo Mendes era uma das figuras de maior influência sobre essa geração. Ruy Barata já em 1947 profetizava que não se poderia falar no movimento literário no Pará, sem que o nome de Mendes viesse em lugar de destaque. Não à toa Benedito Nunes o batizaria de *Fazedor de Poetas*. Catalizador de pessoas e projetos criativos, ele foi o nome escolhido por Haroldo Maranhão para substituí-lo na direção do *Suplemento Literário* da *Folha do Norte*, onde atuou no período de 1946 a 1951. Superando os limites da seleção dos textos que deveriam ser publicados, ele introduziu novas rotinas à redação, como a reprodução de obras de arte contemporânea no centro da primeira página do periódico²¹. Ele, além disso, endossava a circulação da produção dos membros do grupo de amigos, muitos deles colaboradores do jornal.

Também convidado por Haroldo Maranhão, Benedito Nunes participou desde o seu primeiro número publicando o texto em prosa *João Silvério*, que não chegou a ser concluído. No terceiro número do *Suplemento*, Nunes chegou a publicar o *Poema do solitário*, iniciando uma sequência deste gênero, que segundo Maria de Fátima do Nascimento, foi à primeira de uma série que, ‘totalizou 21 poemas até 20 de fevereiro de 1949’²². Por influência do amigo Chico, que dizia saber antes dele próprio que não seria poeta, foi se encaminhando para o ensaio e a crítica. Foram naquelas páginas, com um olhar atento sobre *A Morte de Ivan Ilitch* (1886), de Liev Tolstói, e *A Peste* (1947) de Albert Camus, que Benedito Nunes marcou a sua estreia como crítico literário²³. Na coluna *Confissões do Solitário* (1946 a 1947) publicou uma série de mais de sessenta aforismos, nos quais se encontram referências de leituras sobre filósofos, poetas e romancistas.

Publicando poemas com assiduidade, Max Martins viu ganhar forma nas páginas daquele periódico, o seu primeiro livro, *O Estranho*, de 1952. Nessa coletânea poética, o leitor

²¹ MARANHÃO, Haroldo. In: NUNES, Benedito (org.), 2001.

²² NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **Benedito Nunes**: percurso crítico no suplemento arte literatura do jornal Folha do Norte de Belém do Pará. Anais do Seta, Número 3, 2009. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/viewFile/617/446>. Acesso em 07/08/2015.

²³ NUNES, Benedito. O cotidiano e a Morte em Ivan Ilitch. **Folha do Norte**. Belém, 22 jan. 1950, Arte Suplemento Literatura, p. 4-3-2; NUNES, Benedito. Considerações sobre a peste. **Folha do Norte**. Belém, 14 jan. 1951, Suplemento Arte Letras, p. 3-2.

tem acesso a quatorze poemas publicados anteriormente no semanário²⁴. Mário Faustino, que havia iniciado no jornalismo militante aos 16 anos no matutino associado à *Província do Pará*, escrevendo crônicas sobre literatura e cinema, e traduzindo e reescrevendo telegramas nacionais e estrangeiros, em 1949 também se transferiu para o jornal *A Folha do Norte*, chegando inclusive a chefiar aquela redação. No *Suplemento* ele atuava como tradutor de poetas franceses, ingleses, espanhóis e norte-americanos e, assim como Max, imprimiu naquelas páginas os seus primeiros escritos poéticos.

Um dos articuladores que atuaram na criação do encarte foi Ruy Barata, que na época já contava com a publicação de seu primeiro livro de poesias *Anjo dos Abismos* de 1943. Ele tinha naquela redação, um espaço aberto para a sua escrita. Só em 1946 chegou a publicar seis - *Jeremias*; *Manifesto de amor ainda que tarde*; *La plus que lente*; *Auto-retrato*; *Tocata e fuga em ré menor* e *Salmo*. Além dos poemas que foram publicados nos anos seguintes, colaborou para a tradução de poesias estrangeiras como *Noturno*, de Xavier Villaurrotia; um poema sem título de Maiakovski; *O filho pródigo*, de James Weldon - Jonhson; Poema sem título, de Walt Whitman, entre outros²⁵. Além disso, também foi responsável pela antologia poética *Dez poetas paraenses*, com notas biográficas e poemas, e cujo intuito era apresentar a nova geração literária que surgia em Belém.

Maurício de Sousa Rodrigues também chegou a traduzir Walt Whitman, e assinou, como Maurício de Sousa Filho, “Oh capitão! Meu capitão!” no *Suplemento Arte Literatura* de 1949. Sua maior contribuição foi com a publicação de poesia. Ainda naquele ano chegou a escrever *Clamor*; *Prece* e *Canção da desamada*. Ruy Coutinho por seu turno, que atuava como assíduo colaborador do semanário belenense chegou a estampar naquelas páginas o conto *História do navio que o dragão come sempre*²⁶.

O *Suplemento Literário* da *Folha do Norte* apresenta-se como um dos elos mais fortes que ligavam intelectualmente os futuros cineclubistas e uma das chaves fundamentais para pensarmos a formação cultural daquele grupo. Os aprendizados aí arrolados encetaram a concepção de um olhar próprio sobre a cultura e as artes. O semanário em questão os abria a novas possibilidades, posto que, nos dizeres de Benedito Nunes, atuava “difundindo tudo o

²⁴ cf: Dossiê Max Martins. IN: **Revista Asas da Palavra**. V. 5, n. 11, jul. Belém: UNAMA-PA, 2000.

²⁵ Sobre as publicações de Ruy Barata no *Suplemento* consultar COELHO, p. 162.

²⁶ COUTINHO, Ruy. História do navio que o dragão come sempre. **Folha do Norte**. Belém, 01 jan. 1948, *Suplemento Arte Letras*.

que de melhor e mais novo se fazia na literatura e na arte do país e do estrangeiro, o esforço de atualização que cada qual começara a empreender por conta própria”, segundo o qual, golpeava o isolamento que ilhava a produção local²⁷. Apesar de nem todos os participantes terem colaborado com o jornal, é certo que se mostravam como leitores em potencial, haja vista que os próprios suplementos eram publicações que tinham forte apelo a este tipo de público. Assim, é importante dizer que ele foi o essencial canal de contato com formas de pensamento, que pela proposição de questões estéticas e filosóficas, permitiram a ampliação da visão daqueles homens e mulheres, fundamentais para as mudanças nas próprias artes locais.

A experiência intelectual da maioria dos membros do cineclube está também ligada à Faculdade de Direito do Pará. Por iniciativa particular, ela foi instalada em 31 de março de 1902 na Praça da Trindade, tornando-se o primeiro curso superior criado no estado. Somente em 1931 deixou de ser livre para se tornar estadual. Segundo Augusto Borborema e Joaquim Sousa, em 1926 e 1930, foram registrados alguns movimentos por parte dos estudantes em prol de que a Faculdade passasse a integrar o regime federal do ensino superior²⁸. A federalização só ocorreu em 1950, como resultado da mobilização de um grupo de professores, que em 1949, por meio de um telegrama, no qual exaltava os “bons serviços prestados a vida jurídica nacional”²⁹, apelou a bancada paraense no Congresso Nacional.

Os deputados, em sua maioria, responderam positivamente com promessas de compromisso com a causa. E assim, seguidos os trâmites legais, por meio da lei n. 1.254 – de 4 de Dezembro de 1950, o governo federal passou a mantê-la. Ainda naquela década, ela foi incorporada a Universidade Federal do Pará passando a adotar o nome de *Curso de Direito*. Por lá passaram nomes que exerceram forte influência sobre a vida cultural do estado, como Artur César Ferreira Reis, Haroldo Maranhão, Paulo Plínio Abreu, Benedito Monteiro, Raul Bopp entre outros.

²⁷ NUNES, Benedito. **Max Martins, Mestre-Aprendiz**. In: Max Martins: Poemas reunidos, 1952-2001. Belém: EDUFPA, 2001, (p.20).

²⁸ BORBOREMA, Augusto Rangel de; SOUZA, Joaquim Gomes de Norões. **Memória histórica da Faculdade de Direito do Pará** (1908-1955), S/l, MEC, 1956.

²⁹ Idem, ibidem.

Fotografia 1 - Faculdade de Direito do Pará



Fonte: Álbum do Estado do Pará, 1808.

Fotografia 2 - Vista de frente da Faculdade de Direito do Pará



Fonte: BORBOREMA, SOUSA, 1956.

Autodidatas em sua maioria, apenas Orlando Teixeira da Costa se destacou na sua área de formação acadêmica. Diplomado pela Faculdade de Direito do Pará, ele foi um dos poucos a de fato, exercer a profissão. Ele ingressou na magistratura trabalhista em 1957, e chegou a se tornar suplente de Juiz Presidente da 1ª Junta de Conciliação e Julgamento de Belém de 1959 a 1967, ano em que se tornou Juiz do Tribunal Regional do Trabalho da 8ª Região (Pará), onde exerceu a presidência por cinco mandatos, entre 1971 e 1980³⁰. Os outros membros do clube de cinema que passaram por aquela instituição, seguiram por caminhos

³⁰ Fonte: Dossiê do Ministro/TST - Documento Institucional. Disponível em: http://www.tst.jus.br/image/journal/article?img_id=3527469&t=1359743525527

diferentes ao do direito, o que reforça a noção de que aquela faculdade, mais do que uma formação profissional, colaborava para a constituição de uma intelectualidade local, que por meio de diferentes campos de atuação teve a cultura como objeto de discussão e transformação. Maria Sílvia Nunes lembra ainda a falta de opções para a escolha de um curso de nível superior na Belém daquele período. Para ela, a ausência de diferentes cursos impeliu boa parte da juventude local a frequentar a faculdade de direito³¹.

Armando Mendes, Francisco Paulo Mendes, Rui Barata, Benedito Nunes, Maria Sílvia Nunes e Mário Faustino, também frequentaram a Faculdade de Direito, mas ganharam destaques em outras áreas. Destes, Francisco Paulo Mendes foi o primeiro a frequentar o curso. Bacharelou-se por aquela faculdade em cerimônia de seis de março de 1932, mas seus laços com ela não se encerraram aí, permanecendo através de seu trabalho como bibliotecário. Segundo Anunciada Chaves, uma hora antes das aulas, os calouros poderiam encontrar o bibliotecário a postos, “ágil e expedito, pronto a atender as solicitações do mestre”. Sua presença era constante nos intervalos das aulas, nos “salão dos passos perdidos”, onde os alunos se reuniam³². Mendes seguiu a carreira do magistério, ministrando aulas de Português e Literatura Brasileira em vários colégios de Belém e de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade Federal do Pará (UFPA) quando de sua fundação.

Anos mais tarde, em 1938, foi a vez de outro membro do clube graduar-se. Ruy Barata, que nasceu em Santarém e transferiu-se para Belém aos dez anos de idade a fim de estudar. Enquanto cursava, escrevia seus primeiros poemas. Ele foi o orador da turma de 1943, e, em pleno Estado Novo, teve seu discurso pautado nas liberdades democráticas³³. Como muitos outros, ele não exerceu a advocacia, preferiu às atividades jornalísticas na *Folha do Norte*, seguindo três anos depois a carreira política, ao ser eleito deputado para a Assembleia Constituinte do Pará pelo PSP (Partido Social Progressista), além de acumular a função de Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Artes. Armando Dias Mendes, concluinte de 1948, também teve sua trajetória marcada pela atuação em mandatos eletivos, desde quando assumiu, no mesmo ano, uma cadeira de vereador na câmara municipal de Belém. Mendes logo se enveredou pelo ramo da economia, chegando a ser professor pioneiro na Faculdade de Economia em Belém, nesta área destacou-se no

³¹ Maria Sílvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 03 Dez. 2015.

³² CHAVES, Maria Anunciada. Inteligência, cultura e dedicação. In: NUNES, Benedito. **O amigo Chico: fazedor de poetas**. Belém: Secult, 2001, p. 52.

³³ CONCEIÇÃO, Laurenice Nogueira da. **Epopéia e transculturação em “nativo de câncer”**, de Ruy Barata. Dissertação (Mestrado) - UFPA-ILC, Belém, 2011.

Conselho Regional de Economia (Corecon-PA) e foi presidente do Banco da Amazônia, foi ainda um dos fundadores do Núcleo de Altos Estudos da Amazônia (Naea-UFPA).

Fotografia 3 - Ruy Barata, formatura, 1943.



Fonte: BARATA, 2014, p.131.

O ano de 1949, além da entrada de Orlando Costa, marcou o ingresso de Benedito Nunes, Maria Sylvia da Silva e Mário Faustino no curso. Dos quatro, Orlando, Benedito e Maria concluíram o curso em 1952, porém, apenas o primeiro se identificaria com a profissão. Mário Faustino abandonou a faculdade no terceiro ano do curso, quando recebeu uma bolsa de estudos em língua e literatura inglesas, promovido pelo *Institute of International Education* dos Estados Unidos. De lá passou um ano de estudos no *Pomona College*. De 1951 a 1953, viveu naquele país, mas sem perder laços com os amigos do Norte. Em Belém, já em 1954, matriculou-se novamente no curso de direito, mas logo o abandonou. Diferente trajetória acadêmica teve Maria Sylvia, que ainda naquela década ganhou notoriedade pela sua atuação em prol do teatro. Muito do amor devotado a ele foi influenciado pela irmã Angelita Silva, também articuladora da criação de *Os Espectadores* e assim como Dasy Maués, cuja atuação estava ligada ao Serviço Social, vinha de caminhos diferentes do direito.

Fotografia 4 - Maria Sylvia e Benedito Nunes, passeio público RJ, 1952.



Fonte: CHAVES, 2011, p. 34.

Fotografia 5 - Angelita Silva e Benedito Nunes, Jardim da casa da Estrela.



Fonte: CHAVES, 2011, p. 37.

Angelita, primeira mulher a se formar em Engenharia no estado, foi professora universitária, ligada ao movimento teatral e artístico de Belém, na época em que fazia Faculdade de Engenharia participou de um grupo teatral gerido por Margarida Schivassapa, e que tinha em sua casa um espaço aberto para os ensaios do grupo, chegou a traduzir a peça *No Poço do Falcão* do escritor irlandês William Butler Yeats para o grupo de Schivasappa. Ela também foi à única mulher do grupo a escrever sobre cinema, escreveu uma resenha sobre o

filme *Uirapurú* (1950), que chegou a ser publicada originalmente na *Folha do Norte* em outubro de 1951 e republicada um ano depois na revista *Norte*, além de uma extensa crítica sobre o filme *A última gargalhada* (1924) escrita em 1956³⁴.

Maria Sylvia juntamente com a irmã e Benedito Nunes foram responsáveis pela criação do Norte Teatro-Escola em 1957. Longe do direito, ela chegou a ganhar o prêmio do I Festival de Nacional de Teatros de Estudantes, em 1958 realizado no Recife, na direção de *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo. No ano seguinte, o grupo de teatro também participou do Festival de Santos, no qual também foi premiada pela direção de *Édipo Rei*, de Sófocles, o que proporcionaria a Maria Sylvia Nunes uma bolsa para estudar teatro na França³⁵. Como a grande maioria dos cineclubistas em estudo, ela enveredou-se pela docência, tornando-se professora e diretora da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará.

Fotografia 6 - Angelita Silva e Maria Sylvia entre amigos.



Fonte: BEZERRA, 2016, p. 357.

³⁴ *A Folha do Norte*, Belém, 11 mar. 1956, p. 05.

³⁵ BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e modernidades: Cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. Tese (Doutorado em História social da Amazônia) - Universidade Federal do Pará-PPGHIST, Belém, 2016.

Ao contrário da Maria Sylvia, que depois de formada, nunca se enveredou para o lado do Direito, Benedito Nunes ainda ensaiou o exercício da profissão, quando ainda aluno, por convite de José Tomás Marajó, seu professor de Direito Penal, trabalhou no escritório de advocacia. Ele se lembra, de maneira bem humorada, da experiência de ter, depois de concluído o curso, dividido o mesmo espaço de trabalho com Haroldo Maranhão.

Assim, abrimos o escritório para que pudéssemos, com certo conforto, boy à nossa disposição para cafés e merendas, ler e escrever à nossa vontade. Fugíamos dos clientes, escondíamos-nos deles, e cheguei a expulsar de minha casa um desses inoportunos³⁶.

Pelo que se lê, pouca era a afinidade de Benedito com o direito, tanto que certa vez disse que o escolhera mais por ser “*onde se ensinava bem teoria do conhecimento*”, do que pelo estudo da legislação e de direito positivo. Sobre a profissão de advogado, chegou a afirmar que procurava “*esquecer aos domingos e feriados que trabalha num escritório de advocacia*”³⁷. Da faculdade, considerava o estudo de a *Metafísica do conhecimento*, de Hartmann, como a parte mais relevante do seu curso. Mesmo com a pouca empatia pelo curso, lá proferiu a conferência “*As ideias do Existencialismo*” (1951) que teria causado boa impressão. Ainda com a faculdade em curso, em 1949 iniciou sua atividade docente, lecionando filosofia em cursos secundários em Belém, dando o direcionamento de sua carreira a crítica literária.

Adverte-se aqui para o fato de quê no momento da transmissão do relato há um encadeamento lógico por parte do interlocutor, pontuando uma plena consciência do sujeito no momento de tratar sobre seu próprio percurso intelectual e que em grande medida, desconsidera o fato de que a vida constitui um todo por vezes, incoerente e desorientado. Sobre isso, Bourdieu destaca que, “O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada”³⁸. Assim, é de fundamental importância um olhar cuidadoso sobre a linearidade e a projeção de sentidos, daí o interesse em não recorrer à construção de trajetórias dos membros do cineclube, de modo cronológico e linear, mas, nos pontos em que essas trajetórias se cruzam, como foi o caso da Faculdade de Direito do Pará.

³⁶ NUNES, Benedito. Quase um plano de aula. Belém, PA: UFPA, 2009. Apud. NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **Benedito Nunes e a Moderna Crítica Literária Brasileira (1946-1969)**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas-IEL, São Paulo, 2012.

³⁷ Idem, p. 123.

³⁸ BOUDEIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & Abusos da história oral**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005..

Nas memórias de Maria Sylvia Nunes, a convivência dos amigos de faculdade, no caso, ela, Mário Faustino, Benedito Nunes e Orlando Costa, também contava com a forte presença do cinema. Sobre o que recordava “a gente ia ao cinema junto, antes de ir pra aula a gente se encontrava e falava só sobre cinema”, que se apresentava ali como parte do cotidiano e elemento catalizador de reflexões que ultrapassavam seus limites, do qual lembra, “discutir cinema junto com os livros que a gente lia em comum, era uma coisa só. Os livros, os filmes, os livros de arte que o Chico emprestava pra gente, essas coisas”³⁹, o que corrobora para a noção de que a importância da faculdade estava muito mais na convivência que proporcionava do que nos desdobramentos da profissão. Posto que, apesar da não identificação da maior parte desses membros com a profissão, Maria Silvia relembra traços importantes do convívio entre os alunos do curso de direito e nos revela do porquê do trânsito por aquela faculdade ter sido tão importante para eles:

Era uma convivência importantíssima, isso é uma coisa que se perdeu com esse sistema que ficou instalado de você ter aula em vários cursos (...) nós tínhamos colegas, fazíamos tudo juntos, alguém descobria Kafka, todo mundo lia Kafka, aí discutia Kafka. Passava, aí se descobria um poeta, todo mundo lia. Era aquela coisa de vida intelectual, a vida acadêmica para nós era mais importante que o curso. Muito mais importante era a troca de ideias entre a gente, a descoberta de coisas, essa comunicação que existia entre nós ⁴⁰.

Do mesmo modo, Benedito Nunes recordava a passagem por aquela faculdade:

A Faculdade de Direito, no Largo da Trindade, foi para nós outro lugar de reunião já aí ampliado pela presença de Mário Faustino [...] Muitos jovens, concluíamos os três [Benedito Nunes, Mário Faustino e Haroldo Maranhão] em torno dos mais velhos, Machado Coelho, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Raymundo Moura, Cléo Bernardo, Silvio Braga e Rui Coutinho, alguns desses reunidos conosco quase diariamente, de noite, sob a liderança intelectual do professor de literatura, Francisco Paulo Mendes, numa das bancas ou mesas do Café Central [...] ⁴¹.

Aqui, o crítico rememora a convivência entre os colegas de turma e deles com outros alunos, em diferentes momentos da graduação, como Haroldo Maranhão e Cauby Cruz, ambos formados em 1951, mas, mais que isso, ele nos dá indícios da importância de uma experiência comum para a aproximação e fortalecimento de laços entre gerações que nem chegam a frequentar a faculdade no mesmo período, e que contudo, partilhavam de experiências e memórias que tinham aquele espaço como palco, como era o caso de Ruy

³⁹ Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 03 Dez. 2015.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ NUNES, Benedito. Anotação avulsa. Digitada e impressa. Pasta memórias. IN: CHAVES, Lilia Silvestre (Org.). **O amigo Bené**: fazedor de rumos. Belém: SECULT, 2011, p. 28.

Barata, formado em 1943, bem como Paulo Plínio Abreu, que concluiu em 1944 ou mesmo de Paulo Mendes formado em 1932.

Fotografia 7 - Benedito Nunes, Raimundo Sousa Moura e Ruy Barata



Fonte: BARATA, 2014, p. 139.

Apesar da importância de uma instrução superior, a Faculdade de Direito deixou marcas na vida intelectual de maior parte dos que compunham do clube de cinema, que extrapolam a formação profissional. Aquele foi um espaço de desenvolvimento intelectual, de discussão e abertura ao conhecimento de literatura, poesia, fundamentais para a visão de mundo e das artes que irão marcar seus olhares e práticas sobre teatro e cinema e que ao certo, ultrapassavam os limites da grade curricular do curso. Boa parte da formação intelectual do grupo, não estava nas previsões formais da faculdade, e sim na interação entre os alunos e nas trocas promovidas por eles. Experiências que também se fizeram presentes nas famosas rodas de conversas do *Café Central*, bem como no apreço pelos livros e pela leitura que estes possuíam.

O vínculo de amizade que unia o grupo que irá compor em 1951 *Os Espectadores*, em fins dos anos de 1940 e início dos 1950 encontra-se diretamente articulado a essas experiências intelectuais compartilhadas, a exemplo disso pesa o fato de Max Martins ter tido uma infância pobre, não ter a formação acadêmica da maioria do grupo, cursando apenas o

Ginasial no Colégio Estadual Paes de Carvalho, e ainda assim estar afinado intelectualmente com seus pares. Os membros do clube de cinema estavam próximos menos por suas origens de classe do que pela identificação intelectual que possuíam, o que os predispunha a frequentar determinados espaços e a realizar as potencialidades aí inscritas. É elucidativo que a maioria deles vinha de ambientes familiares que os permitiam uma formação intelectual afinada com o amor aos livros e a leitura.

Fotografia 8 - Benedito Nunes, Max Martins e Maria Sylvia Nunes.



Fonte: MARTINS, 2001 p. 387.

Fotografia 9 - Mário Faustino e Bendito Nunes



Fonte: CHAVES, 2004, p. 148-149.

Maria Sylvia da Silva e Angelita Ferreira da Silva eram filhas do desembargador Curcino Loureiro da Silva e da professora Raimunda Ferreira da Silva. Desde cedo incentivadas a prática da leitura. Em suas lembranças, Maria destaca a existência de uma biblioteca em casa, pertencente ao seu pai, na qual, muitos dos livros estavam em língua estrangeira. Desafio que começou a ser superado ainda com 11 anos de idade, quando começou a aprender francês e a iniciar a leitura de obras nessa língua⁴². Tanto ela quanto a irmã se destacaram por traduções feitas para o teatro. A atividade de tradutor também será uma marca de Mário Faustino, que assim como as duas irmãs, ainda na infância começou o estudo de línguas estrangeiras. Aos 9 anos de idade ele, teria iniciado seus estudos de inglês “do que costumava se vangloriar, mais tarde, em um misto de deboche e vaidade”⁴³.

⁴² BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias cênicas**: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990). Dissertação (Mestrado). UFPA-ILC, Belém, 2010.

⁴³ CHAVES, Lilia Silvestre. **Mário Faustino**: Uma biografia. Belém: Secult; IAP; APL, 2004, p. 114.

Fotografia 10 - Mário Faustino leitor



Fonte: CHAVES, 2004, p. 115.

A imagem acima registra o garoto Mário entretido com o livro *O poço do Visconde* de Monteiro Lobato. Os livros foram uma paixão para Mário Faustino desde muito cedo, quando aprendera a ler e escrever, seguiu “dominado de forma quase obsessiva pela paixão da leitura, desde criança ficava agarrado aos livros até altas horas da noite”⁴⁴. Do mesmo modo, Max Martins, que era filho de um caixeiro de livraria, possuía uma pequena biblioteca em casa e desde muito cedo se envolveu nessa atmosfera de livros. Tendo contato ainda na infância com o universo literário, com importantes nomes como Castro Alves e Casimiro de Abreu⁴⁵. Francisco Mendes também teve a sua infância envolta a este tipo de ambiente, neto de João Affonso do Nascimento, reconhecido por suas crônicas em jornais de Belém, era possuidor de muitos livros e quadros, “seu gabinete tornou-se, para a infantil lembrança esfumada do neto, o recanto de um quase paraíso perdido”⁴⁶. É essa convivência na biblioteca do avô, de onde se poderia ler de Aluísio de Azevedo as últimas novidades da literatura francesa, que segundo Benedito Nunes, irá reforçar a sua vocação para as letras e as artes, vocação que o próprio Bendito também apresentava desde muito cedo. Sobre isso recordava:

⁴⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁵ VIEIRA, Paulo Roberto. **Arte, Erotismo, Natureza e Amizade**: Os diários de Max Martins. Tese (Doutorado em Literatura brasileira). USP - Departamento de Letras clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2014.

⁴⁶ NUNES, Benedito. Francisco Paulo Mendes para além da crítica literária. IN: **Amigo Chico**: Fazedor de poetas, p. 16.

Dizem que aprendi a ler com quatro anos de cidade. A primeira leitura foi A Caçada de Pedrinho, que me foi presenteado por um mendigo, a quem as tias davam semanalmente esmolas. Só pude lê-lo depois de longamente desinfetado pela comissão de higiene⁴⁷.

Benedito Nunes, que era filho único, perdendo o pai antes de seu nascimento, “na sua infância teve a sua volta as manias e os cuidados de seis tias”⁴⁸, uma delas a professora Teodora Viana, que era diretora de uma escola. Esse ambiente doméstico facilitava para que Benedito desde a sua infância tivesse contato com a palavra escrita.

Fotografia 11 - Bendito Nunes com a mãe, segurando um livro



Fonte: CHAVES, 2011, p. 16.

De São Paulo, o tio Carlos Alberto da Costa Nunes também exerceu importância fundamental na relação que Benedito Nunes estabeleceu com os livros, era de lá que ele recebia todos os meses um pacote com livros que iam de romances a obras de filosofia. Ele dizia ter nos livros seus “primeiros companheiros” e que “restava confinado entre literatura infantil de Monteiro Lobato e a Odisseia de Homero, que meu tio Carlos traduzira e me mandara de presente”⁴⁹. Quando Benedito Nunes iniciara as suas atividades como professor no colégio Moderno, também pode contar com livre acesso àquela biblioteca, momento em que começou a ler os clássicos franceses e ingleses, nos quais Molière, Corneille, La Bruyère, La Rochefoucauld e Walter Scott, estavam entre eles.

⁴⁷ NUNES, Benedito. Anotações arquivadas no computador. IN: CHAVES, 2011, p. 17.

⁴⁸ CHAVES, 2011, p. 16.

⁴⁹ NUNES, Benedito. Anotações arquivadas no computador. IN: CHAVES, 2011, p. 17.

Outro importante espaço de coexistência e estreitamento de laços para aquele grupo, cujos membros faziam parte de uma cena artística mais ampla que envolvia literatura, cinema e teatro, eram as rodas do *Café Central*⁵⁰. Aquele era o local privilegiado de discussão da poética da “Turma do Central” e agregador daquele grupo. Tomadas as reuniões naquele espaço como um hábito, o grupo de amigos jogava conversa fora, contava piadas, discutia literatura, cinema, artes plásticas, teatro além de debaterem temas como existencialismo, simbolismo e modernismo. Por mais de duas décadas de encontros, aquele ambiente era regularmente frequentado por nomes como Ruy Guilherme Paranatinga Barata, Raimundo Souza Moura, Frederico Barata, Mário Faustino, Max Martins, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Paulo Plínio Abreu e Haroldo Maranhão. Foi justamente esta convivência que permitiu a constituição valores partilhados por essa geração.

Fotografia 12 - Momento de encontro dos amigos na casa da avó de Mário Faustino



Fonte: NUNES, 2001, p. 35.

⁵⁰ Uma análise interessante a respeito das reuniões e da “Turma do Central”, sua relação com o existencialismo Sartreano e a poesia de Rilke, encontra-se em: CANGUSSU, Dawson Soares. **O epicentro do Hotel Central: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.; CANGUSSU, Dawson Soares. *Turma do Central: suplemento, narrativa e descrença com a história*. In: Revista história e-história, 24 out. 2008. Disponível em: <http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=122>

Fotografia 13 - Hotel Central, vista para o Café, à esquerda o cinema *Olímpia*.



Fonte: Fotografia de Robert Larimore Pendleton, 1949.

Disponível em: <https://fauufpa.org/2014/03/06/grande-hotel-e-adjacencias-em-1949/>

Na imagem o Hotel central onde ficava localizado o *Café* frequentado pelos membros do cineclube. Os debates travados nas mesas do *Café Central* foram importantíssimos para a cultura local, pois deles surgiram, por exemplo, as revistas *Encontro e Norte*; o *Norte Teatro Escola*, além, é claro, do próprio Cineclube *Os Espectadores*. Desse modo, mais do que compreender o que escreviam sobre cinema é imperioso este olhar sobre a complexa rede cultural na qual estavam inseridos. As atividades jornalísticas, a experiência acumulada na faculdade de Direito para alguns e o amor aos livros e as bibliotecas se misturavam ao ato de assistir e escrever sobre filmes. Este hábito – fosse na companhia do grupo, nas costumeiras sessões de sábado na sede da Sociedade Artística Internacional, ou na companhia de um amigo, como era o caso de Mário Faustino e Benedito Nunes nas tradicionais domingueiras no cinema *Olímpia* – estava acompanhado, como será visto, de uma intensa atividade de leitura sobre o que se via⁵¹.

⁵¹ CHAVES, 2004.

1.2 Um cineclube “isento de burocracias e sem patrimônio material” vai ao cinema

Os primórdios da atividade do cineclube *Os Espectadores* está diretamente ligado à prática da crítica de filmes. Seus membros já se posicionavam desde seu documento de criação, não como “mestres” do cinema, mas antes disso, como espectadores, e nisso diziam consistir a sua contribuição. Defendiam que a função de um clube de cinema era de levar ao público uma crítica “esclarecida” sobre os filmes. O sentido de análise fílmica que é aqui adotado ganha aura de um objetivo ‘prático’ e ‘consistente’, calcada na ideia de que “O que o público espera de um clube dessa natureza, é que lhe diga se vale ou não a pena gastar o seu dinheiro para assistir a este ou aquele filme”⁵². Isso só seria possível, segundo o grupo, se estas não estivessem “limitadas” as discussões acadêmicas em torno dos elementos estéticos do filme. Assim, a primeira fase de atividade do clube é caracterizada, em grande medida, pela publicação de resenhas cinematográficas.

Diferente de grande parte dos cineclubes no Brasil, que possuíam espaços próprios para a exibição fílmica, o clube de cinema local por não dispor de - até o ano de 1955 quando estabelece acordo com a cinemateca de São Paulo - “patrimônio material” necessário para a exibição fílmica, contavam com a rede de cinemas oferecidos na cidade. Durante esses primeiros anos de sua existência, os membros do grupo entravam em contato com as películas através do circuito comercial de Belém e a partir daí publicavam a crítica nos jornais, afim de “orientar os espectadores” quanto ao que deveria ou não ser assistido. Somado a isso, eram seus componentes aficionados pela sétima arte, e, portanto, o hábito de assistir filmes não se resumia apenas as exibições promovidas pela agremiação, às idas as salas eram tidas como um hábito saudável para aquelas gerações. Entre os membros do grupo, desde fins da década de 1940 Mário Faustino e Benedito Nunes, por exemplo, mantinham o hábito de frequentar regularmente as salas de cinema da capital.

A estreita relação entre o clube e as salas comerciais de Belém nos anos de 1950, implica na necessidade de um breve olhar sobre o funcionamento do circuito exibidor a que o grupo tinha acesso. Maria Sylvia, ativa participante de *Os Espectadores*, destaca que naqueles anos o grupo se caracterizava por uma intensa paixão pelo cinema, a que era acrescida a existência de restritos instrumentos de lazer, no que define, “como naquela época a gente não

⁵² A Folha do Norte, Belém, 14 out. 1951, p. 15.

tinha televisão, então a única coisa que nós tínhamos de diversão era o cinema”⁵³. É importante lembrar que os anos de 1950 marcaram a inserção da televisão nos domicílios, no início da década⁵⁴. Assis Chateaubriand inaugurou a Tupi de São Paulo, primeira emissora de televisão do país, que logo se expandiu criando emissoras afiliadas em diferentes capitais, e Belém em 1955 era uma delas. Entretanto, mesmo na década posterior, a proporção de domicílio com televisão na região Norte era de 0,00%, marca que só será ultrapassada na década de 1970, período de sua consolidação, na qual o censo registra a presença do aparelho em 8,0% dos domicílios⁵⁵.

Nos anos de 1950, a televisão ainda não era tida como um entrave à expansão do circuito, ao contrário disso e seguindo o processo de industrialização do país, na maioria das cidades de grande porte registrou-se um expressivo aumento no número de salas. Segundo Anita Simis, as salas que atuavam exclusivamente com a exibição de filmes passaram das 927, do início daquela década, para 2.114 em apenas cinco anos⁵⁶. Em São Paulo, por exemplo, aqueles anos marcam o apogeu das inaugurações, registrando no período a abertura de 154 novas salas contra apenas 51 nos anos de 1940⁵⁷. Movimento que não foi acompanhado por Belém. Apesar de apresentar uma nova disposição das casas de exibição, com uma expansão geográfica marcada por uma descentralidade, a capital do Pará não chegou a vivenciar o otimismo das salas de cinema daquela década. O mercado exibidor local contava com apenas 14 salas que se utilizavam dos jornais para fazer uso de propaganda, como pode ser observado no mapa a seguir:

⁵³ Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 17 ago. 2013.

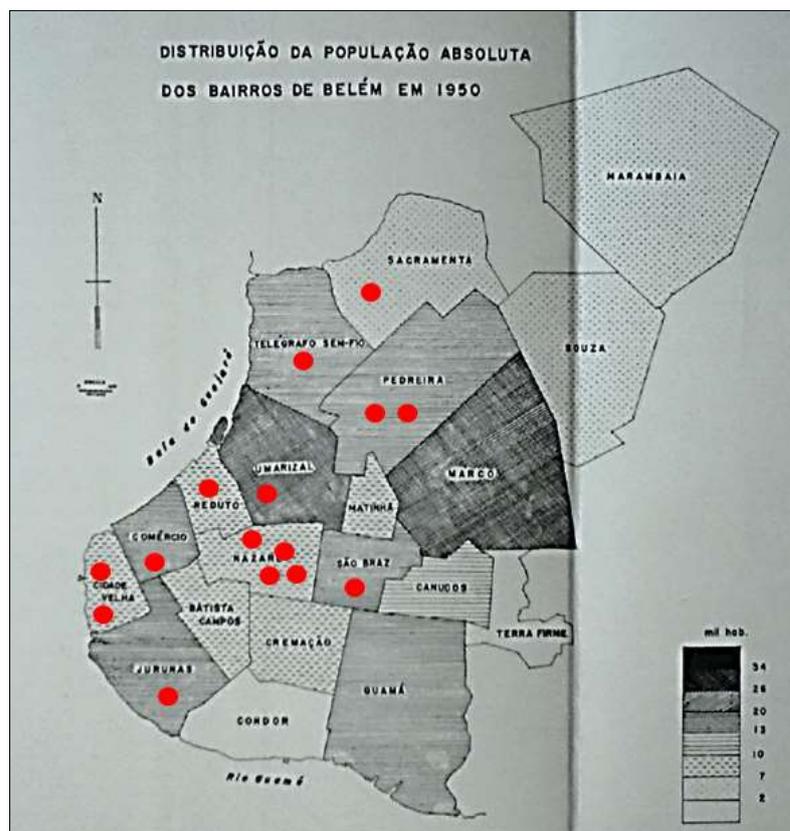
⁵⁴ Nos Estados Unidos uma solução encontrada para amenizar os efeitos da concorrência foi uma aliança entre cinema e televisão, na qual ocorria a venda de filmes, já estreados no circuito exibidor e que passavam a ser exibidos pelas emissoras, além da utilização de filmes feitos especialmente para este fim. MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Campinas, SP. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

⁵⁵ HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia (org.), **História da vida privada no Brasil**, vol 4, pp. 440-487.

⁵⁶ SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Anablume, 1996, p. 190.

⁵⁷ STEFANI, Eduardo Baider. **A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: Redes de cinema Multiplex e territorialidade dos cinemas de arte**. Dissertação (Mestrado). USP-FFLCH, São Paulo, 2009.

Mapa 1 – Localização aproximada das salas de cinema por bairro de Belém 1950



Fonte: Mapa de Antônio Rocha Penteado, manipulado pela autora. PENTEADO, 1968, p. 197.

Quadro 1 – Endereço aproximado das salas de cinema por bairro, Belém 1950

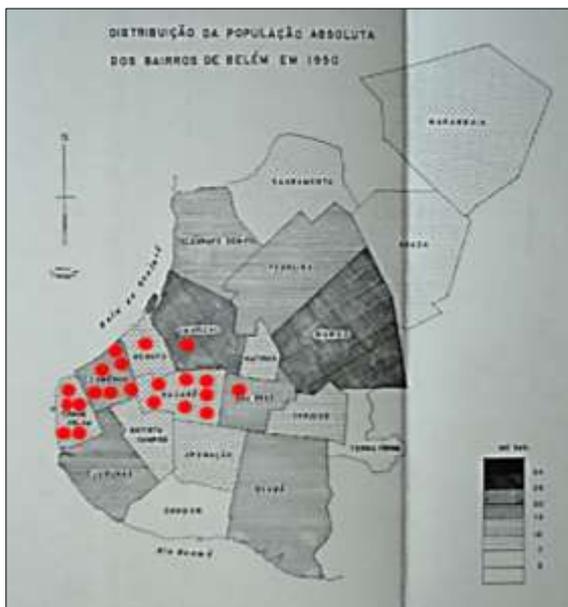
BAIRRO	CINEMA	ENDEREÇO	PRORIETÁRIO
Comércio	<i>Olympia</i>	Pça. da República	Empresa São Luiz Ltda
Nazaré	<i>Moderno</i>	Pça. Justo Chermont 59	Cardoso & Lopes
	<i>Popular</i>	Avenida Independência, próximo ao atual Colégio Gentil	Empresa São Luiz Ltda
	<i>Poeira</i>	Pça. Justo Chermont	Empresa São Luiz Ltda
	<i>Iracema</i>	Pça. Justo Chermont	Empresa São Luiz Ltda
São Braz	<i>Independência</i>	Av. Independência 507	Cardoso & Lopes
Umarizal	<i>São João/cine Art</i>	Av. Senador Lemos 375	João Maranhão
Reduto	<i>Iris</i>	28 de Setembro próximo a Trav. da Piedade	?
Cidade Velha	<i>Guarani</i>	Pça Felipe Patroni 48	Empresa São Luiz Ltda
	<i>Universal</i>	Simão Bolívar 13	Cardoso & Lopes
Pedreira	<i>Vitória/ Rex</i>	Av. Pedro Miranda 491	Cardoso & Lopes
	<i>Paraíso</i>	Av. Pedro Miranda s/n	Empresa São Luiz Ltda
Jurunas	<i>Cine Aldeia do Rádio</i>	R. Conceição s/n	João Maranhão
Sacramenta	<i>Brasilândia</i>	Av. Senador Lemos s/n	Prop. Salim Hermes

Fonte: Quadro foi construído a partir dos anúncios das salas publicados no jornal A Folha do Norte entre os anos de 1950 a 1960.

* O cine Pérola foi inaugurado em 1957, e ficava localizado na Rodovia Artur Bernardes s/n. O que impossibilitou a localização do bairro.

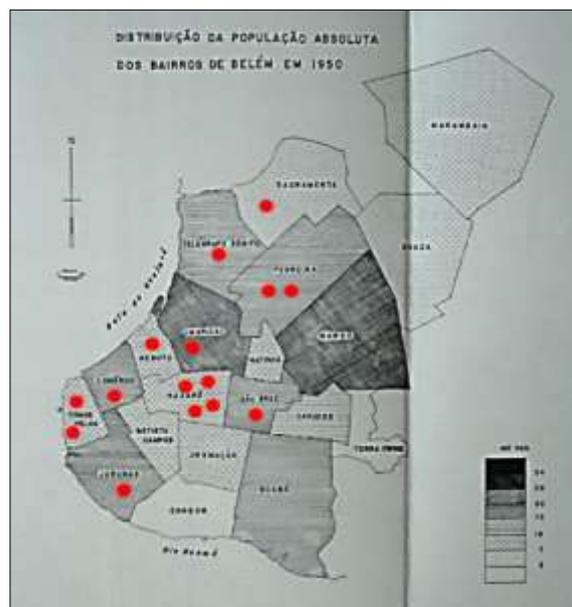
Mesmo em se tratando de um universo limitado das salas de projeção, o número de salas naquela década foi inferior ao observado nos anos de 1920. Transformação que pode ser observada nos mapas abaixo:

Mapa 2 - Cinemas em Belém entre 1920/1930



Fonte: Mapeamento nos Jornais *A Folha do Norte* e *A província do Pará*

Mapa 3 - Cinemas em Belém entre 1950/1959



Fonte: Mapeamento nos Jornais *A Folha do Norte* e *A província do Pará*

Quadro 2 – Cinemas por bairro, Belém 1920

BAIRRO	CINEMAS 1920
Comércio	<i>Olympia</i> <i>Palace Theatre</i> <i>Cine Éden</i> <i>Paris</i> <i>Rio Branco</i> <i>Cine Rádio</i>
Nazaré	<i>Cinema Moderno</i> <i>Cine Teatro Avenida</i> <i>Iracema</i> <i>Natureza / Poeira</i> <i>Cine Glória</i> <i>Odeon/Serrador</i> <i>Cinema Popular</i>
São Braz	<i>Cine Fuzarca</i>
Umarizal	<i>São João/cine Art</i>
Reduto	<i>Magestic / Iris</i>
Cidade Velha	<i>Rialto</i> <i>Ideal</i> <i>Trianon</i> <i>Cine Victória</i> <i>Teatro São João</i>

Fonte: Mapeamento nos Jornais *A Folha do Norte* e *A província do Pará*

Quadro 3 – Cinemas por bairro, Belém 1950

BAIRRO	CINEMAS 1950
Comércio	<i>Olympia</i>
Nazaré	<i>Moderno</i> <i>Popular</i> <i>Poeira</i> <i>Iracema</i>
São Braz	<i>Independência</i>
Umarizal	<i>São João/cine Art</i>
Reduto	<i>Iris</i>
Cidade Velha	<i>Guarani</i> <i>Universal</i>
Pedreira	<i>Vitória/ Rex</i> <i>Paraíso</i>
Jurunas	<i>Cine Aldeia do Rádio</i>
Sacramenta	<i>Brasilândia</i>

Fonte: Mapeamento nos Jornais *A Folha do Norte* e *A província do Pará*

É sabido que nem todas as salas de cinema apresentavam a mesma estrutura de divulgação dos eventos cinematográficos e que, portanto, os referidos mapas possuem a limitação de tratar apenas daqueles que se utilizavam da propaganda impressa nos jornais de circulação local. Apesar disso, pode-se afirmar que o número de salas nesta década é inferior aquele observado nos anos de 1920, transformação que pôde ser observada nos mapas 02 e 03. Com as devidas ressalvas, os dados nos dão importantes amostras das transformações por que passava o circuito exibidor de Belém na primeira metade do século XX, em que se constata uma diminuição no número de salas. Se levarmos em consideração que uma parte dos cinemas presentes no mapa 03 já existia em período anterior, evidencia-se que houve um número restrito também de inaugurações, o que corrobora para a noção de que Belém não acompanhou a progressão do circuito exibidor presente em outras localidades.

É emblemático que, das quatorze salas anunciadas na década de 1950, seis, ou seja, quase a metade, pertenciam a empresa *São Luiz Ltda*, do Ceará, que passou a atuar no estado desde os anos de 1940. Período que segundo Toninho Vaz, marcava uma nova fase para Severiano Ribeiro, dono da empresa, que naqueles anos multiplicou sua rede de exibição por todo o Nordeste estendendo-se também para o Norte do país⁵⁸. Assim, outra característica deste momento e que pode auxiliar na compreensão da retração dos cinemas na capital paraense, é a de um circuito exibidor local submetido a forte presença de uma rede nacional. Há neste momento uma concentração das salas em volta de dois grandes grupos, a cearense e a paraense *Cardoso & Lopes*, sendo poucas as salas não pertencentes a estes duas empresas. O que difere do que acontecia nas décadas anteriores, quando havia uma diversidade maior de empresas atuando no setor, com empresários pertencentes à região⁵⁹. Fato que chamou a atenção dos cineclubista, sendo inclusive, alvo de crítica:

⁵⁸ VAZ, Toninho. **O rei do cinema**: a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia. RJ/SP: Ed. Record, 2008.

⁵⁹ Sobre isso ver: CARNEIRO, 2011.

A Empresa São Luiz monopolizou no Brasil a maioria das firmas distribuidoras e impõe ao gosto do público os piores pastelões, relegando o ínfimo plano os celuloides de qualidade. Matou em nossa cidade a sua concorrente Empresa Cardoso Lopes, que, a excessão dos filmes da R. K. O., só exhibe horríveis filmes argentinos, mexicanos, refugos italianos e algumas péssimas produções nacionais. Usurpou-lhe todas as boas distribuidoras de filmes europeus e americanos, deixando-a na penúria artística⁶⁰.

De acordo com Orlando Costa, havia uma padronização de filmes expostos nas salas comerciais da capital paraense como reflexo desse monopólio, gerando o que ele considerava como uma “ditadura do mau gosto”, quadro que definia da seguinte maneira:

É desolador o panorama causado pela ditadura do mau gosto, imposta em primeira análise pelo “trust” de produtores cinematográficos e em segundo lugar, pelo “trust” dos exibidores, representados no Brasil pela figura de Luís Severiano Ribeiro Jr., proprietário da maioria dos cinemas de Belém, para a infelicidade nossa. A avidez do lucro fá-los dispensar qualquer consideração de ordem ética ou estética, as consequências não são medidas, a propaganda reveste-se do caráter de especulação desonesta e até mesmo de coação⁶¹.

Com a venda da *Empresa Cinematográfica Paraense* para *São Luiz Ltda* no final de 1946⁶², têm-se os primeiros passos daquilo que se intensificaria nas décadas seguintes e seria interpretado como um dos fatores que desencadearam uma série de fechamentos de cinemas de bairro, que não teriam condições materiais de vencer a concorrência dos grandes conglomerados industriais, que posteriormente monopolizariam a atividade comercial de exibição fílmica. Somado a esse fator, aquela década é caracterizada por uma intensa crise nos cinemas de Belém, com salas sucateadas e pouquíssimo investimento no setor, não raro foram às campanhas para a melhoria na oferta do serviço, como se verá posteriormente. Essa falta de investimento também pode ser entendida como reflexo de uma bilheteria instável, entrave, que segundo Pedro Veriano, estaria sempre presente na história da exibição em Belém, e por conta disso, caracterizada pela “mistura de esperanças e frustrações”⁶³.

Por outro lado, no mesmo período, observa-se a materialização de uma expansão geográfica, de salas surgindo em bairros mais afastados do centro. Se nas primeiras décadas a rede de cinemas era marcada por uma centralidade, em que, de maneira geral, as salas eram divididas em três núcleos principais, nos bairros de Nazaré, Cidade Velha e Campina (Comércio), o mesmo não ocorrerá nos anos de 1950, onde há um deslocamento desses

⁶⁰ COSTA, Orlando. Exibidores. **Revista Norte**, Belém, Ano 1, n. 02, Março-Abril, 1952, p. 68.

⁶¹ Idem, *ibidem*.

⁶² VERIANO, Pedro. A arte de vender cinema. In: OLIVEIRA, R. P. (Org.). **Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes**. Belém: CNPQ, 2004. p. 20.

⁶³ VERIANO, Pedro. **Cinema no Tucupi**. Belém: Secult, 1999. p. 35.

instrumentos de lazer para os diferentes centros, como Pedreira, Jurunas e Sacramenta. O cinema *Paraíso*, localizado no Bairro da Pedreira, é um exemplo dessa descentralização. Este, apesar da localização afastada do centro, quando de sua inauguração, contou com a presença de figuras ilustres como governador e o prefeito da cidade. O que relativiza diferenciações entre cinema “popular” e de “elite” por bairro.

Fotografia 14 - Fachada Cinema *Paraíso*



Fonte: site <http://belemantiga.blogspot.com.br>. Acesso em 29 de out. de 2014.

Maria Sylvia rememora que o grupo teria ido muito raramente aos dois cinemas da Pedreira. Por que segundo ela, “eles não passavam muitos filmes bons, eram filmes bem vagabundos. Raramente eu me lembro de ter ido uma ou duas vezes na minha vida”⁶⁴. Depreende-se daí, que neste contexto específico, a escolha dos cineclubistas por determinadas salas em detrimento de outras está diretamente ligada ao conteúdo exibido, de modo que a tênue divisão entre categorias de cinema não está relacionada simplesmente à sua posição geográfica. Sobre o cinema *Paraíso* ter sido pouco frequentado por eles, pesa o fato de que ele não exibia o tipo de filme adequado ao ideal estético esperado pelo grupo, muito mais do que o fato de ficar em um bairro afastado do centro. Como a preferência centrava-se no tipo de filme exibido, a propaganda era o elemento que poderia dificultar a escolha. Orlando

⁶⁴ COSTA, Orlando. Resenha cinematográfica. *Revista Norte*, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 71

Costa, por exemplo, lamentava o fato de perderem a exibição de “películas de qualidade” por falta de divulgação:

[...] é bem possível, embora não tenhamos conhecimento, que hajam passado películas com reais qualidades, ignoradas por nós, como ia acontecendo com *Sciucia* de Vittorio De Sicca, exibido uma única vez no Iracema, passando imediatamente para os cinemas dos bairros, além do que, sua apresentação não mereceu, pelo menos na concepção do gerente da São Luiz em nosso estado, qualquer propaganda destacada na imprensa ou no rádio ⁶⁵.

Na década de 1950 a divisão espacial dos cinemas em: centro e periferia se deram de maneira mais clara. Pedro Veriano, um dos mais importantes pesquisadores do cinema no Pará, lembra que a diferenciação espacial também era sentida na estruturação das salas e no valor dos ingressos, sendo aquelas localizadas nos bairros afastados do centro, como o caso do cinema *Paraíso*, detentoras de “modestas” acomodações. Os ingressos cobrados por esses cinemas eram de valor inferior aos de algumas salas do centro da cidade. Todavia, é importante lembrar que, não necessariamente a localização central significava luxo ou boas acomodações, apesar de os cinemas melhor estruturados encontrarem-se predominantemente na parte central da cidade, eles não eram os únicos a ocupar aqueles espaços. A exemplo do cinema *Moderno*, sala de médio porte com capacidade para 1000 espectadores e localizado no mesmo perímetro que o cine *Popular*, com seus 500 lugares e com forte apelo popular.

Fotografia 15 - Fachada Cinema *Moderno*, 1947



Fonte: VERIANO, 1999, p. 80.

⁶⁵ NUNES, Benedito. Anotações arquivadas no computador. IN: CHAVES, 2011, p. 17.

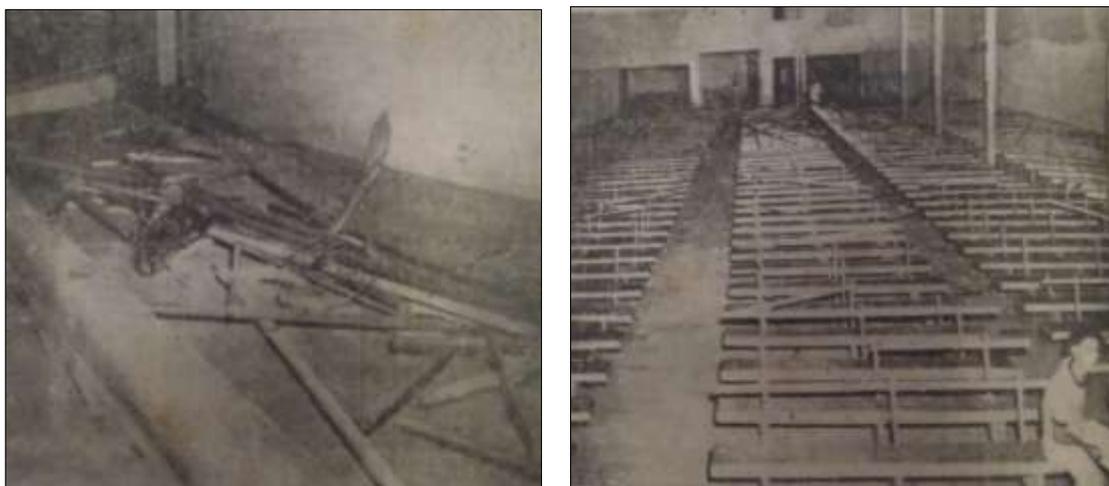
Havia uma série de incômodos, que não diziam respeito apenas à estrutura física dos cinemas, e que atingiam a todas às salas de diferentes categorias, sem distinção. Os problemas apresentados pelas casas de exibição foram alvo de diferentes protestos ao longo do tempo. Chegando inclusive a apreciação de políticos da época, como o vereador Benedito Carvalho. Que chegou a defender que bastava somente assistirem o “‘it’ glamouroso de Rita Hayworth ou Betty Grable”, mas a ele interessavam “as últimas produções desta nova maravilha do cinema que é Vittorio de Sicca. Não. O que queremos é mais ar, um pouco de veludo nas cadeiras dos cinemas de primeira, é luz indireta e aparelhos modernos”⁶⁶. Essa preocupação com a precariedade dos cinemas da cidade chegava à Câmara Municipal de Belém, não por mero gesto de benevolência por parte do vereador Carvalho. O incômodo com a questão já se manifestava nas ruas e nos próprios espaços de projeção.

Os espectadores dos cinemas *Poeira* e *Iracema* protagonizaram umas dessas manifestações de insatisfação. A exibição dos filmes *Pervertida* e *Confissão*, que já tendo circulado por vários cinemas da capital, teria atraído uma grande quantidade de pessoas pela cobrança de menor valor nas entradas. Vinte minutos depois de iniciada a projeção, por conta de um curto-circuito nas instalações elétricas, o gerador de energia teria parado de funcionar deixando às escuras os dois cinemas, que eram abastecidos pelo mesmo aparelho. Depois de demorada passagem do tempo, sem explicações por parte dos proprietários, e ainda não solucionado o problema da energia, o público presente começou a promover primeiramente a depredação do cinema *Poeira*, revoltado que estavam passaram a “depredar o cinema, quebrando bancos, arrebetando lâmpadas e rasgando o *ecràn*”⁶⁷. O que também pode ser observado nas imagens:

⁶⁶ **O Liberal**, 26 de junho de 1951, p. 3. Disponível em Hemerotecadigital.

⁶⁷ “Quebra-quebra nos cinemas Poeira e Iracema”. **A Província do Pará**, 14 jan. 1948. p. 04.

Fotografia 16 - Bancos e ventiladores quebrados no Cineteatro Poeira



.Fonte: *A Província do Pará*, 14/01/1948. p. 04

Tal atitude extrema do público se estendeu também ao *Iracema*. Nele, alguns globos luminosos da fachada foram quebrados. É relevante destacar que episódios como esse também aconteceram em outras oportunidades, quando os frequentadores das salas de cinema expressaram suas insatisfações. Em seis de junho de 1953, houve uma revolta no cinema *Popular* quando da exibição do filme nacional “*Três Vagabundos*”, um “quebra-quebra” que participou “todo o povo que ali estava”. O que teria gerado a revolta foi o fato de película apresentar inúmeros defeitos, sendo interrompida de cinco em cinco minutos, o que fez com que a plateia ficasse indignada. Somado a isso, os ventiladores do recinto não estavam funcionando o que aumentava o ímpeto dos exaltados que passaram a quebrar bancos e ventiladores⁶⁸.

Semelhante a esses atos, diferentes manifestações de insatisfação iriam se destacar ao longo de toda a década de 1950. A União Acadêmica Paraense chegou em 1953, a denunciar as irregularidades das casas de espetáculos cinematográficos de Belém, por elas não satisfazerem as exigências do código de postura municipal além da precariedade de suas instalações e o abuso de lotação⁶⁹, segundo eles um dos problemas mais graves. Naquele ano, o sucateamento das salas levou vários estudantes secundaristas a impedirem a entrada de espectadores em diversas sessões. No gesto que ficou conhecido como a formação de ‘paredes’, objetivava-se pressionar os proprietários das empresas para que iniciassem obras de melhorias naqueles estabelecimentos.

⁶⁸ *A Folha do Norte*, Belém, 14 de Outubro de 1951, p. 15.

⁶⁹ *A Folha do Norte*, Belém, 11 de Abril de 1953, p. 04.

Em resposta aos protestos dos jovens, o jornal *A Folha do Norte* publicou uma nota em que criticava o comportamento dos jovens da capital paraense em protesto pró-melhora dos cinemas da cidade, tendo como alvo primeiro o cinema *Olímpia*. Em que dizia os estudantes “andaram errados, vergonhosamente errados, velhamente – não juvenilmente – errados, naquele ultimo trote, sem graça, desinteligente, deselegante, feminino, comadresco”⁷⁰. Segundo o jornal os estudantes teriam “implantado o terror no meio de algumas centenas de pessoas”. A nota questionava ainda o porquê do cinema escolhido para o protesto ter sido justamente o *Olímpia*, frequentado pela “jeunesse dorée”, do mesmo público frequentante do grande hotel, e não o *Rex* da Pedreira.

Em réplica aos fatos ocorridos no cinema *Olímpia*, que chegou inclusive a ser interditado para a vistoria oficial das autoridades do estado e do município, a Empresa *São Luiz*, argumentou que vinha desenvolvendo constantes melhorias nos cinema da capital, com investimentos de Cr\$ 3.426.000,00. Destaca ainda que possuía pouco tempo de atividade em Belém, posto que, a compra dos cinemas da empresa cinematográfica paraense limitada se deu em 1947, e que desde o início de sua gestão teria havido uma diminuição no valor dos ingressos. O quadro a seguir demonstra, além do barateamento defendido pela empresa, que havia uma distinção no valor dos ingressos. Apesar de toda a rede ser alvo de reclamações, o status de cinema de luxo dos *Olímpia* e *Iracema*, também estava presente no momento da atribuição de valores da entrada.

Quadro 4 - Valor dos ingressos empresas Cinematográfica Paraense / São Luiz Ltda.

VALOR DOS INGRESSOS 1953		
CINEMA	Cinematográfica Paraense	São Luiz Ltda.
Olímpia	Cr\$ 8,00	Cr\$ 6,00
Iracema	Cr\$ 8,40	Cr\$ 6,00
Popular	Cr\$ 5,00	Cr\$ 3,60
Poeira	Cr\$ 3,00	Cr\$ 2,40
Guarani	Cr\$ 5,00	Cr\$ 3,60

Fonte: jornal A Folha do Norte, 07 de junho de 1953, p. 04.

⁷⁰ Idem, ibidem.

Theodoro Brasão comentou a repercussão da nota publicada pela empresa de cinema, de como a manifestação dos estudantes surtiu efeitos, “feriu no ponto exato, no local doloroso”, dizia ele. Rebatendo a argumentação do congelamento e rebaixamento do valor dos ingressos, ele destacava que teria ocorrido uma orientação por parte do governo federal em torno do valor das entradas nas salas de cinema em todo o país, taxando valores fixos de acordo com a sua classificação. A medida a que Brasão se refere, foi instituída em 1948 pela Comissão Central de Preços, órgão do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio que tabelava os ingressos, para isso criando diferentes categorias de salas de acordo com as características de cada espaço⁷¹. As de primeira classe, por exemplo, deveriam possuir ar refrigerado, poltronas estofadas, sala de espera luxuosa, dentre outros atributos, “uma porção de tudo que aqui não se acha”. O autor também chamava atenção para os filmes exibidos no cinema *Olímpia*, o mais luxuoso da capital, alegando que estes só chegavam a capital depois de terem sido barateados⁷².

Três anos após as polêmicas envolvendo o valor dos ingressos na capital do Pará, as carências das salas voltaram a ocupar as páginas do jornal. Novamente, Theodoro Brazão destacava a deficiência dos cinemas locais em contraste com seus altos preços. Segundo ele, “há um tragédia enorme nos cinemas da capital”, incômodos que ele descrevia como presentes desde a fila para a compra das entradas, o desconforto das cadeiras, sistema e aeração indecente e o desajustamento dos aparelhos sonoros. Criticou o órgão COAP por ter nivelado o valor dos ingressos nos cinemas locais com os do RJ. Para ele, “os cinemas daqui são péssimos, absurdamente ruins para uma cidade como Belém”. Lembra episódio do cinema *Moderno* em que, em um domingo qualquer, “tinha uma fedentina de lugares privados tão forte que muitos tiveram de abandona-lo no meio da sessão”, “o Iracema é sujo, antiquado”, dizia ainda que o *Guarani* já deveria ter sido condenado⁷³.

Se por um lado, em alguns momentos, a precariedade, valor dos ingressos e a má conservação das acomodações eram elementos comuns entre os cinemas de bairro periféricos e aqueles localizados em áreas centrais, como pôde ser observado nas polêmicas repercutidas na imprensa, por outro, a propaganda era um fator de distinção entre esses grupos. Sobre essa diferenciação, um dos “*Espectadores*” analisa o uso da propaganda com base nesta classificação, destacando o fato de que:

⁷¹ SIMIS, 1996.

⁷² *A Folha do Norte*, Belém, 10 de Maio de 1953, p. 04.

⁷³ *A Folha do Norte*, Belém, 15 de Maio de 1956, p. 02.

Os cinemas dos bairros gravitam a sua propaganda em torno dos “westerns” de má qualidade e os de centro só executam publicidade organizada em relação aos filmes adocicados ou aos dramalhões rocambolescos, em que há oportunidade para as garotas da plateia sintonizarem o beijo da tela com o do seu “boy-friend” ou de enxugarem as suas lágrimas, no mesmo ritmo em que a heroína do filme sofre as amarguras do seu destino⁷⁴.

A propaganda também é lembrada pel’*Os Espectadores*, como um empecilho, por vezes, para que determinadas películas fossem assistidas, especialmente nos casos de improvisação de programas, sem anterior divulgação, nos quais se perdia a exibição de “muitas fitas de qualidade”. *Ato de violência* e *O renegado* foram, por exemplo, algumas das fitas que o grupo lamentava não ter assistido por conta da falta de anterior divulgação. *Sciussia* de Vittorio de Sicca, também é lembrado pela mesma situação⁷⁵.

Em meio à crise das salas e as críticas dos cineclubistas, um cinema em particular ganha destaque na escolha de seus membros. Localizado na parte central da cidade, o cinema *Olímpia* era a sala mais frequentada pelos cineclubistas em questão. Escolha que não se dava exatamente pelo fato de ser o preferido dos amigos, mas pelo conteúdo fílmico que apresentava, por supostamente exibir “os melhores filmes”. A comodidade, em alguns momentos também atuava como elemento decisivo nessa escolha. Maria Sylvia lembra que sua opção por aquela sala se dava pelo fato de poder assistir a uma sessão antes do seu horário de aula⁷⁶. O *Olímpia*, apesar de naqueles anos ainda manter o status de cinemas de luxo⁷⁷ passava por um período de crise, em que sua estrutura, depois de passar muitos anos sem nenhuma alteração, pouco lembrava o luxo das décadas anteriores, posto que o prédio deteriorava-se como pode ser observado na fotografia de 1950.

⁷⁴ COSTA, Orlando. Exibidores. **Revista Norte**, Belém, Ano 1, n. 02, Março-Abril, 1952, p. 68.

⁷⁵ Idem, *ibidem*.

⁷⁶ Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 03 Dez. 2015.

⁷⁷ VERIANO, Pedro. **Cinema no Tucupi**. Belém: Secult, 1999.

Fotografia 17 - Cinema Olímpia 1950



Fonte: site <http://belemantiga.blogspot.com.br>. Acessado em 29 de Outubro de 2015.

Dentro do circuito de exibição da cidade de Belém nos anos de 1950, o cinema *Olímpia* ocupava o posto de cinema lançador. Em cada rede havia as salas de primeira linha, sendo que estas iniciavam a exibição dos filmes e somente depois dessas exibições é que eles passavam a circular pelos demais cinemas da mesma empresa, no caso a Empresa São Luiz Ltda. Apesar do momento ruim por que passava o *Olímpia*, aquela era a sala mais frequentada pelos membros do cineclube *Os Espectadores*, por uma série de fatores, que não se limitavam apenas a proximidade do *Café Central*, cuja importância já fora suscitada, mas pela diversificação das sessões que promovia, pelo status que aquela que possuía, e também pelo tipo de filme que era exibido. A maior parte dos filmes exibidos naquela sala, depois eram também projetados pelas consideradas de segunda linha, todavia, essa circulação dependia também do retorno financeiro das primeiras exibições, ou seja, circulava mais aquele que mais bilheteria arrecadava. O que poderia ocasionalmente fazer com que determinados filmes que eram considerados bons pelos cineclubistas, nas palavras de Orlando Costa, fossem “perdidos”.

Paes Loureiro chega a lembra-la como “*uma simbólica tatuagem na pele da identidade urbana de Belém*”⁷⁸, com lugar marcado no imaginário de Belém, componente fundante da construção emocional da cidade, que desde a sua fundação se firma como elemento sociocultural identitário. Para Roberto Ribeiro Correa, o hábito de ir ao cinema nos anos de 1950, era estimulado e controlado pelas famílias, que após as missas de domingo, levavam suas crianças as matinês daquele cinema, que oferecia especial atenção ao público infantil naquele horário⁷⁹. E assim, o *Olímpia* possuía seus *habitués* de acordo com as sessões, como por exemplo, a “Vesperal Passatempo” que ocorria aos sábados as 17hs, que se tornou naquela década um ponto de encontro entre os estudantes ou ainda, segundo Pedro Veriano, a “Sessão última hora”, que tinha por objetivo reprisar os filmes já exibidos nos cinemas de bairro, e que era exibido diariamente as 17hs.

Uma das sessões preferidas de Bendito Nunes eram as vesperais. Como lembra o próprio Benedito: “Nós íamos ao cinema Olímpia, a sessão que começava as seis e meia da tarde. [...], às vezes o Mário participava do jantar, e depois nós íamos”⁸⁰. Para aqueles amigos, o cinema *Olímpia* aos domingos era tradicional. Mário Faustino na crônica publicada no dia 07 de outubro de 1951 intitulada “Admirável mundo novo”, entoava a lembrança das coisas marcantes que deixava para trás, quando de sua viagem aos Estados Unidos, em que escreve “Belém, Belém, aqueles nomes, Nazaré, São Jerônimo, São Braz, Grande Hotel, Central, Olímpia, Moderno, Mosqueiro...”⁸¹, onde velho cinema também aparece como parte dessa memória afetiva da cidade.

No salão de espera daquele cine-salão, Mário Faustino e Benedito Nunes encontravam conhecidos que posteriormente também se ligariam ao cineclube, como foi o caso de Francisco Paulo Mendes, que era lembrado por nunca deixar de frequentar a sala de projeção daquele cinema, “inclusive nos dias de semana”⁸². Depois da sessão, como de costume, eles se encontravam com outros intelectuais no *Café Central*. Acyr Castro, que posteriormente chegou a se unir aos cinéfilos do clube de cinema, também era um dos

⁷⁸ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Uma encantaria no imaginário de Belém. IN: VERIANO, Pedro e ÁLVARES, Luzia (Org.). **Cinema Olympia: 100 anos de História Social de Belém (1912-2012)**. Belém: GEPEM, 2012, p. 84.

⁷⁹ CORREA, Roberto Ribeiro. Um estilo de vida que o vento levou. IN: VERIANO, Pedro e ÁLVARES, Luzia, 2012, pp. 113-118.

⁸⁰ NUNES, Benedito. Entrevista, 2000. Apud: CHAVES, 2004. p. 145-146.

⁸¹ FAUSTINO, Mário. Admirável mundo novo. Cartas americanas. A **Folha do Norte**, Belém, 07 out. 1951. p.03.

⁸² NUNES. Idem, ibidem.

assíduos frequentadores daquela sala. Este identificava naquele cinema um espaço de vivências, parte fundamental de seu viver, pois, permitiu o seu encontro com uma cinematografia que lhe tocava e que ao mesmo tempo lhe formava. A formação cinematográfica do grupo se deu não apenas pela filmografia exibida no *Olímpia*, mas por toda uma diversidade de produções que eram exibidas na rede de salas da capital.

Fotografia 18- Cinema *Olímpia* e *Grande Hotel*, itinerário dos cineclubistas.



Fonte: Acervo Magalhães Barata - SIMM/Secult, Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), 1944.

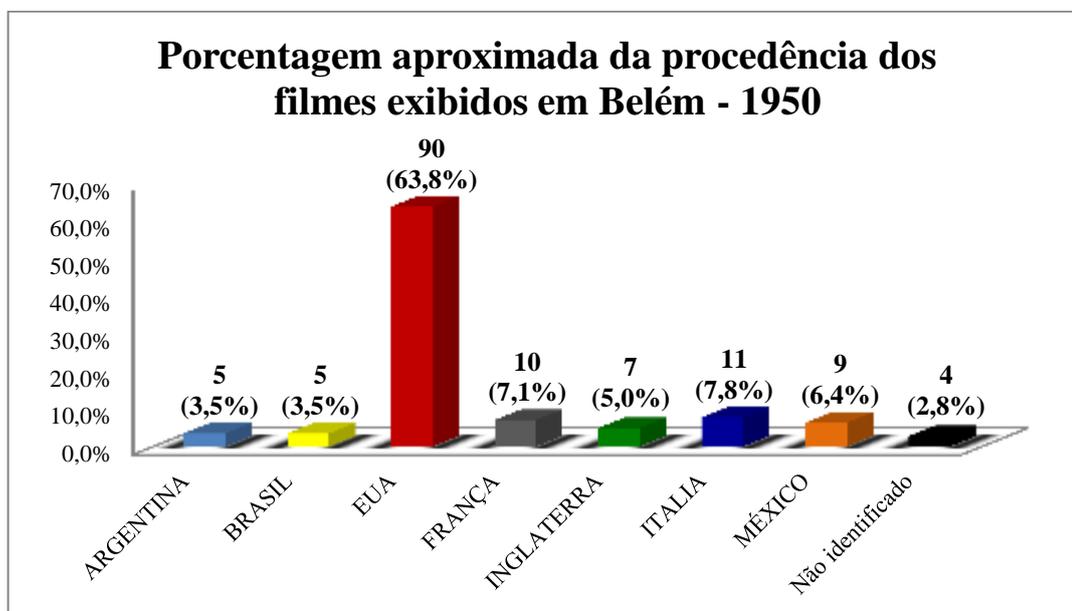
Apesar de ser o mais frequentado pelos cinéfilos de Belém, não apenas o *Olímpia* colaborou para a formação cinematográfica *d'Os Espectadores*, outras salas também contribuíram para esse desenvolvimento cinematográfico do grupo, dessas, as do bairro de Nazaré se apresentavam como importantes opções. “Íamos muito ao *Moderno* e ao *Iracema*, o *Poeira* que virou *Nazaré*, acontece que o *Olímpia* era o que muitas vezes lançava os melhores filmes”⁸³. Reforçando a noção de uma escolha muitas vezes pautada no tipo de filme que estava sendo apresentado. Maria Sylvia diz, por exemplo, que em determinadas situações aumentavam a sua frequência em outros espaços, quando diz que, o “moderno exibia muito filme europeu, às vezes nós íamos mais no *Moderno* que o *Olímpia*”⁸⁴. Essas revelações apontam para o tipo de cinematografia que se estava interessado naqueles anos de 1950, o que na maioria das vezes não correspondia ao que estava sendo exibido nos cinemas da cidade.

⁸³ Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 03 Dez. 2015.

⁸⁴ Idem, *Ibidem*.

Como pode ser observado nos dados analisados por meio de amostragens referentes aos meses de novembro de 1951, junho de 1952, março de 1953 e janeiro de 1954, havia uma relativa diversidade de produções. Levando-se em consideração que existia todo um mecanismo de circulação dos filmes, posto que em cada circuito possuísse as salas de primeira linha, que iniciavam a exibição das fitas, como já citado, e os cinemas de segunda linha, encarregados de exibi-los depois de sua estreia, o recorte da amostragem privilegia a escolha dos títulos propagandeados pelas salas principais, haja vista que estes, na maioria das vezes, passada a estreia circulavam pela cidade. Com as devidas ressalvas, pode-se vislumbrar uma média da origem dos filmes assistidos na capital paraense:

Gráfico 1- Amostragem por quantidade de filmes exibidos em Belém na primeira metade da década de 1950.



Fonte: Propagandas Jornal *A Folha do Norte*

É notório que havia no circuito exibidor de Belém, uma predominância das produções hollywoodianas, com gêneros diversos que iam de aventuras, comédias, westerns a romances. Allan Pinheiro já alertava que desde os anos da segunda grande guerra, os cinemas locais exibiam em sua maioria filmes vindos dos Estados Unidos⁸⁵. É importante lembrar que desde fins da década de 1940 a indústria americana passava por intensas transformações. Passados os anos de guerra em que em que o mercado cinematográfico havia sido

⁸⁵ SILVA, Allan Pinheiro da. **Cotidiano e Guerra nos cinemas de Belém (1939-1945)**. Dissertação (Mestrado). PUC – IFCH: São Paulo, 2007.

artificialmente estimulado, da suspensão de medidas que dificultavam os trustes, fundamental para a expansão e consolidação do mercado produtor e consumidor de filmes hollywoodianos, as companhias cinematográficas tiveram de adaptar-se ao momento de crise, especialmente na segunda metade da década de 1950, quando, segundo Thomas Schatz, as grandes companhias de Hollywood passaram a aderir à indústria da tv, pondo fim a resistência de uma produção televisiva por parte das grandes companhias⁸⁶.

Apesar disso, essas mudanças não interferiram diretamente nos hábitos de consumo da capital na década em estudo, posto que este esteja em muitos aspectos ligado à lógica da distribuição dos filmes. Enquanto as produções europeias poderiam demorar anos para chegar ao Brasil, as americanas, entravam no país com cerca de 6 meses de atraso⁸⁷. Os quadros a seguir demonstram esses intervalos para os filmes propagandeados no mês de março de 1953.

Quadro 5 – Estreias I cinemas, Belém, 1953

FILMES AMERICANOS março de 1953		
FILME	PROC.	ANO DE PROD.
Agonia de amor	EUA	1947
Zamba o gorila monstro	EUA	1949
A morte aponta a sua arma	EUA	1951
A sombra da maldição	EUA	1950
A filha do comandante	EUA	1943
O caçador de espíões	EUA	1950
Kit Carson	EUA	1940
A ponte de Waterloo	EUA	1940
Paladino dos pampas	EUA	1950
O falcão do deserto	EUA	1950
A princesa e os bárbaros	EUA	1951
Sargentos e recrutas	EUA	1951
5 dedos	EUA	1952
Mulher maldita	EUA	1951
Bruxaria	EUA	1951
A lei é implacável	EUA	1949
Rigoletto	EUA	1949
Branca Selvagem	EUA	1943
Nas rodas	EUA	1950
O fantasma da ópera	EUA	1943
O príncipe ladrão	EUA	1951
O monstro do ártico	EUA	1951
Aventuras ciclônicas	EUA	1950
Kazam o cão lobo	EUA	1949

Fonte: jornal A Folha do Norte, Março de 1953.

Quadro 6 – Estreias II cinemas, Belém, 1953

FILMES NÃO AMERICANOS março de 1953		
FILME	PROC.	ANO DE PROD.
Vagabunda	MÉXICO	1950
Noites de Paris	FRANÇA	1951
Jamais te esquecerei	ING.	1951
O lanceiro invencível	FRANÇA	1949
“Espada e Sangue” il Trovatore	ITÁLIA	1949
O lobo da montanha	ITÁLIA	1949
A doutora quer tangos	ARG.	1949
Mulher volúvel	ITÁLIA	1942
Ciúme trágico	ITÁLIA	1939
Maldição das selvas	FRANÇA	1940

Fonte: jornal A Folha do Norte, Março de 1953.

⁸⁶ SCHATZ, Thomas. **O gênio do Sistema**: a era dos estúdios em Hollywood. Companhia das Letras. RJ: 1991.

⁸⁷ SIMIS, op. cit, p. 192.

Como pôde ser observado, no caso de Belém, este intervalo entre produção e exibição poderia ser bem maior do que o estimado 6 meses de atraso, posto que havia uma significativa defasagem entre o período em que era lançado no país de origem e a chegada/exibição em Belém. Das 24 produções hollywoodianas anunciados como estreia para aquele mês, apenas 14 eram da década de 1950, e destes apenas 5 *dedos* produzido no ano anterior. Os outros dez filmes remontam a década de 1940. Realidade não muito diferente das produções vindas de outros países, que também chegavam a capital do Pará com significativo atraso, como pode ser observado nas estreias prevista para o mês de março daquele ano, em que a grande maioria também havia sido produzida na década anterior.

Os americanos enfrentavam, apesar de serem em uma menor escala, a concorrência dos europeus, no recorte, vindos da Itália e França respectivamente, assim como acontecia em outras capitais. Heloísa Almeida destaca que naqueles anos, “o mercado exibidor de cinema de São Paulo começou a oferecer produtos alternativos em relação aos grandes estúdios de Hollywood”⁸⁸, com muitas salas de exibição da cidade expondo filmes que vinham da Europa. Além dessa parcela, observa-se uma significativa entrada de películas vindas de diferentes países latinos. Chama atenção a presença de produções argentinas e mexicanas. Destaca-se que a indústria mexicana tinha criado em meados da década anterior uma distribuidora latino-americana, Pelmex (1945), conseguindo nos anos de 1950 a proeza de penetrar em praticamente todos os países da América Latina ⁸⁹.

Em todo o país, muito se discute sobre essas películas, porém sempre pelo viés da crítica, que por seu turno, adotava posicionamentos restritivos em relação a elas, como era o caso de Glauber Rocha, que as caracterizava como reles imitações das fórmulas americanas, em que se exibia um “produto vulgar e pornográfico, de baixa qualidade técnica e artística, política e socialmente nula”⁹⁰, vistas, assim como alienantes. Mesmo tendo essa imagem negativa, nos anos de 1950, o cinema mexicano fazia bastante sucesso na capital paraense. Em Belém, muitas produções daquele país “formavam filas diante das bilheterias”. A exemplo disso, Pedro Veriano nos lembra que uma das mais importantes empresas de Belém a *Cardoso & Lopes* quando do fechamento de um contrato com a *Pel-Mex*, maior distribuidora daquelas produções, colocou em seus anúncios a seguinte provocação: “dura lex

⁸⁸ ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Janela do mundo: Representações do público sobre o circuito de cinema de São Paulo. IN: José Guilherme Magnani & Lillian de Lucca Torres (org.). **Na metrópole**: textos de antropologia urbana. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996, pp. 156-195. p. 168.

⁸⁹ ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

⁹⁰ Idem, p. 84.

sed lex, filme bom é da Pelmex”⁹¹, direcionada aos intelectuais que identificavam as “boleradas” com o mau gosto. Em oposição a esses intelectuais, os espectadores comuns, por seu turno faziam com que a temporada de Ninon Sevilla, importante atriz daquele país, em Belém fosse considerada um sucesso.

A presença dessa filmografia provoca uma série de indagações quanto às disfunções entre a crítica e público, posto que em Belém, em cada mês analisado ao menos uma produção mexicana era lançada com cuidadosa propaganda, apelando aquilo que se sabia, certamente agradaria aos espectadores. Por conta de limites impostos pela pesquisa, esses filmes somente serão abordados quando presentes na escrita dos membros do cineclube em debate. Importa-nos aqui principalmente o fato de que o grupo de cinema de Belém tinha acesso não apenas aos modelos estéticos e de montagem ditados pela cinematografia norte americanas e europeias, mas a toda uma construção visual e escolhas guiadas, em alguns casos, por modelos alternativos de composição fílmica.

⁹¹ VERIANO, Pedro. Olympia: Imagens de uma época. In: VERIANO, ÁLVARES, 2012. p. 37.

1.3 Reencontrando clássicos: a parceria com a Cinemateca

O clube 'Os espectadores', organiza-se, pois, para defender a integridade da arte cinematográfica, divulgando opiniões acerca de filmes que despertem o interesse do povo, procurando orientar as preferências deste, seguindo um critério elástico, porém intransigente contra a vulgaridade, e o mau gosto...

Quando o movimento cineclubista de Belém teve início em 1951, ele tinha como objetivo primeiro, através de divulgação de opiniões, orientar as preferências do público. Deste modo, sua prática nos primeiros anos de existência esteve pautada em grande medida, na publicação de algumas críticas cinematográficas nos jornais de circulação local, como *A Folha do Norte* e da revista *Norte*, em seu curto período de existência. Nesta primeira fase, não de maneira sistemática, “X de Os Espectadores”, Orlando Costa, Max Martins, Angelita Silva, Ruy Coutinho, Roberto Rodrigues e Benedito Nunes deram voz a opinião de *Os Espectadores*.

Por conta da ausência de uma infraestrutura mínima para a exibição de filmes, o grupo chegou a promover pouquíssimas exibições filmicas nesta primeira fase de atuação. Dentre as sessões programadas estava a de filmes franceses na Sociedade Artística Internacional. A sessão contava com a colaboração do cônsul francês no estado dr. Barros Rebêlo, que na época chegou a manifestar o interesse de executar-la permanentemente de uma a duas vezes por mês. Aquele seria então o primeiro contato direto do cineclubista com os espectadores, que eles classificavam como “público interessado nesta arte cinematográfica”. Os filmes programados eram: *Pacific 231*; *La Rose et le Reseda*; *Balzac*; *Evangile de la Pierre*, que foram cedidos pelo serviço de informação e imprensa da embaixada da França no Brasil, e teriam como debatedor o professor Francisco Paulo Mendes⁹².

A mesma propaganda pode ser encontrada no mês de julho, nela os cineclubistas lembram que o público local já teve oportunidade de ler as crônicas cinematográficas assinadas por membros do cineclubista, e que naquele momento estavam tendo a oportunidade de alargar o seu campo de atuação “contribuindo de maneira mais eficaz” para a sua finalidade. Eles destacam ainda que aquele seria o primeiro contato do cineclubista com o público, o que sugere a exibição prevista para fevereiro daquele ano, não ocorreu. Novamente por intermédio do cônsul francês no estado sr. Barroso Rebêlo que junto ao sistema de

⁹² *A Folha do Norte*, Belém, 29 de Fevereiro de 1952, p. 04.

Informação e Imprensa da embaixada francesa, teria conseguido o empréstimo de várias películas de curta metragem. As primeiras quatro películas seriam exibidas no dia 31/07 no auditório da Sociedade Artística Internacional. Os filmes exibidos foram: *La Rose et le Reseda*; *Evangile de la*; *Balzac* e *Pierre Pacific 231*. O programa de mais de uma hora contaria com uma breve explanação sobre cada filme, feita pelo professor Francisco Paulo Mendes. Conclui o anúncio dizendo que “qualquer pessoa decentemente vestida terá ingresso no auditório, sendo a entrada inteiramente grátis”⁹³. Apesar de o acesso ser gratuito, a nota aponta para uma limitação, apenas aquelas pessoas “decentemente vestidas”. Aos *habitués* dos círculos a que pertenciam ao certo tal observação não surtiria muitos efeitos negativos ou resistências, porém, ao “espectador comum”, a quem almejavam educar o olhar, possivelmente isso poderia gerar questionamentos, com diferentes interpretações e prováveis inseguranças, o que em certa medida poderia originar oposição ao convite.

Este contato mais direto com o público só se deu de maneira sistemática após acordo firmado com a *Filmoteca do Museu de Arte Moderna* de São Paulo, o que possibilitou a organização de sessões regulares por parte do clube de cinema. Vale destacar que, o apoio aos cineclubes por parte dos cinéfilos paulistas vinha desde muito antes da própria criação de uma instituição cuja finalidade estaria centrada na preservação e difusão de filmes. O *Clube de Cinema de São Paulo*, que está diretamente ligado à gênese da *Cinemateca*, desde 1946, quando retoma as suas atividades, contribuía de forma efetiva com o surgimento de diversos cineclubes no país, como em Belo Horizonte e Porto Alegre, por exemplo⁹⁴. Somente a partir de 1947 quando a *Filmoteca* passou a funcionar, esse apoio às agremiações se deu de maneira mais direta, através da distribuição de filmes clássicos. Sobre esse contato, Maria Sylvia, recorda:

Eu me lembro perfeitamente que a gente recebeu uma correspondência da Cinemateca, que ela enviou para todos os cineclubes, dizendo que ela estava disposta a mandar cópias se a gente mandasse um dinheiro, uma quantia. Nós não tínhamos evidentemente, esse dinheiro, por que o cineclubes era uma coisa assim, os associados faziam coletinha para pagar o operador e o aluguel da máquina, sabe, era um negócio assim, ação entre amigos. Então, eu me lembro que foi o Orlando que bancou o dinheiro e nós íamos pagando ele aos poucos para ressarcir esse dinheiro que ele emprestou pra gente fazer o convênio, por que tinha de dar de uma vez⁹⁵.

⁹³ **A Folha do Norte**, Belém, 30 de Julho de 1952, p. 08.

⁹⁴ CORREA, JR. Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973)**. Dissertação (Mestrado) – FCL de Assis – Universidade Estadual Paulista.UNESP/ Assis, São Paulo, 2007.

⁹⁵ Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 03 Dez. 2015.

Sobre essa contrapartida financeira, o próprio Paulo Emílio, em carta direcionada a Almeida Salles, explica:

Quanto aos clubes que estão se formando pelo Brasil afora por inspiração de vocês, não há problema nenhum. O Departamento-Filmoteca estabelecerá com eles acordos em vista das projeções – esses acordos devendo significar para o Departamento-Filmoteca, na medida do possível, uma arrecadação de fundos para seu desenvolvimento. Tudo isso naturalmente da maneira mais fraternal, sem espírito comercial de lucro, ajudando como puder o nascimento e o desenvolvimento de clubes pelo Brasil afora⁹⁶.

Por essas linhas entreveem-se os sentidos que tais ações possuíam para Paulo Emílio, esse entendia que por meio dos cineclubes e das cinematecas poderia haver uma democratização da cultura. E neste sentido, o cinema, através dos filmes cuja exibição teria ‘fins culturais’, necessitava de uma livre circulação, e mesmo a *Filmoteca* vivendo em intensa instabilidade, segundo Fausto Douglas Correa Jr. no ano de 1955 “ela realizou um grande trabalho de prospecção ‘de Norte a Sul do país’”, com intensa pesquisa e organização de um acervo sobre a história do cinema brasileiro⁹⁷, que juntamente com a prática de parcerias com os clubes de cinema reforçavam o trabalho de “difusão cultural”. No ano seguinte, já separada no MAM, ela se torna *Fundação Cinemateca Brasileira*.

No caso *d’Os Espectadores*, a parceria foi firmada por Benedito Nunes e Maria Sylvania, que de férias por São Paulo, entraram em contato com Rudá de Andrade e o próprio Paulo Emílio, então diretores da *Cinemateca*, e firmaram um acordo. E assim, daquele momento em diante, *Os Espectadores* passavam a escolher as películas disponíveis em um catálogo fornecido pela *Fundação Cinemateca* com a lista dos filmes que poderiam ser emprestados no mês, e a recebe-los diretamente de São Paulo, ficando em sua posse por um tempo sendo depois devolvidos no prazo estipulado pela locadora⁹⁸. Se no circuito exibidor comercial as películas americanas dominavam a maior parte do mercado, nas sessões do auditório da *Sociedade Artística Internacional*, eram principalmente as produções europeias que ocupavam papel de destaque, como pode ser observado nos registros das programações referentes aos anos de 1955 e 1956.

⁹⁶ Arquivo Francisco Luiz de Almeida Salles/ Cinemateca Brasileira. AAS/ CP – 1947. Apud: CORREA, 2007

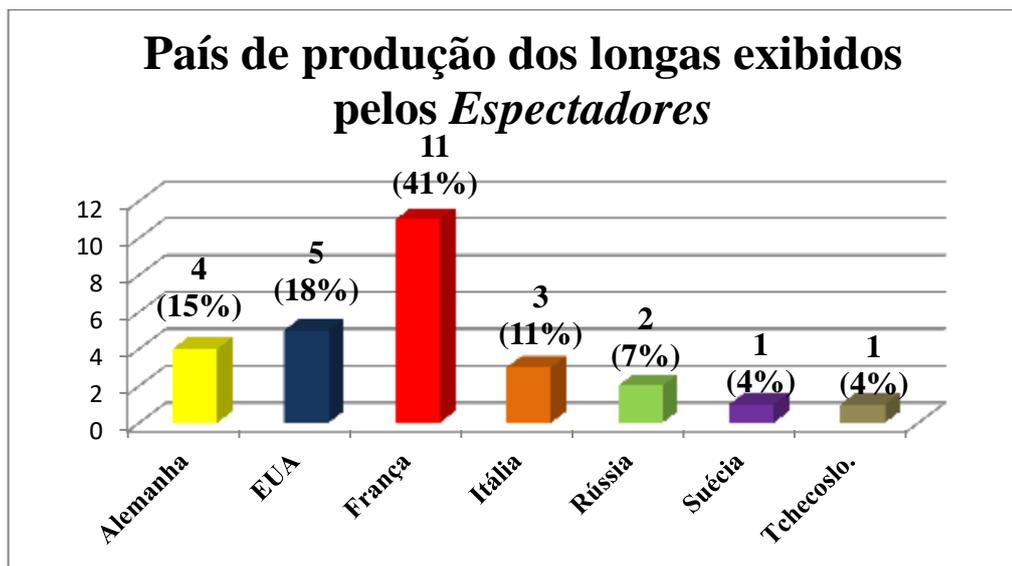
⁹⁷ Idem, ibidem.

⁹⁸ Maria Sylvania Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 03 Dez. 2015.

Quadro 7 – Programação Cineclube Os Espectadores 1955/1956

FILME	ANO	Exibição	Direção	Origem
O milhão	1931	30/06/1956	René Clair	França
A Paixão de Joana D'Arc	1928	10/02/1956	Carl Theodor Dreyer	França
Orfeu	1950	01/08/1956	Jean Cocteau	França
Filmes de Vanguarda		--/08/1956	Entr'acte (René Clair - 1924) Star of the sea (Man Ray - 1928) Symphonie diagonal (Viking Eggeling-1925) Rhythmus 21 (Hans Richter-1921) Ritual in transfigured time (1946); study of choreography for camera (1945) e At Land (1944) – Maya deren	
Civilization	1916	--/10/1956	Thomas Harper Ince	EUA
O Cristo Proibido	1951	--/10/1956	Curzio Malaparte	Itália
A Saga de Costa Berling	1924	--/09/1956	Mauritz Stiller	Suécia
Um domingo de Verão	1950	--/08/1956	Luciano Emmer	Itália
A besta humana	1938	--/09/1956	Jean Renoir	França
A última gargalhada	1924	07/01/1956	Wilhelm Murnau	Alem.
O direito de matar	1950	29/01/1956	André Cayatte	França
A patrulha perdida	1934	25/02/1956	John Ford	EUA
Encouraçado Potemkin	1925	06/03/1956	Sergei Eisenstein	Rússia
Festival Chaplin de curta metragem		24/03/1956	O vagabundo (1915) Rua da paz. (1917) O imigrante. (1917) O aventureiro. (1917) O pintor apaixonado (1914) Dia chuvoso (1914) Dentista maluco. (1914) Sucessos do passado ou confusão no palco (?)	EUA
Mostra de cinema Tcheco	?	25/03/1956	-Dva Mrazici; O Skelenicku vic; Vitezstvi zivota; Zelené Rostliny	Tchecosl.
O vento	1928	09/04/1956	Victor Seastrom (Sjostrom)	EUA
Les Escarpins de Max	1913	20/04/1956	Max Linder	França
Os irmãos Karamazoff	1931		Fedor Ozep	França
Sereia	1947	01/05/1956	Karel Stekly	Tchecosl.
O fim de são Petersburg	1927	09/05/1956	V. I. Pudovkin	Rússia
O Golem	1915	08/06/1956	Henrik Galeen e Paul Wegener	Alem.
Somos todos assassinos	1952	19/05/1955	André Cayatte	França
Arroz amargo	1949	05/08/1955	Giuseppe de Santis	Itália
Brinquedo proibido	1952	24/09/1955	René Clément	França
Symphonie Pastorale	1946	01/10/1955	Jean Delannoy	França
O Circo	1928	12/11/1955	Charles Chaplin	EUA
A carreta da meia noite	?	26/11/1955	Julien Duvivier	?
O Gabinete do Dr. Caligari	1920	05/12/1955	Robert Wiene	Alem.
La bataille de L'eau Lourde	1948	29/12/1955	T. V. Müller	França

Gráfico 2 – Produção dos filmes exibidos pelo cineclube *Os Espectadores* 1955/1956



Fonte: Convites de programação Cineclube *Os Espectadores* 1955/1956. Disponível em Cinemateca Brasileira - SP

Dos filmes exibidos naqueles anos, foram 2 mostras de curtas e 27 longas e, entre esses, daqueles que puderam ser identificados, os de origem francesa dominaram a preferência, com 11 filmes, o que perfaz a um percentual de 41% do total, mais que o dobro daqueles produzidos nos Estados Unidos, somam modestos 18%, películas essas apresentadas em 5 sessões. Tais números corroboram com a noção de que entre os membros do cineclube *Os Espectadores*, predominava a visão que tomava conta das linhas escritas pela crítica nas páginas de jornais e revistas quando dividiam o cinema em “de arte” e “comercial”. Até mesmo as obras americanas trazidas por eles enquadravam-se no “padrão de qualidade” canonizado pelos teóricos do cinema. Chaplin, por exemplo, era quase unanimidade entre aquele grupo. John Ford era cercado por uma verdadeira legião de admiradores entre os que assinavam análises fílmicas no país, que, como Moniz Vianna, influenciavam de Norte a Sul.

Somado a isso, é importante observar que a prioridade dada aos filmes franceses por parte daquele grupo também pode estar relacionada à sua própria formação. Apesar do cosmopolitismo dos intelectuais paraenses, a maioria dos literatos da *Geração Moderna do Pará de 1945* tinha formação francesa, Maria de Fátima Nascimento constata que todos liam e escreviam em francês, inclusive publicando traduções em periódicos locais, Benedito Nunes, por exemplo, primeiramente lia em francês e espanhol, só depois passando a “estudar inglês e

alemão para analisar obras de autores dessas nacionalidades”⁹⁹. Associada às noções de civilidade e progresso cultuadas pelas elites da borracha no início do século XX, Belém “em plena década de 40, mesmo com os soldados norte-americanos circulando pelas ruas, ainda respirava uma obsessiva nostalgia pela capital francesa do século XIX”¹⁰⁰, como reflexo disso, mantinha-se uma “tradição” da educação escolar na qual o francês, era disciplina obrigatória. Até mesmo os despreziosos encontros no terraço do *Grande Hotel*, segundo Marinilce Coelho, tinha uma nítida influência dos cafés franceses¹⁰¹.

Sobre a escolha dos filmes, o grupo em nota esclarecia que os programas eram quase todos retrospectivos, constituído de filmes “fora do circuito comercial, que nunca mais poderão ser vistos, a não ser por intermédio de entidades culturais”¹⁰², posto que, aquelas eram obras pertencentes a acervos de museus e filmotecas. Nesse caso, da *Filmoteca* do MAM, que mesmo contando com um acervo que vinha sendo articulado desde os anos de 1940, com a aproximação entre Paulo Emílio e Henri Langlois, diretor da *Cinemateca Francesa*, foi somente em fevereiro de 1954, por meio do *I Festival Internacional de Cinema*, realizado em São Paulo, que ela formou o primeiro grande núcleo de acervo, cujas cópias foram compradas, por meio de financiamento de mecenas paulistas, diretamente da *Federação Internacional de Arquivos de Filmes* (FIAF)¹⁰³.

As cópias de São Paulo abasteciam cineclubes de todo o país e colaboravam de maneira definitiva para o momento pulsante da cinefilia brasileira. Porém, em janeiro de 1957, a sede da *Cinemateca Brasileira* virou cinzas. Por conta da combustão espontânea de alguns filmes, vários clubes de cinema ficaram órfãos, dentre eles *Os Espectadores*. Benedito Nunes destacava que o cineclubes paraense manteve por dois anos uma programação “de alto nível”, recebendo os filmes que eram cedidos por aquela instituição. Recordava ainda as consequências devastadoras para eles, do trágico incêndio, cujas marcas foram, segundo ele, reduzi-lo a “cinza e pó”¹⁰⁴.

⁹⁹ NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **Benedito Nunes e a Moderna Crítica Literária Brasileira (1946-1969)**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas-IEL, São Paulo, 2012. p. 179.

¹⁰⁰ COELHO, 2005. p. 47.

¹⁰¹ Idem. p. 36.

¹⁰² **A Folha do Norte**, 19 de Abril de 1956, p. 07.

¹⁰³ CORRÊA, 2007.

¹⁰⁴ NUNES, 2012. p. 138-139.

1.4 As noites na Sociedade Artística Internacional

Em abril de 1956, o cinema *Olímpia* contou com uma sessão especial, promovida pelos *Espectadores*. Com o patrocínio da assembleia paraense, o filme *Os Irmãos Karamazoff*, foi anunciado com toda a pompa de ‘filme de museu’. Em nota, fica destacada a preocupação do contato com o grande público, e a definição do seu trabalho como “cultural”. Aquela era uma sessão diferenciada por se tratar de “uma oportunidade excepcional, em que o grande público de nossa cidade pode tomar contato com o trabalho cultural daquele cineclubes”¹⁰⁵. Não à toa aquela ocasião era lembrada como uma oportunidade única, posto que, as sessões fílmicas promovidas pelo grupo eram privativas, restrita apenas a associados. Os convites a seguir nos informam de como se dava essa relação:

Convite 1 – Filme “Roma, às onze horas” (1952) – *Roma ore 11*



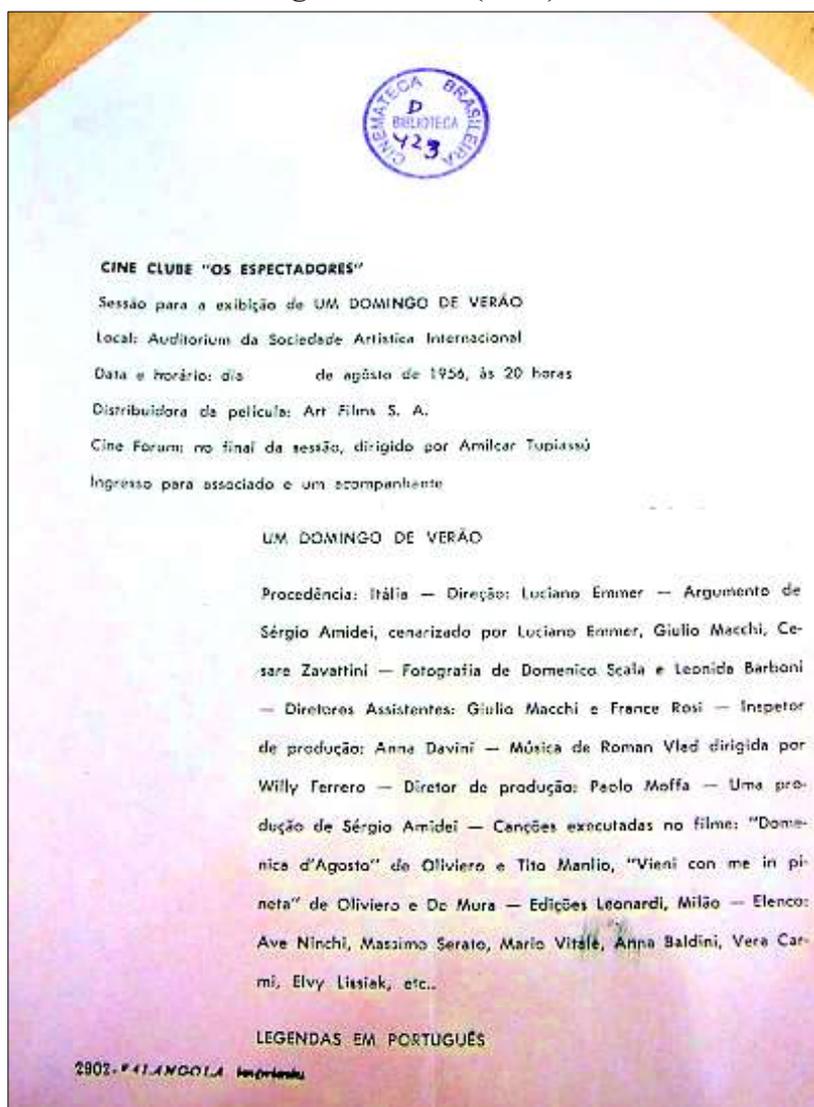
Fonte: A Província do Pará, 15 de Agosto de 1957, p. 04.

Os sócios d’*Os Espectadores* pagavam uma mensalidade, que era revertida no aluguel dos equipamentos e no ressarcimento da locação das cópias. Com alguma antecedência, os associados recebiam um convite contendo informações da sessão fílmica, além de dados sobre a produção da película. Eles eram impressos em Belém mesmo, pela *Gráfica Falangola Editora*, fundada em 1949 por Giorgio Falangola, um cosmopolita

¹⁰⁵ A Folha do Norte, Belém, 19 de Abril de 1956, p. 07.

descendente de italianos que vivia na Amazônia desde 1940¹⁰⁶. Parte dos convites possuía uma diagramação simples, sem nenhuma imagem e com citações curtas, outros, dispunham de boletins mais bem elaborados com estilo de livreto, em alguns casos, contendo imagens e trechos um pouco mais longos de pareceres de especialistas sobre o filme que seria exibido.

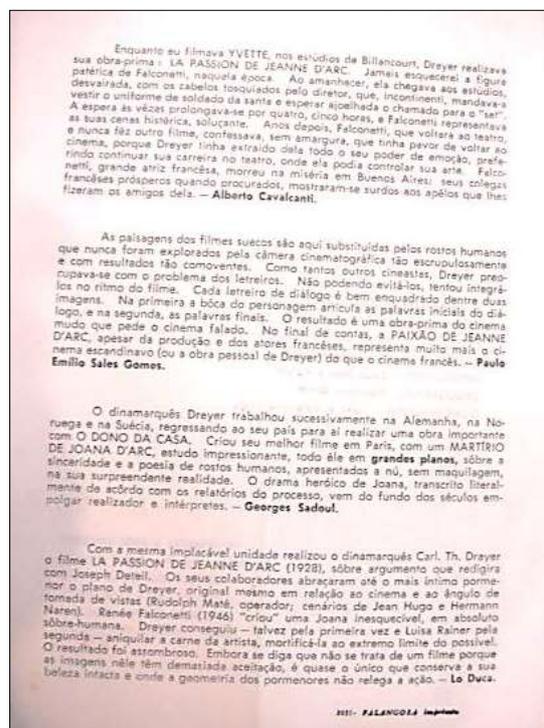
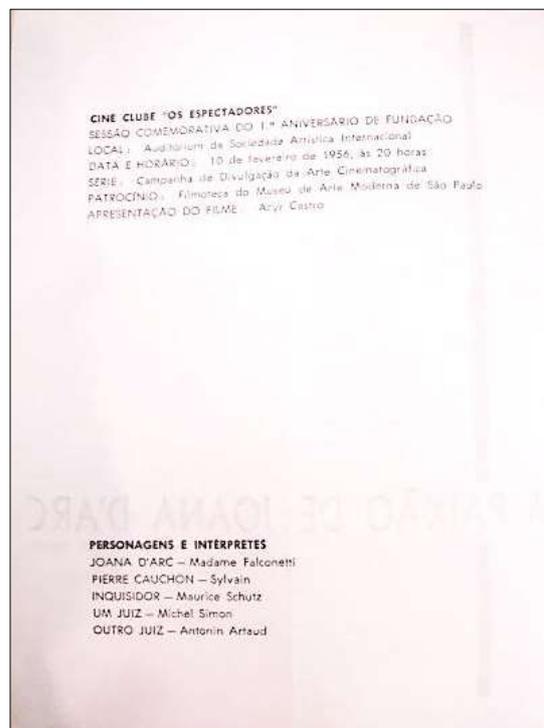
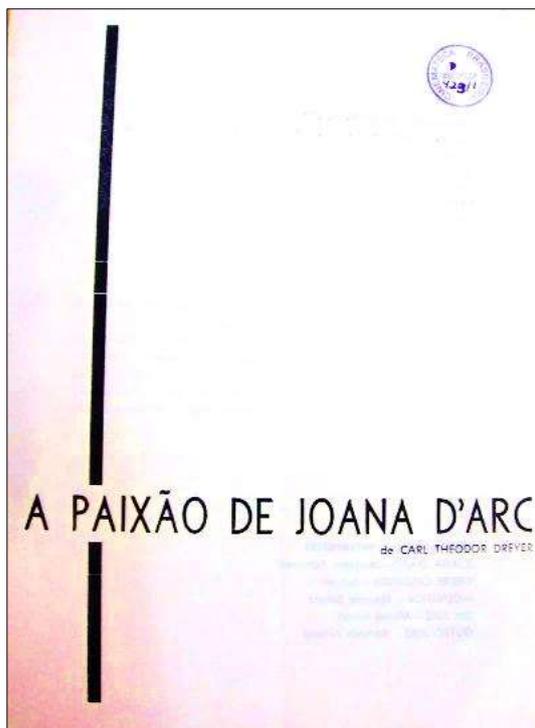
Convite 2 – Filme “Um domingo de verão” (1950) – *Una domenica d'agosto*



Fonte: Convite simples, 1956. Disponível acervo *Cinamateca Brasileira, SP*.

¹⁰⁶ Na década de 1980, Giorgio Falangola era lembrado por Salomão Lorêdo como “um pai para os escritores, sobretudo, os quem estava começando”, fazendo diferentes tipos de negociações com os escritores, inclusive, o pagamento em prestações pelas impressões. Consultar: PEREIRA, João Carlos. **O centenário de Giorgio Falangola.** Disponível em <http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=613411&|o+centen%C3%A1rio+de+giorgio+fal%C3%A2ngola#.V2FpSiMrK70>. Acessado em: 02/10/2015. e http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id_noticia=397493. Acesso em: 02/10/2015.

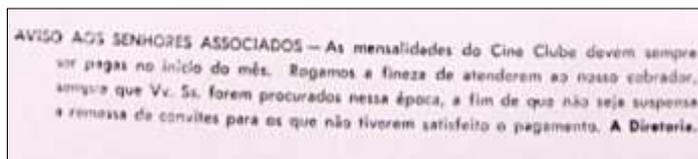
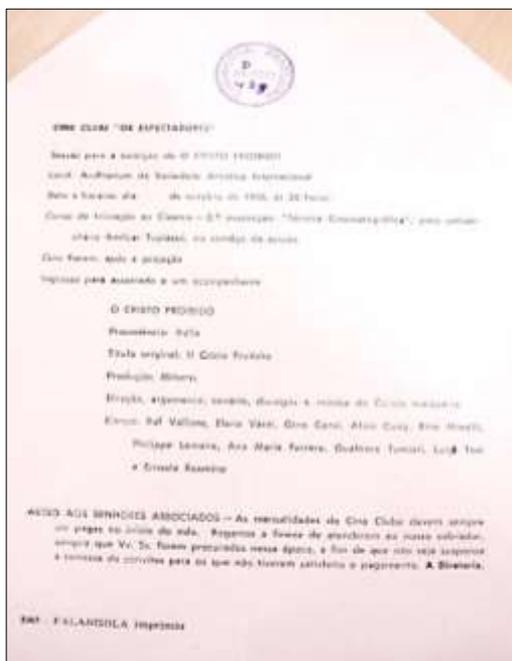
Convite 3 – Filme “A Paixão de Joana D’Arc” (1928) – *La Passion de Jeanne d’Arc*



Fonte: Convite completo, 1956. Disponível acervo *Cinemateca Brasileira*, SP.

A entrega dos convites também servia como uma forma de controle do pagamento das mensalidades, podendo ser suspensa ao associado que não o efetuasse, como pode ser lido na observação do convite abaixo:

Convite 4 – Filme “O Cristo Proibido” (1951) – *Il Cristo Proibito*



Fonte: Convite completo, 1956. Disponível acervo *Cinemateca Brasileira, SP*.

Em alguns momentos, aos associados, dava-se o direito de levar um acompanhante. O convite sugeria uma facilidade nas inscrições para se tornar um associado e uma restrição no acesso de outros, isso se justificava, em alguns aspectos, pelo fato de possuírem números limitados de assentos nas sessões e contarem com um grande número de associados. Em 1956, por exemplo, o clube contava com 49 colaboradores. Os profissionais liberais e estudantes formavam a maioria daquele público. Em meio à presença de muitos jovens estudantes, como lembra Maria Sylvia, havia uma grande quantidade de professores. Adherbal Meira de Mattos, Antonio Gomes Moreira Junior, Cecil Meira, Clodomir Colino, Daniel Coelho de Souza, Gelmirez Melo e Silva, Orlando Bitar, eram alguns deles¹⁰⁷. Outros nomes ilustres da capital também se inseriam na lista de associados, como o cineasta Líbero Luxardo, o antropólogo Napoleão Figueiredo, o jornalista e escritor Haroldo Maranhão, o historiador Ernesto Cruz, entre outros.

¹⁰⁷ Convite para a exibição de *O circo*, 1955. Disponível acervo *Cinemateca Brasileira, SP*.

Fotografia 19 – Ruy Barata, Mário Couto, Francisco Paulo Mendes, Cesar Calvo, Líbero Luxardo e Silvio Braga



Fonte: BARATA, 2014, p. 138.

Na fotografia acima, os membros do cineclubes Ruy Barata e Francisco Paulo Mendes interagem com o cineasta Líbero Luxardo, que era um dos associados do clube de cinema, o que colabora com a noção de que público e membros circulavam pelos mesmos espaços da cidade e se conheciam. Havia entre membros e a maioria dos associados, estreitas relações de convívio. De certo modo, observa-se aqui certa contradição em relação ao caráter do cineclubes, se por um lado a noção de educação do olhar sinalizava para uma perspectiva macro, de abertura, com olhos voltados para um grande público, por outro, o grupo também atua de modo a fechar-se, em si e em grupos de afinidade, o que é demarcado pela questão da intimidade. A ideia de proximidade entre as pessoas que frequentavam o clube, já estavam manifestas desde a sua carta de fundação, na qual defendiam a sua multiplicação em outras células, mesmo crendo que essas deveriam procurar guardar o pequeno número de membros, haja vista que, um dos objetivos dos cineclubistas que era o de “manter um clima de intimidade as suas reuniões”, que deveriam seguir “despidas de qualquer ritualismo acadêmico”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Manifesto-Os Espectadores. *A Folha do Norte*, Belém, 22 de jul. 1951.

Segundo Maria Sylvia, os cinéfilos chegaram a promover algumas sessões atípicas, como a do *Olímpia*, e de algumas poucas, promovidas no *Cine Catarina*, pertencente à aeronáutica, entretanto, eles tinham como local principal de sua atividade a sede da *Sociedade Artística Internacional*. A SAI foi criada em 1947 e localizava-se na rua João Diogo, nº 235. Recém-criada ela foi presidida pelo engenheiro e historiador Augusto Meira Filho. A SAI foi naquela década a principal responsável pela organização e promoção de importantes eventos culturais, nela realizavam-se diversas atividades que envolviam música, teatro e cinema¹⁰⁹. Augusto Meira Filho era amigo do grupo de cinéfilos e por conta disso, resolveu ceder o espaço sem cobrar por isso, colaborava para isso o fato de Angelita Silva ser secretária da SAI¹¹⁰.

Antes disso, porém, tendo recebido o filme, os cinéfilos de Belém se utilizavam de uma exibição prévia, que tinha a finalidade tanto de familiarizar os membros do clube com a obra quanto de testar o estado da mesma. Neste momento que precedia a sessão ‘oficial’, a garagem de Pedro Veriano, onde já funcionava o *Cine Bandeirante*, com exibições diárias para a vizinhança, atuava como um importante suporte para os cineclubistas. Nela eles puderam assistir obras fundamentais da cinematografia mundial. Sobre aquele espaço Veriano recorda que “era transformada por algumas horas da noite no *Cine Bandeirante*, um tipo de cineclube sem sócios que durou de 1950 a 1984. Ali se uniam os aficionados e os apresentadores dos filmes”¹¹¹, *O Bandeirante*, além dos filmes da *Cinemateca Brasileira*, exibia produções da Pel-Mex e França filmes¹¹², em geral, os filmes que circulavam para aluguel, o que o levava a acreditar que aquele espaço se tornou um “grande laboratório para os cineclubes da cidade”¹¹³, para lá iam os voluntários que se dispunham a dissertar sobre o filme escolhido.

Os membros do clube de cinema defendiam que as reuniões deveriam ter finalidade “simplesmente educativa, criando possibilidade em debates em suas reuniões sobre as películas momentosas ou em torno da estética cinematográfica”. Apesar de almejarem um caráter pedagógico as ações do clube, o tom das reuniões deveria ser “despida de qualquer

¹⁰⁹ MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980**. Dissertação (Mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro, 2008, nota 111, p. 83.

¹¹⁰ Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 17 ago. 2013.

¹¹¹ VERIANO, 1999. p.43-44.

¹¹² VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas: Memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2006.

¹¹³ VERIANO, 2006. p.87.

ritualismo acadêmico”, pois se definiam como distintos “dessas colmeias de intelectuais que ainda hoje existem no Brasil, a exemplo da Academia de Letras”¹¹⁴. Por mais que se recorresse às citações de obras de referência, reflexo de um eruditismo, o tipo de reunião que se idealizava era definido da seguinte maneira:

É [o clube], sem pretensões, uma sociedade de expectadores, dentro da qual, cada pessoa falará e discutirá tendo em vista apenas a sua qualidade de espectador, com a particularidade de ter sentado na cadeira de um cinema visando um pouco mais do que uma distração passageira”¹¹⁵.

Era a defesa dessa leveza de um olhar despretenso, de um “simples espectador”, que colaborava para a definição do papel dos curadores. A atuação dos apresentadores planejava-se, estava centrada na facilitação do diálogo, na mediação do debate. Desse modo, mesmo incumbido da apresentação contendo dados sobre o filme no momento anterior a exibição, ele não deveria possuir um tom professoral de palestrante. Eles não precisavam necessariamente ser membros *d’Os Espectadores*, poderiam ser apenas associados que se propunham a pesquisar e apresentar os filmes. Claudio Barradas, um dos associados em 1956 e responsável pelo filme *O milhão* de René Clair, mesmo admitindo de maneira marota, não ter participado da sessão prévia do filme no *Bandeirante*, lembra como funcionava o papel deste interlocutor nas noites da SAI, “antes do filme havia alguém que tendo visto o filme antes, tendo estudado, fazia a apresentação e depois do filme havia o debate”¹¹⁶. Vários foram os responsáveis pela introdução dos filmes a plateia da SAI, dentre esses foram identificados:

¹¹⁴ Manifesto-Os Espectadores. *A Folha do Norte*, Belém, 22 de jul. 1951.

¹¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹¹⁶ Cláudio Barradas. Entrevista concedida a autora, Belém, 17 Nov. 2015.

Quadro 8 – Apresentadores da programação *Os Espectadores* 1955/1956

FILME	Exibição	Curadoria
Um dia na vida	15/09/1957	Amílcar Tupiassú
Humberto D	06/09/1957	Manoel Wilson Penna
Paisá	07/06/1957	Cândido Marinho Rocha
Adultera - Le diable au corps	23/02/1957	Max Martins
Uirapurú	21/12/1956	Acyr Castro e Amílcar Tupiassú
A bela e a fera	20/01/1957	Joaquim Francisco M. Coelho.
O milhão	30/06/1956	Claudio Barradas
A Paixão de Joana D'Arc	10/02/1956	Acyr Castro
Orfeu	01/08/1956	Max Martins
Filmes de Vanguarda	--/08/1956	Francisco Paulo Mendes
Civilization	--/10/1956	Rafael Costa
O Cristo Proibido	--/10/1956	Amílcar Tupiassú
A Saga de Costa Berling	--/09/1956	Maiolino de Castro Miranda
Um domingo de Verão	--/08/1956	Amílcar Tupiassú
Festival Chaplin de curta metragem	24/03/1956	Paulo Plínio Abreu.
Somos todos assassinos	19/05/1955	Benedito Nunes
Arroz amargo	05/08/1955	Orlando Costa
Brinquedo proibido	24/09/1955	Francisco Paulo Mendes
Symphonie Pastorale	01/10/1955	Max Martins
O Circo	12/11/1955	Max Martins
A carreta da meia noite	26/11/1955	Joaquim Francisco M. Coelho.
O Gabinete do Dr. Caligari	05/12/1955	Orlando Costa

Fonte: Convites cineclube, 1955-1957.

Pela lista percebe-se a presença constante de alguns jovens que não eram membros do cineclube, mas associados que frequentemente atuavam como apresentadores, como Amílcar Tupiassú e Acyr Castro, que juntamente com Rafael Costa e Wilson Penna formavam o grupo ARTS (denominação escolhida por meio das letras dos nomes de seus membros). Alunos do Colégio Estadual Paes de Carvalho, eles mantinham naquela década uma coluna de crítica cinematográfica no jornal *A Vanguarda*, nela escreviam sobre os filmes que passavam no circuito comercial¹¹⁷. O gosto pelo cinema foi justamente o que os ligou aos *Espectadores*. Contato do qual Maria Sylvia recorda:

Quando nós começamos a fazer as sessões, eles começaram a querer ir nas sessões e apareceram, não sei como, não lembro. Eu sei que apareceram, eu acho que foi com o Orlando, uma coisa assim, aí a gente adorou eles estarem gostando tanto de cinema. Lembraram muito a gente quando éramos mais jovens, por que eles eram bem garotos. Daí nós os recebemos de braços abertos, eles eram super inteligentes e

¹¹⁷ VERIANO, 1999.

interessados em tudo, e ficaram com a gente. Aí a gente convidava eles para apresentar¹¹⁸.

A responsabilidade sobre a ‘introdução do filme’, no entanto, nada tinha a ver com a condução dos debates ocorridos no pós-exibição, que por seu turno, se dava de maneira livre e sem uma orientação específica, como na noite de inauguração da “*Campanha de divulgação da arte cinematográfica*”, onde os pioneiros do cineclubismo em Belém seguiram um roteiro guiado pelo formato de programação que era velho conhecido dos diversos clubes de cinema já existentes. No programa estava previsto a exibição do filme de Chaplin, uma palestra sobre criador e obra, cuja profundidade fora mensurada pelas palavras do poeta e membro fundador do grupo, Max Martins. O ciclo se encerrava com um debate, aquele era o momento que punha em diálogo as diferentes interpretações sobre o que havido sido assistido, modelo fechado, e que estava em vários aspectos ligado à tradição francesa. Sobre esses momentos, Cláudio Barradas lembra de Benedito Nunes e Francisco Paulo Mendes como sendo os mais participativos das reuniões:

Eram famosos os debates entre duas inteligências da terra, o professor Francisco Paulo Mendes, conhecido como ratinho e o Benedito Nunes, muito amigos fora, mas quando chegava lá no final do cinema...pá pá pá, e o pessoal ficava para ver esse debate intelectual que enriquecia a todos¹¹⁹.

Maria Silvia reforça dizendo que os debates ocorriam predominantemente entre os membros do cineclube, acredita inclusive que, “os mais jovens ficavam um pouco encabulados” diante dos acirrados debate entre os mais velhos que “adoravam discutir, o Chico era um crítico implacável”¹²⁰. Como todo processo de recepção, é preciso que se leve em consideração o fato de que, esse consumo é também entendido como uma produção de sentidos, na qual, os cineclubistas eram aqueles que interagem com o filme imprimindo-lhe significados próprios, cujos sentidos empregados estavam também relacionados ao contexto em que a recepção se efetuava. E, portanto, trata-se aqui de um compartilhamento de opiniões e de escolhas que deve ser visto a luz do momento histórico por que passava a cultura cinematográfica no Brasil.

Havia uma comunhão de rituais entre os círculos cinéfilos do período, que se caracterizavam por serem espaços privilegiados de convivência de uma elite intelectual, em geral grupos de amigos que compartilhavam de uma série de pensamentos diante da arte e da

¹¹⁸ Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 03 Dez. 2015.

¹¹⁹ Cláudio Barradas. Entrevista concedida a autora, Belém, 17 Nov. 2015.

¹²⁰ Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 03 Dez. 2015.

cultura e que comungavam de uma mesma formação intelectual, manifestas nas mesmas matrizes intelectuais sobre cinema, com a leitura de livros como os de Sadoul e de Eisenstein; a valorização de um tipo específico de cinematografia, que identificava nos filmes europeus legítimos representantes da verdadeira arte cinematográfica, o que os conduzia a uma rede de temas em tudo similares, como quanto à importância de uma educação do olhar, das deficiências do cinema nacional em relação aos debates técnicos e estéticos das películas consagradas como ‘clássicas’. Nesses hábitos compartilhados, estava incluída a frequência nos cineclubes, que espalhados por todo o território, possuíam laços que os unia e que tornam o estudo sobre um cineclube de Belém inválido sem a devida localização e identificação de pontos de encontro com os diferentes tipos de experiências dessas agremiações em outros espaços.

1.5 Os *Espectadores* e a cinefilia brasileira: o movimento cineclubista dos anos de 1950

Historicizar a importância dos cineclubes para as formas de ver e conceber o mundo dos anos de 1950 seria improvável sem a localização do papel de centro difusor que teve a cultura cinematográfica francesa naquele momento. Foi de lá que Ricciotto Canudo fundou em 1920, o inspirador *Club Des Amis du Septième Art*, segundo Ismail Xavier, o iniciador deste tipo de associação¹²¹ e de uma tradição que irá se manter preservada no século XXI. Em acordo com as definições de Antoine Baecque, o termo *cinefilia* aqui utilizado, remete a uma rede de ações fechadas em torno do ato de ver filmes, que se completam com a fala sobre eles e em seguida difusão de um discurso¹²².

A marca específica da cinefilia francesa foi o ato de refletir. Com ele, uma série de ações compunham uma espécie de rotina cinéfila, formada por uma cadeia de rituais que se entrelaçavam à prática de apreciação das imagens em movimento. As análises sobre cinema apoiavam-se na circulação de diferentes publicações, especialmente a partir da segunda metade da década de 1940, quando houve uma verdadeira profusão de revistas especializadas em cinema. Pouco depois, *Positif* (1952) e *Cahiers du Cinéma* (1951) já podiam ser lidas por ávidos cinéfilos em diferentes partes do mundo. A segunda, inclusive, serviu de inspiração para a publicação da mineira *Revista de Cinema* (1954), que por meio de seus artigos, abordava desde as inovações técnicas referentes à sétima arte até o seu poder ideológico destacou-se como uma das publicações mais difundidas nos meios cinéfilos da segunda metade da década de 1950¹²³.

As leituras fílmicas chegaram a produzir o fetiche por certos nomes ligados aos estudos sobre cinema. Nesse ritual, desdobravam-se amplos debates utilizando-se de intelectuais sensíveis a “pedagogia cinematográfica”, um dos mais discutidos no Brasil, inclusive entre os cineclubistas de Belém, era o francês George Sadoul. Não bastava, porém, ir ao cinema, assistir aos filmes, ler e escrever sobre eles, havia um desejo de dilatação da experiência pela fala, pela conversa, este que encontrava ambiente propício nas diversas salas que acomodavam as sessões dos clubes de cinema. Assim o rito que se construía em torno da cinefilia completava-se com as sessões cineclubistas. Na elaboração dessa cerimônia, era

¹²¹ XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

¹²² BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968.** São Paulo. Ed.COSAC NAIFY, 2010.

¹²³ Sobre a Revista de Cinema consultar: OLIVEIRA, 2003.

fundamental a frequência em cineclubes. De modo sintomático, o auge da cinefilia constituiu-se também como o momento de estabelecimento e expansão de uma rede de clubes de cinema, que ocorreu entre os anos de 1940 e 1960¹²⁴.

Em sua origem os cineclubes estavam ligados à *avant-garde* francesa, com propósitos claros de divulgação e debates a cerca das produções de novos cineastas ligados aos movimentos artísticos da época, portanto, discutiam-se filmes de vanguarda. Com a segunda guerra mundial, os cineclubes passaram por momentos difíceis de proibições e fechamentos, somente retomando suas atividades normais a partir do fim do conflito, período em que fora criada a *Federação Francesa dos Cineclubes* por Jean Panlevé. Em 1947, existia na França cerca de 150 cineclubes, um deles o *Les Amis de Spartacus*, para exemplificar, chegou a agrupar 80 mil pessoas. Menos de uma década depois, em 1954 foram lançadas as bases para a *Federação Internacional de Cineclubes*¹²⁵. No pós-guerra os cineclubes franceses também haviam se modificado, longe da preocupação de se firmar o cinema enquanto arte, presente nos primórdios deste tipo de agrupamento, a partir de 1945, eles estarão com os olhos voltados para uma educação do olhar.

A situação da França no imediato pós-guerra fez surgir à necessidade de uma reconstrução nacional, que, acreditava-se, seria alcançada por meio de um projeto civilizador¹²⁶. O êxito desta empreitada materializar-se-ia baseado na educação de uma cultura dita erudita. No programa de elevação cultural do “povo francês”, os cineclubes também tinham uma função importante. Cabia a eles, dentro deste contexto, estimular paixões pela já denominada “sétima arte”, bem como, criar nos espectadores condições para que fossem capazes de avaliar e apreciar de maneira aprofundada o produto cinematográfico¹²⁷. No pós-1945, não eram mais produtos de vanguarda que estavam em avaliação, mas, “o cinema clássico”, com filmes reconhecidamente aclamados. Não à toa os *Espectadores* de Belém, guiados por este formato, insistiram na exibição de produções que remontavam as décadas passadas, privilegiando a exibição do “cinema clássico” e de filmes consagrados.

¹²⁴ A respeito da cinefilia francesa, Antoine de Baecque a define como uma cultura construída em torno do cinema, como um cruzamento de práticas historicamente contextualizadas, de atitudes historicamente codificadas, elaboradas em torno de um filme, de seu amor de sua legitimação. op.cit.

¹²⁵ ARMANDO, Carlos. **Os adoradores de filmes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

¹²⁶ LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: ideias para um projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo, Alameda, 2007.

¹²⁷ Idem, ibidem.

Tanto a forma de se planejar uma sessão fílmica quanto à escolha dos filmes a serem exibidos nos círculos franceses, eram fontes de inspiração para o resto do mundo. Os clubes de cinema do Brasil, desde sua origem exibiam semelhanças aos daquele país. O *Chaplin Club*¹²⁸, primeiro do gênero, surgido em 1928 no Rio de Janeiro, fundado por Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello, foi, nos dizeres de Milene Gusmão, o “mentor da cultura cineclubista no Brasil e herdeiro da tradição da vanguarda francesa”¹²⁹. Aquela organização, em que se poderiam observar vários traços de um clube de cinema aos moldes europeu, além de inspirar a reprodução desses núcleos, endossou, em terras brasileiras, alguns dos primeiros debates intelectuais a cerca das imagens em movimento. Foi justamente com a intenção de promover a pesquisa estética dos filmes que os cineastas franceses Jean Epstein, Delluc, Germain Dulloc e Moussinac, entre outros, deram início ao movimento cineclubista¹³⁰, que nas definições de Jean Mitry poderia ser caracterizado por uma reunião de amantes do cinema, cuja preocupação central é a exibição de obras clássicas seguidas de comentários e discussões¹³¹, modelo que irá se perpetuar ao longo do tempo.

¹²⁸ É importante lembrar que esta não foi à primeira experiência brasileira com atividades que caracterizam um cineclube, antes do *Chaplin Club*, no Rio de Janeiro de 1917, um grupo de jovens formado por Adhemar Gonzaga e Álvaro Rocha, entre outros, interessados por cinema, eles assistiam a filmes e promoviam debates entre os integrantes. Sem espaço próprio para a exibição, eles normalmente assistiam aos filmes nos cinemas Iris e Pátria, e depois se dirigiam a um local conhecido como paredão, iniciando ali os debates. Por conta disso, este grupo ficou conhecido como *Cineclube Paredão*. Como não restaram documentos que provem o seu funcionamento, apenas os relatos de alguns de seus membros, considera-se o *Chaplin Clube* como o primeiro deste gênero no país. cf: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. (orgs.). op.cit. Sobre Chaplin clube, é importante lembrar que durante sua existência, o cineclube carioca pautou sua atuação em defesa dos ideais estéticos dos seus membros, adotando assim, uma postura de oposição ao cinema falado. O sucesso dos filmes falados representava para aquele grupo um retrocesso inadmissível para o cinema, o ideal estético defendido por seus sócios era o do cinema silencioso. O *Chaplin* tinha como órgão divulgador de suas opiniões a revista *O Fan*. Mais informações sobre o Chaplin Clube, consultar: HERTZ, Constança. **Imagem e Palavra: A Teoria do Chaplin Club (1928-1930 - Rj)**. Disponível em: <http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/literatura-cinema.html>. Acesso em 29/09/2011.

¹²⁹ GUSMÃO, Milene Silveira. **Memória, cinema e educação**: algumas considerações sobre cineclubes, estado e igreja católica no Brasil pós-1930. IN: LOMBARDI, José Claudinei, CASIMIRO, Ana Palmira B. S., MAGALHÃES, Livia D. R. (orgs). **História, cultura e educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. – (Coleção educação contemporânea).

¹³⁰ RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte**: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. Segundo Ismail Xavier, o cineclube *Club Des Amis du Septième Art*, criado por Ricciotto Canudo, “é apontado como iniciador deste tipo de associação pelos próprios franceses: Louis Delluc, Jean Epstein, Leon Moussinac”. XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 42.

¹³¹ MITRY, Jean. **Dictionnaire du cinéma**. Paris: Librairie Larousse, 1963. p. 51. Segundo Luís Miranda e Fernão Ramos, um cineclube define-se por algumas características mantidas internacionalmente e que são básicas a todos eles, como, por exemplo: “estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo”. RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000. p. 128

Após as experiências iniciadas com o *Chaplin Club*, e em consonância com o movimento Europeu, houve um resfriamento das atividades cineclubistas, chegando Felipe Macedo a datar este hiato o período que vai de 1928 a 1940¹³². O reestabelecimento só veio a ocorrer entre os anos de 1945 e 1955¹³³. Foi neste período pós-segunda guerra mundial que o cineclubismo brasileiro amadureceu e se expandiu, contando, em fins daquela década, com o surgimento de vários clubes. No Rio de Janeiro, em 1946, com a participação e o incentivo de Plínio Sussekind, foi fundado o *Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia* da Universidade do Brasil.

Em 1947, em Minas Gerais surgia o *Clube de Cinema de Minas Gerais*. Um ano depois, no Rio de Janeiro, Alex Viany, Moniz Vianna e Luís Alípio de Barros fundaram o *Círculo de Estudos Cinematográficos*. Este pareceu ser um ano emblemático na história dessas agremiações, pois foi também quando vários outros cineclubes foram se estabelecendo em diferentes locais do país: Em Fortaleza, Darcy Xavier da Costa fundava o *Clube de Cinema de Fortaleza*; em Curitiba surgia o *Clube de Cinema de Curitiba*; no Sul, o crítico Paulo da Fontoura Gastal inaugurou o *Clube de Cinema de Porto Alegre*. A essas cidades juntaram-se também Santos e Salvador, entre outras. Não caberia, neste estudo, fazer um inventário de todos os clubes surgidos naquele ano, apenas quis, com essas indicações, enfatizar que, naquele momento, presenciava-se uma efervescência das atividades cineclubistas no Brasil.

Para o renascimento da cultura cinematográfica no país foi inegável a importância do *Clube de Cinema de São Paulo*. Criado na década de 1940, depois de ter suas ações interrompidas por determinação do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, sob a alegação de incitar a projeção de filmes subversivos, ele retornou em 1946, constituindo-se, a partir daí, num dos grandes colaboradores para a expansão do circuito cineclubista em várias capitais¹³⁴. Após a sua reabertura, o *Clube de Cinema de São Paulo* passou a contar com uma programação que envolvia a organização de mostras, palestras, cursos e seminários, que contribuiu para a atuação, portanto, na formação cultural e

¹³² MACEDO, Felipe. **Movimento cineclubista brasileiro**: Cineclube Fatec. São Paulo, 1982. Adriana Souza destaca que neste período, as poucas referências que se tem dizem respeito aos chamados “clubes de Fans”, que eram entidades ligadas às atividades cineclubistas, existindo, inclusive, entre os meios operários. Ver: SOUZA, Adriana Carneiro de. **Cineclubismo no Brasil**: visões de ontem e perspectivas do contemporâneo. Monografia (Graduação) - Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Bacharelado em Estudos de Mídia, Niterói – RJ, 2011, p. 12.

¹³³ LISBOA, 2007.

¹³⁴ PONTES, 1998.

profissional de muitos indivíduos que estavam interessados em cinema. Atesta à importância desta instituição, a presença de Paulo Emilio Salles Gomes em 1947, no *Congresso Internacional dos Clubes de Cinema*, em Cannes. Momento em que filiou o CCSP à *Federação Internacional dos Clubes de Cinema*, conseguindo disso a doação de curtas-metragens como os de Chaplin, além de alguns títulos como *A paixão de Joana D'Arc*, para a filмотeca do clube, e que também chegaram a ser projetados por *Os Espectadores*.

O CCSP também se filiou à *Federação Internacional de Arquivos de Filmes*, FIAF, para obtenção de cópias de cinematografias estrangeiras, o que permitiu que posteriormente ele atuasse no empréstimo para outros cineclubes¹³⁵. O marco de transformação na história do cineclubismo aconteceu ainda no fim daquela década, em 1949, quando o CCSP uniu-se ao *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, o MAM, transformando-se em *Filмотeca do MAM*. De acordo com Maria Sylvia Nunes, o interesse de assistir produções que se posicionavam como uma alternativa à linguagem fílmica norte-americana aliada às possíveis facilidades de empréstimo oferecidas por essa instituição aos clubes de cinema foi um dos impulsionadores para a manutenção e reconfiguração de *Os Espectadores*, o que demonstra a importância do CCSP nesse momento de retomada.

A vivacidade dos cineclubes que estavam surgindo, juntamente, com os escritos de Paulo Emilio Salles Gomes, na revista *Clima*, de São Paulo, e de Vinícius de Moraes, no jornal *A Manhã*, no Rio de Janeiro, Moniz Vianna no *Correio da Manhã*, ao longo da década de 1940, colaborou para um adensamento das discussões, facilitando um processo de circulação de saberes e fazeres ligados a cultura cinematográfica. De maneira geral, esse período serviu como uma espécie de prelúdio para vigorosos anos que estavam por vir e com eles os escritos que permitem perceber este diálogo entre recepção cinematográfica e produção escrita. Isso me leva a pensar quais os pontos de intersecção entre as instituições que atuavam no Brasil dos anos de 1950 e o clube de cinema de Belém.

A década de 1950, além de marcar a gênese do cineclubismo no estado do Pará, foi também o período de expansão e aproximação dos clubes de cinema no Brasil. Dentre aqueles inaugurados no período, incluem-se, o *Clube de Cinema de Florianópolis* (1950), o *Clube de Cinema de Marília* (1952), em São Paulo; *Clube de Cinema da Bahia* (1950). Em 1951, por iniciativa de Jacques do Prado Brandão, Cyro Siqueira e Fritz de Salles, foi organizado o

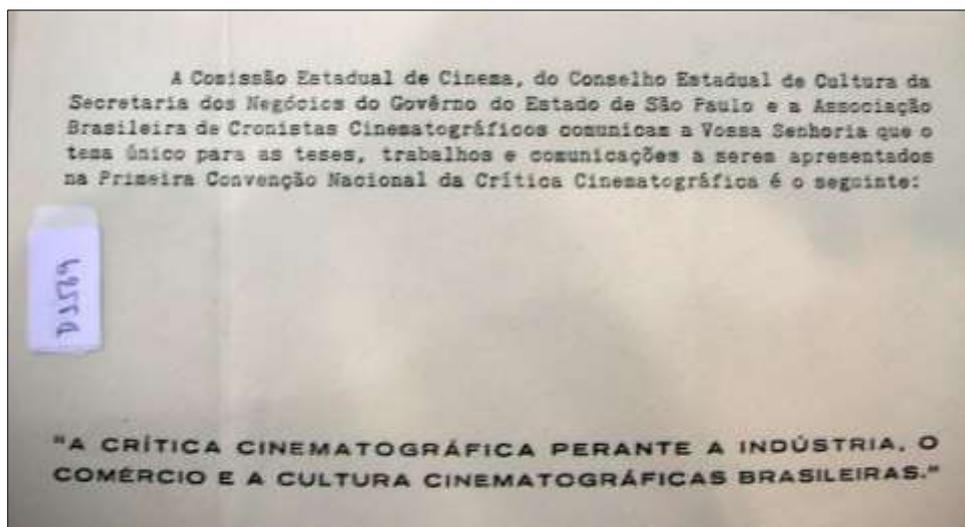
¹³⁵ GALVÃO, 1981, p.34-35; INÁCIO, 2002.

Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, que durante a sua existência editou a *Revista de Cinema*, importante revista que foi responsável pela formação de vários cineclubistas e cineastas mineiros.

Essa década marcou o período de uma maior aproximação dos clubes de diferentes regiões. Em meados de 1950 foram criadas diversas federações estaduais com o objetivo de discutir seus principais problemas. A partir de 1959, foram organizadas as *jornadas nacionais de cineclubes*, com a realização de congressos, uma ou duas vezes por ano, o que permitia um maior diálogo entre os diferentes clubes. Somente na segunda metade dos anos 50, foram criados: o *Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo* (1956) e a *Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro* (1958). Já em 1959 foi promovida, em São Paulo, a *I Jornada de Cineclubes*, com a participação de dezesseis agremiações.

A *Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica*, de 1960, também tinha este caráter agregador. Para ela, várias organizações que tinham o cinema como elo, receberam chamadas com a programação do evento. No evento, Paulo Emílio chamou atenção para o caráter ainda colonial do cinema brasileiro, marcado pela “alienação” e “subdesenvolvimento”, reflexão depois reproduzida no artigo “uma situação colonial?”, publicada no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Os participantes da Primeira Convenção, já poderiam vislumbrar essa pauta, pois antes do evento, receberam convites dos temas a serem discutidos, como pode ser observado na documentação a seguir:

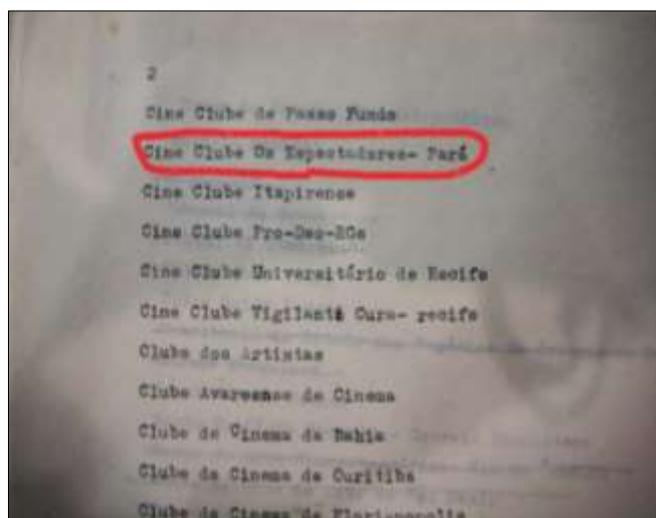
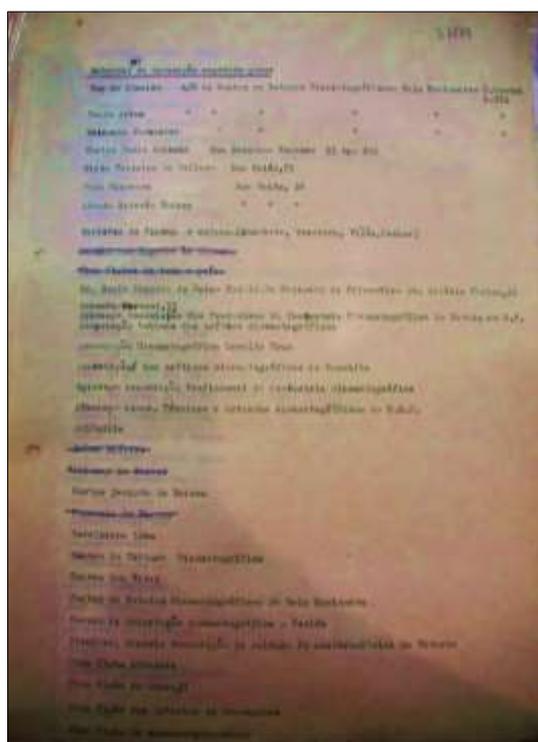
Convite 5 – Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica



Fonte: Convite, 1960. Disponível acervo *Cinematoteca Brasileira*, SP.

Mesmo não constando registro sobre a participação da agremiação de Belém nesta convenção, o que está em muito ligado ao fato do clube ter encerrado suas atividades depois do incêndio de 1957, como visto anteriormente, isso não os excluía da ciência desses eventos. Especialmente aqueles articulados em São Paulo, o que seria facilitado pelo contato já estabelecido com Paulo Emílio. De modo que, em termos concretos pode-se falar que o clube do Norte tinha, quando oportuno, entrada ou ao menos, ciência da realização destes eventos, e que o contato com esses materiais mantinha-os atualizados sobre o que acontecia, e quais os temas discutidos entre os outros cineclubes. Pois mesmo em 1960, seu nome ainda estava contido na lista de endereçados a quem foram expedidos tais materiais, como pode ser observado na lista abaixo.

Figura 2 – Lista de destinatários dos convites da Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, 1960.



Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira, SP.

Belém nos anos de 1950 apresentava um conjunto de vários elementos que compunham uma cultura cinematográfica e que também pôde ser identificada em outras cidades no mesmo período. Um destes elementos diz respeito à composição do cineclubes, os círculos sociais a que pertenciam seus fundadores e o público que ocupava as sessões. Em suas configurações, ficou evidente a estreita ligação entre os cineclubistas membros-fundadores e os jornais e a literatura. Havia nos anos 1950 uma profícua relação entre

cinclubistas e jornais, especialmente os *Suplementos Literários*. Este tipo de publicação marcou o período do pós-guerra, se destacando como instrumento de divulgação e circulação literária, esta que também se modificava naquele período.

O crescimento dos veículos de comunicação de massa, como rádio, imprensa, música e o próprio cinema, fizeram com que a arte literária passasse por transformações e se agilizasse¹³⁶. Para além do eixo RJ/SP/MG, os suplementos literários pulsavam em vários jornais do Brasil, além do Pará, estados como Maranhão, Ceará, Goiás, Pernambuco e Paraná, eram alguns dos que também publicavam suplementos¹³⁷. Estes possuíam intimidade com as revistas, chegando, inclusive a trocas de publicações, o que permitia uma maior divulgação das matérias e difusão das críticas cinematográficas surgidas também a partir do diálogo no interior das sessões cineclubistas.

Em Salvador, os jornais serviam para aglutinar intelectuais, artistas e estudantes, que também circulavam pelo *Clube de Cinema da Bahia*. Veruska da Silva os identifica como “um lugar ainda elitizado, que reunia pessoas com formação cultural predominantemente literária”¹³⁸. À semelhança dos primeiros, o clube baiano, a priori, era também frequentado por pessoas oriundas das classes médias e pela elite intelectual de Salvador. Tanto um quanto o outro contavam com a presença cativa de personalidades que circulavam pelos circuitos culturais que favoreciam a interação e a formação de redes entre os indivíduos. Walter da Silveira, um dos fundadores do CCB, começou a escrever sobre cinema no jornal *O Impacto*, quando ainda tinha 13 anos de idade, sendo constantes suas contribuições em jornais e revistas a partir daí. Assim como ele, outros profissionais do cinema surgiram a partir dessa relação entre cineclube e jornal, como fora o caso de Glauber Rocha, que começou como crítico.

Assim como os baianos, os mineiros endossavam a presença de uma elite intelectual na vanguarda do movimento cineclubista. O CEC possuía uma coluna de resenhas de filmes em cartaz que eram publicadas aos domingos no *Suplemento Literário* do *Diário de Minas*,

¹³⁶ HOBBSAWM, Eric. A Guerra Fria. In: **Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹³⁷ CANGUSSU, 2008.

¹³⁸ SILVA, Veruska Anacirema da. **Memória e cultura: cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista: UESB, 2010.

sendo inclusive lidas nas rádios da capital mineira¹³⁹. A programação do clube era divulgada em dois jornais de ampla circulação, o que se justifica pelo fato de seus principais membros possuírem colunas de crítica cinematográfica nestes espaços. Cyro Siqueira escrevia para o *Estado de Minas*, Fritz Teixeira Sales e Jacques do Prado Brandão em *A Folha de Minas*, Paulo Arbex colaborava com o *Informador Comercial*, para citar alguns. Segundo Elyzabeth Oliveira, algumas revistas chegaram a ser fundadas, dentre elas a *Revista de Cinema*, a partir do encontro destes jovens intelectuais na redação dos jornais¹⁴⁰. Por várias vezes as revistas e jornais da cidade serviam para reproduzir debates ocorridos no interior das sessões do cineclube, com réplicas e trélicas que davam vozes as sintonias feitas pelos agremiados entre cinema e temas gerais, como por exemplo, política nacional.

É relevante lembrar ainda da presença marcante do Paulo Emílio e os intelectuais do grupo *Clima* no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*. Os membros desse grupo, além de elaborarem uma tradição dentro do pensamento brasileiro sobre arte e sociedade, escalaram, eles próprios, os degraus da institucionalização de seus próprios nomes como autoridades intelectuais¹⁴¹. De lá se destacavam nomes como os de Antônio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Gilda de Mello e Souza, além do já citado Paulo Emílio Salles Gomes, ocupando espaço privilegiado dentro da intelectualidade brasileira. Aquele era um grupo ocupado por membros de famílias abastadas e outros oriundos de uma classe média bem estabelecida. A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo era um dos principais centros de sociabilidade do grupo.

Como pode ser visto, o clube de cinema da capital paraense apresentava uma composição que em muito se assemelha aqueles de outras regiões, posto que esta era também formada por uma elite intelectual que mesmo antes da criação do cineclube já escrevia sobre cinema em revistas e periódicos locais, como era o caso de Mário Faustino que ainda muito jovem, em 1947 iniciou no jornalismo escrevendo para *A Província do Pará*, de onde redigia artigos sobre literatura e cinema. Aquele era um grupo, que antes de ser cineclubista, mantinha viva acaloradas discussões em torno de temas mais amplos, do existencialismo ao simbolismo, do teatro, passando pelo cinema e as artes plásticas. Era um grupo de jovens

¹³⁹ Cf: SENRA, 20013; CHAVES, Geovano Moreira. **Para além do cinema**: o Cineclubismo de Belo Horizonte (1947-2010 1964). Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

¹⁴⁰ OLIVEIRA, Elyzabeth Senra de. **Uma geração cinematográfica**: Intelectuais mineiros da década de 50. São Paulo, Annablume, 2003, p. 36.

¹⁴¹ PONTES, Heloísa. **Destinos mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

poetas, ficcionistas e críticos locais, que tinham livre trânsito nos jornais da capital, e que possuíam a leitura e a escrita como algumas de suas maiores marcas.

Por esse livre acesso a que possuía boa parte dos membros do clube, eles chegaram a publicar resenhas de filmes, nas páginas daquele jornal e que eram assinadas pelo grupo. *Os Espectadores* também publicaram na revista *Norte*. A revista paraense teve tiragem efêmera, publicando apenas três números, todos em 1952. O primeiro número em fevereiro, o referente a março-abril e o último correspondente aos meses de maio a agosto. O periódico chegou a divulgar: poesia, ensaio, resenhas de livros, artigos de literatura, de filosofia, de teatro e de cinema. Essa revista, contou com uma coluna permanente intitulada “*Cinema*”.

O primeiro número trazia um artigo de Orlando Costa, em *Cinema por Decreto*, o cineclubista analisava negativamente a obrigação das salas de cinema de exibirem filmes nacionais de longa metragem, além de obrigar as empresas fornecedoras de jornais e documentários para o Brasil a adquirirem daqui, 10% sobre o seu fornecimento de películas daquele gênero¹⁴²; o segundo número também apresentava uma matéria de Orlando Costa intitulada *Exibidores*, subdividida em três partes, na primeira dissertava sobre o circuito exibidor local, na segunda *O Decreto 30.179*, na qual retomava as críticas a medida do governo federal e finalizava com *Livros sobre cinema*, onde elencava alguns títulos importantes sobre o tema¹⁴³; O último número também apresentou dois artigos: *Como foi filmado Uirapurú*, escrito por Peter Paul Hilbert e *Uirapurú* assinado por Angelita Silva¹⁴⁴, que como o nome sugere esses traziam análises e informações sobre produção do filme de Sam Zebba.

¹⁴² **Revista Norte**, Belém, Ano 1, nº 01, Fevereiro, 1952

¹⁴³ **Revista Norte**, Belém, Ano 1, nº 02, Março-Abril, 1952

¹⁴⁴ **Revista Norte**, Belém, Ano 1, nº 03, Maio-Junho Julho-Agosto, 1952.

Figura 3 – Sumário Revista Norte

SUMÁRIO		NORTE REVISTA BI-MESTRAL	
Que é o Mitach?	Peter Paul Hilbert	3	
Poema didático	Ruy Guilherme Barata	7	
A História Verdadeira e Diferença dos Marajoaras	Frederico Barata	8	
No Trem, pelo Deserto	Mário Pasinato	15	
Ruy Barbosa, Homem de Letras	Machado Coelho	18	
An Arab love song	Fância Thompson	24	
The Garden	H. D.	25	
Omhe Chinoise	Amy Lowell	28	
Introdução às três horas de agonia	Padre Serra	28	
Poema sobre o sábado da Alajula	Robert Stock	37	
Filosofia			
As idéias do existencialismo	Benedito Nunes	34	
Poema	Max Martins	34	
A Y	C. A. Dias de Andrade	44	
Apreensão e Canto genético a mim mesmo	Simão C. Nizar	56	
Livros			
Prefácio à edição francesa de "A Vigésima Quinta Hora"	Gabriel Marcel	37	
Poema da noite menor	César Leal	61	
Cantico	Maurício Rodrigues	63	
Registo			
Os segredos da Felicidade	L. J. Lebrez	62	
Lei e Púlica	Padre Serra	84	
Uma crônica de Edson Ibery da Fonseca		91	
Política			
Argentina por dentro	Carlos Coimbra	10	
Teatro			
Teatro e Amadores no Brasil	Angélla Silva		
Cinema			
Como foi filmado "Urapurú"	Peter Paul Hilbert	74	
Urapurú	Angélla Silva	82	
Notícias e Comentários			



ANO I Nº 3
MAIO-JUNHO
JULHO-AGOSTO — 1952

Fonte: Revista Norte, Belém, Ano 1, nº 03, Maio-Junho Julho-Agosto, 1952.

Outro ponto que marca similaridades, o que reforça a noção de um não isolamento entre o Norte e o resto do país, diz respeito à relação que estabeleciam com a *Cinemateca Brasileira*. Grande parte dos cineclubes contava com o acervo fílmico dela, que atuava como centro difusor, e isso facilitava para que os mesmos filmes fossem vistos pelas agremiações em diferentes partes do país, permitindo um partilhamento de referências audiovisuais. Assim, as mesmas produções clássicas exibidas em Belém nas noites da SAI, também circulavam por outras capitais. *O boulevard do crime*, por exemplo, que na década de 1950, foi objeto de ampla discussão entre os cinéfilos de Belém como será visto no capítulo seguinte, passou no *Clube de cinema da Bahia* em duas ocasiões 1950 e 1954, e em 1952 ele também foi exibido pelo *Centro de Estudos Cinematográficos* de Minas Gerais.

A mesma admiração manifesta por *Ladrões de bicicleta*, *A bela e a fera* e *Paisà* presente no CEC também pode ser observada nas referências dos cinéfilos de Belém. *O direito de matar*, *A besta humana* e *Um domingo de Verão*, exibidos pelo clube baiano em 1951 e os dois últimos em 1953 respectivamente, foram assistidos da SAI em 1956. Guardadas as devidas proporções, haja vista que o clube de Minas era bem maior e melhor

estruturado, com uma tradição de cinefília que em Belém apresentava menos vigor. Em alguns momentos, a programação de *Os Espectadores* contou com títulos também apresentados na agremiação mineira, alguns com a diferença de anos e outros com a variação de meses apenas, como pode ser observado no quadro abaixo:

Quadro 9 – Programação comparativa de *Os Espectadores* e Centro de Estudos Cinematográficos

FILME	Os Espectadores	Centro de Estudos Cinematográficos
A paixão de Joana d'Árc - 1928	1956	1952
O Gabinete do Dr. Caligari - 1920	1955	1953
O Cristo Proibido - 1951	1956	1957
Somos todos assassinos- 1952	1955	1957
Civilization - 1916	--/10/1956	25/08/1956
O Golem - 1915	08/06/1956	24/05/1956
O milhão - 1931	30/06/1956	24/11/1956

Fonte: Convites *Os Espectadores*, 1955-1956 e ARMANDO, 2004.

É sabido que as elites intelectuais foram umas das grandes responsáveis pelo desenvolvimento dos cineclubes. Para além das questões meramente estruturais, de composição, ligação com jornais e revistas, havia no cineclubismo desde o francês ao nacional, um objetivo popular e pedagógico. O manifesto do cineclubes *Os Espectadores*, que se dizia formado por “um grupo de intelectuais e estudantes despretensiosos”, publicado pela primeira vez no jornal *A Folha do Norte* de 22 de julho de 1951, defendia que “cinema não é coisa de criança!”, feito para distrair “crianças grandes”, convencidos que aquele meio de comunicação de massa cumpria objetivos superiores a este, seus associados buscavam no cinema e em seu debate, uma “satisfação estética” que julgavam poderia ser encontrada nas obras primas do teatro e do romance¹⁴⁵.

Em Belém, a “formação de espectadores” tão sonhada por cineclubistas do Brasil inteiro, também era definida como meta. Este possuía finalidade educativa, por meio de incentivos aos debates em torno das películas e das estéticas cinematográficas. Assim, o objetivo era “formar espectadores ativos e conscientes, que saibam dar ao cinema o seu justo valor”¹⁴⁶. Algo muito semelhante pode ser encontrado nas metas do CEC, de “formar cinéfilos lúcidos e conscientes, gerar espectadores ativos, criar um público instruído. O CEC

¹⁴⁵ Manifesto-*Os Espectadores*. *A Folha do Norte*, Belém, 22 de jul. 1951.

¹⁴⁶ *A Folha do Norte*, Belém, 22 de julho de 1951, p. 03.

foi um cineclube na verdadeira acepção da palavra, uma escola onde se aprendia a ver um filme”¹⁴⁷. Para aquele grupo, o cinema não poderia ser visto apenas como entretenimento, posto que, “a satisfação estética deveria juntar-se a ‘consciência do público esclarecido’. Para isso, o público deveria ser aconselhado pela crítica cinematográfica local e assistir às obras primas do cinema mundial”¹⁴⁸. O “formar público” parece à pedra de toque das metas cineclubistas naqueles anos, de maneira recorrente ela é decantada por associados de diferentes regiões.

Também criado seguindo o modelo francês, *Clube de Cinema da Bahia*, defendiam em suas metas a articulação entre as sessões de exibição e ações de formação cultural. Assim como dos *Espectadores* ressaltava-se o interesse em se projetar “filmes de valor artístico”, a qual acrescentava ainda a intenção em organizar uma biblioteca especializada, construir uma filмотeca e promover cursos, debates e conferências, além da publicação de um periódico. A exceção de se montar um espaço de leitura sobre cinema e um acervo próprio, muitas semelhanças guardavam as metas dos dois clubes. Tanto em um contexto quanto em outro, a mostra de obras de vanguarda e de cinematografias que fizessem oposição às norte-americanas, eram compreendidas como diferentes possibilidades de fruição do cinema.

Para Fátima Lisboa, apesar de toda a efervescência dos anos 50, os cineclubes nacionais não alcançaram um de seus principais objetivos, que era a formação do grande público.

O tipo de programação, a constância dos encontros, os temas das retrospectivas, a categoria social dos aderentes, a localização e, principalmente, o estilo de publicação que circulava nestes espaços, nos indicam uma exigência de grande erudição dos participantes das discussões nos núcleos do movimento, no Brasil e na Argentina. O movimento de cineclube nesses países não formou público, formou cineastas e produtores culturais¹⁴⁹.

Apesar do vigoroso renascimento do cineclubismo nacional entre 1945 e 1955, de acordo com Lisboa este momento não privilegiou as camadas populares, por mais que a grande maioria dos cineclubes brasileiros as colocasse como principal alvo de suas ações pedagógicas. Segundo a autora, as camadas populares da sociedade brasileira não eram

¹⁴⁷ ARMANDO, 2004, p. 21.

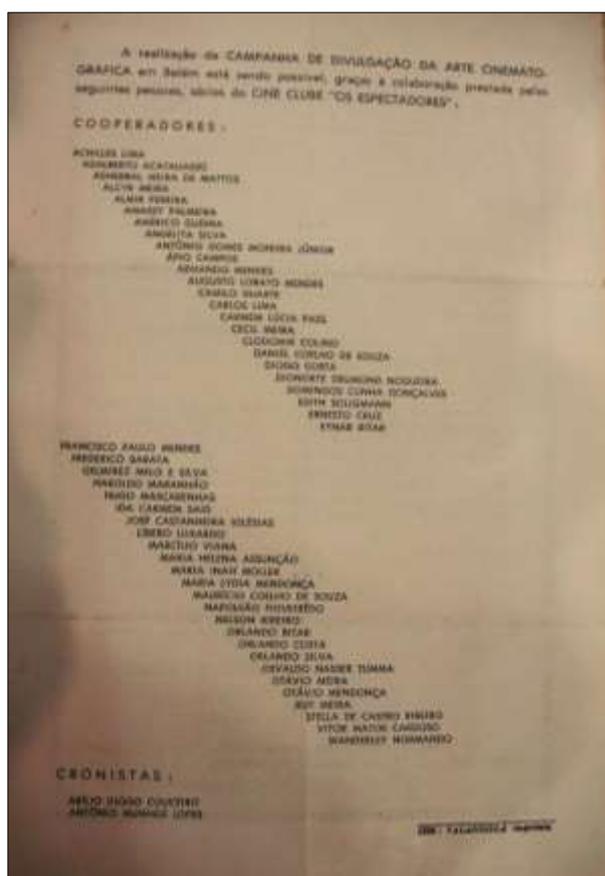
¹⁴⁸ COELHO, 2005. p. 168.

¹⁴⁹ LISBOA, op. cit. p. 366. É importante lembrar que os cineastas fundadores do Cinema Novo Brasileiro, dentre eles, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues e David Neves, com em trajetória parecida, começaram como cinéfilos membros de cineclubes, passando para as críticas e depois disso enveredaram-se pelo caminho da realização de filmes de curta metragem. Cf: CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema Novo Brasileiro*. MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, Papirus, 2006. p.289-309.

frequentadores destes clubes de cinema. “Estes eram destinados a uma classe média muitas vezes letrada, católica, comunista ou democrata”. Esse contato somente seria facilitado pelo cinema novo, quando os cineastas daquele movimento procuravam promover uma aproximação através de suas ações¹⁵⁰.

Essa limitação dos resultados alcançados relaciona-se diretamente a própria composição dos clubes, aos tipos de sujeitos sociais a eles associados. No caso do clube de Belém, a lista de colaboradores do ano de 1956, nos dá uma mostra do perfil das pessoas que frequentavam as sessões e que cooperavam com as ações desenvolvidas por aquela agremiação. Nela consta um número considerável de professores e estudantes¹⁵¹, pessoas ocupadas de atividades em jornais da cidade, articuladores culturais ligados ao teatro. A lista em questão sugere um público que em nada se diferenciava daquele identificado em outras regiões.

Figura 4 – Campanha de divulgação da arte cinematográfica (1956)



Fonte: Contra capa convite “O circo”. Disponível acervo *Cinemateca Brasileira*, SP.

¹⁵⁰ LISBOA, 2007, p. 366.

¹⁵¹ Daqueles identificados na lista divulgada pelos *Espectadores*, a sua maioria eram professores. Disponível em Cinemateca Nacional.

Vale lembrar, porém, que não havia um impedimento de pessoas não pertencentes a estes grupos de participarem das sessões, posto que, apesar de exigirem ingresso, eram abertas ao público que se associasse. No entanto, deve-se levar em consideração o fato de que aqueles frequentantes pertenciam aos mesmos círculos sociais, uma classe média urbana que compunham uma elite cultural da cidade, de modo que o público que se ocupava das exibições cinematográficas promovidas pelo clube identificavam-se por uma série de construções ideológicas partilhadas por esses grupos. Mais do que assistir um filme “alternativo” ao do circuito comercial, participar de um cineclube era desfrutar de um espaço de sociabilidade que permitia a convivência com outros espectadores, que pretensamente, compartilhassem das mesmas proposições estéticas, com pessoas que acreditavam na importância do cinema como instrumento de transformação e na possibilidade de uma educação do olhar. Assim, não se pode desconsiderar o fato de ser aquele um espaço desfrutado, pretensamente, por “iguais” e de comunhão de sentidos.

2 LENDO E ESCRREVENDO SOBRE FILMES

Nos anos de 1950, existia um acervo bibliográfico sobre cinema que atuou de maneira decisiva na formação de vários cineclubistas brasileiros e interessados no tema. Essas leituras colaboravam para a construção de um quadro cinematográfico que era composto por uma série de filmes, considerados arte. Assim, é oportuno dizer que o olhar dos estudiosos da área sobre determinadas produções, colaborou para a divulgação de um tipo de cinema, canonizado e visto como valoroso, identificado com o “bom cinema”. Daí ser tão importante caminhar sobre essa literatura e principalmente, identificar aquelas a que *Os Espectadores* tiveram acesso para se compreender a sua formação de saberes e o lapidamento de suas preferências, que serão refletidos nos julgamentos que faziam no ato da escrita.

2.1 Matrizes intelectuais sobre cinema

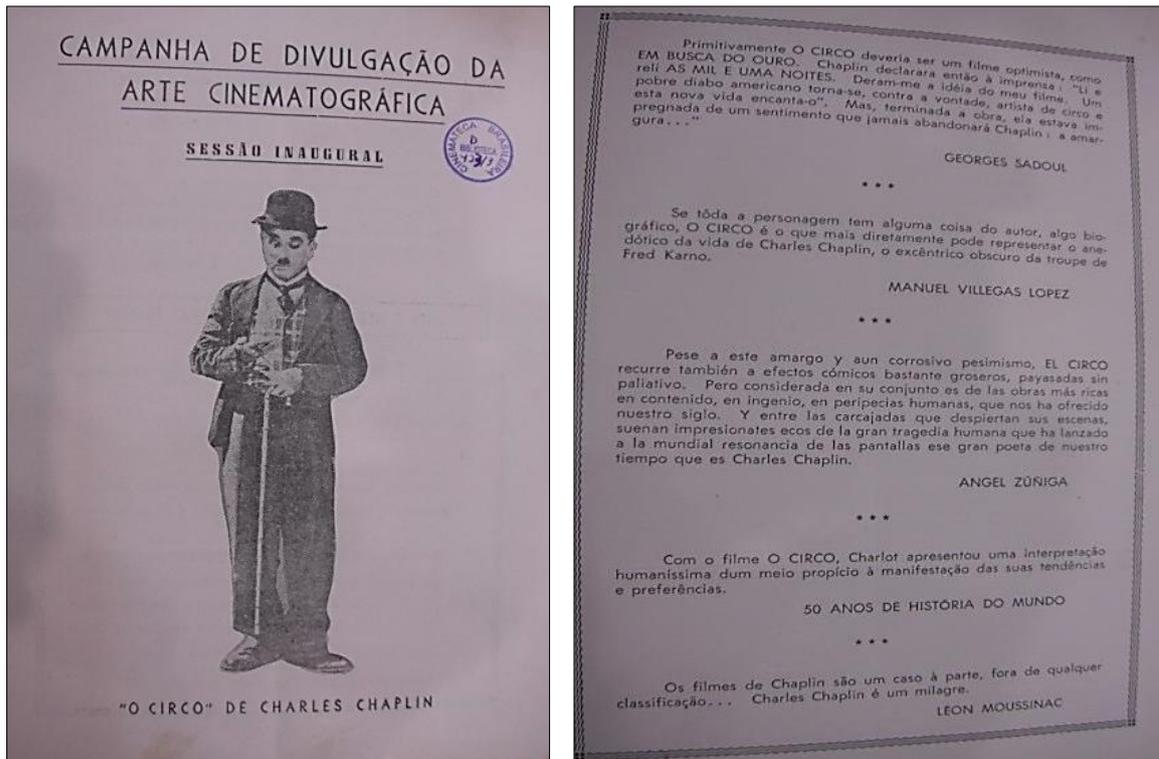
No livro *Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine*, publicado em 1944, Villegas López identificava nas produções de Chaplin um sentido de universalidade, de eternidade, embasados na noção de que ele tomava das coisas, dos homens, das situações e dos costumes, elementos para construir seu mundo próprio e seu sistema cômico. A posse desse livro por membros do cineclubes permitia que os cineclubistas de Belém, mais do que um repertório sobre vida e obra daquele criador, possuísem um olhar cujas observações de López também exerciam interferências. Não de maneira fechada, pois como nos lembra Certeau, toda leitura modifica o seu objeto, posto que, “apresenta todos os traços de uma produção silenciosa”. Nesse caso, a subjetividade do leitor, seus valores, experiências e conhecimentos dão os contornos da interação. Havendo assim um efeito produtivo (não reprodutivo) da leitura, para a capacidade de apropriação, reapropriação, ressignificação e negação de significados pelo leitor, em relação aos seus significantes originais. Assim, a bibliografia sobre cinema permitia a edificação de uma maneira de ver os filmes que era ao mesmo tempo deles e de outros, construído com base tanto nas percepções subjetivas quanto naquilo que se lia e interpretava sobre¹⁵¹.

Esse conjunto de informações era fundamental, não apenas para um aprimoramento do que consideravam como uma leitura crítica, mas, também para a atração do público, na elaboração de um convite que fosse ao mesmo tempo informativo e sedutor. Assim, o gosto

¹⁵¹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 49.

pela leitura e escrita por parte de membros de *Os Espectadores* estava expresso na chamada para a exposição de *O Circo*, importando para a construção deste não apenas dados relevantes e técnicos sobre o filme, mas, o que se dizia sobre Chaplin, como pode ser observado no encarte.

Convite 6 – Filme “O Circo” (1928) – *The Circus*



Fonte: Convite completo, 1956. Disponível acervo *Cinamateca Brasileira*, SP.

Em oposição à própria nota do grupo, que defendia ser a função de um clube de cinema “levar ao público a sua crítica esclarecida sobre as películas que dominam os cartazes”, sem, no entanto, “ficar limitado às discussões acadêmicas em torno dos elementos estéticos dos filmes”¹⁵², a citação de referências bibliográficas nos convites mostra um rigor e uma preocupação em dar às chamadas uma consistência de trabalho analítico, expresso na própria noção de “crítica esclarecida”, ou seja, no amadurecimento de ideias acerca do cinema fundadas num vasto lastro de pesquisas sobre o tema. A relevância daquela obra para intelectuais e especialistas da área era, desse modo, um dos componentes fundamentais para a sedução dos espectadores.

¹⁵² “X” de *Os Espectadores*. Cinema. *A Folha do Norte*, Belém, 14 out. 1951, p. 15.

A diagramação dos convites nos permite vislumbrar a que tipo de espectadores estavam direcionadas as chamadas. Os cuidados com a indicação dos livros consultados sugerem um público também interessado em informar-se sobre a opinião de pesquisadores e intelectuais dedicados a escrita sobre cinema. A Manuel Villegas Lopez, um dos primeiros nomes evocados para esta missão, unia-se uma eclética bibliografia da sétima arte. Georges Sadoul, Angel Zuñiga, Serguei Eisenstein, são alguns dos nomes que serviram como importantes fontes na formação cinematográfica dos membros de *Os Espectadores*. Assim, a preocupação com o desenvolvimento das principais ideias sobre cinema construída ao longo do tempo pelo clube de Belém passa essencialmente pelo que eles liam sobre o tema.

Parte da literatura sobre cinema era comercializada pela Editora-livraria carioca Casa do Estudante do Brasil, que entre 1951 e 1952 disponibilizou em seu catálogo a tradução de duas importantes obras para a teoria cinematográfica, *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia* de Georges Sadoul, principal obra de referência para os cineclubistas dos anos de 1950, e *O ator no cinema* de Vsevolod Pudovkin. A editora do Largo da Carioca comercializava seus livros por todo o Brasil, permitindo em alguns casos a venda a crédito para determinados cineclubes, que recebiam os livros e assumiam a dívida. Max Martins, através da Revista *Gleba Ilustrada*, de Capanema, indicava também algumas obras sobre cinema, e que possivelmente estiveram em posse do grupo. Sendo elas: a já citada, *Carlitos* de Manoel Villegas Lopes (1944), *El sentido del cine* de Eisenstein (1942), *Horizontes de Cinema* de Roberto Nobre (1932) e *Tratado de la realizacion cinematográfica* de Leon Kulechov (1956)¹⁵³. Outros nomes surgem da análise dos poucos produzidos por eles e ainda preservados, como Jean Cocteau, Germaine Dullac, Charles Ford e Lo Duca, além de alguns críticos brasileiros, como Paulo Emílio Salles Gomes e Carlos Ortiz.

Por meio de empréstimos ou de presentes, é correto dizer que, esses e outros livros circulavam entre os membros do cineclube. Era no Rio de Janeiro, que, até a década de 1960, Francisco Paulo Mendes passava as suas férias. Como era um contumaz comprador de livros, aproveitava para adquiri-los nessas ocasiões, não só visando abastecer sua coleção particular, como também para brindar os amigos de Belém¹⁵⁴. Maria Sylvia Nunes ainda guarda orgulhosa a edição de *Historia del cine* de Román Gubern, presente do amigo Chico. Mário Faustino, que desde fins da década de 1940 escrevia sobre cinema nas páginas do jornal A

¹⁵³ MARTINS, Max. **Algumas obras sobre Cinema**. In: VERIANO, Pedro. **A crítica do cinema em Belém**. Belém: Secult, 1983.

¹⁵⁴ NUNES, 2001 b.

Província do Pará, também era um dos integrantes de *Os Espectadores* que nutria o hábito de viajar com regularidade, e nos lugares por onde passava o gosto por livros e o interesse pelo cinema sempre esteve presente¹⁵⁵. Vale lembrar ainda que o hábito da leitura vinha desde a formação escolar destes intelectuais, fazendo parte de seu cotidiano.

Os escritos de *Os Espectadores* sobre cinema revelam um diálogo entre este grupo e mais alguns críticos e estudiosos de cinema nacionais. Os membros do cineclubes local contavam com a leitura de jornais vindos de outros estados e que também tratavam de questões ligadas ao cinema. Esse contato com diferentes olhares sobre as produções fílmicas pode ser pensado em termos concretos, posto que alguns dos membros do grupo possuíam facilidades de acesso a matérias vindas de fora, haja vista que, parte desses cineclubistas tinha presença ativa em alguns jornais. O trabalho de organização do Suplemento Literário da *Folha do Norte*, do qual alguns membros do clube eram colaboradores, fazia com que entrassem em contato com escritores de diferentes regiões, acrescenta-se a isso, o fato de que alguns deles também escreviam para periódicos de outras localidades.

Benedito Nunes contribuiu regularmente com ensaios de filosofia e crítica literária para o *Jornal do Brasil* entre os anos de 1956 a 1961, ainda em fins daquela década passou a publicar também no *Estado de São Paulo*, de onde também escrevia Paulo Emílio. Mário Faustino, além da sua atuação na *Província do Pará*, também podia ser lido em alguns escritos no *Correio da Manhã*. Contava ainda com uma página dedicada a poesia no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, denominada *Poesia-Experiência*. Desses jornais e revistas que possuíam grande circulação na década de 1950, e os quais os cineclubistas de Belém tinham acesso, como os já citados: *Correio da Manhã* (RJ), *O Estado de São Paulo* (SP), *O Cruzeiro* (RJ), podia-se ler os mais influentes e ativos críticos cinematográficos do período, como Moniz Viana, Pedro Lima, Alex Viany, Paulo Emílio Sales Gomes e Carlos Ortiz, entre outros.

As resenhas cinematográficas escritas pelos *Espectadores*, bem como os convites produzidos por eles, contam com o diálogo com essas leituras. Desse modo, a compreensão do que se escrevia sobre cinema passa pelo papel que a literatura especializada teve na

¹⁵⁵ Até sua transferência definitiva para o Rio de Janeiro em 1956, Mário Faustino, viajou por curtos períodos para, Teresina, Fortaleza, Rio Janeiro, Nova York e através da bolsa de estudos em língua e literatura inglesas, promovida pelo *Institute of International Education* dos Estados Unidos, passou uma temporada em Covina, na Califórnia. CHAVES, 2004.

construção do olhar que o grupo lançava sobre os filmes. A escolha por determinados intelectuais e críticos, fora guiada por dois critérios: pela quantidade de vezes em que foram citados nos trabalhos dos cineclubistas, ou por, apesar de serem identificados com menor frequência, ocuparem espaços privilegiados de discussão dentro dos círculos cinéfilos nos anos de 1950. Sendo assim, privilegiarei aqui uma leitura mais detida de Georges Sadoul, Serguei Eisenstein, Moniz Vianna, Alex Vianny e Paulo Emílio Sales Gomes. Outros críticos serão mencionados à medida que, na análise das produções escritas do clube de Belém, dialogarem com os temas abordados.

Do Rio de Janeiro, o médico e jornalista baiano Moniz Vianna, do *Correio da Manhã*, era referência para cinéfilos de todo o país. A menção àquele crítico fora utilizada em Belém para reiterar a construção de uma interpretação sobre a relevância de Alfred Hitchcock para a história do cinema. O grande crédito dado a Vianna, baseava-se na sua longa trajetória na crítica cinematográfica. Considerado "o maior crítico do Brasil" segundo Glauber Rocha, ele escreveu sobre cinema naquele extinto jornal de 1946 a 1973. Foi seu redator-chefe entre 1962 e 1963, período em que agregava sob seu comando um grupo de críticos regulares, escolhidos a dedo entre os jornalistas mais bem informados com preparo para abordar temas que iam desde política a cultura e arte, os chamados "Moniz Boys"¹⁵⁶. No Museu de Arte Moderna carioca organizou entre 1958 e 1962, grandes retrospectivas dos cinemas americano, francês, italiano, inglês e russo, além de dirigir duas versões do *Festival Internacional de Cinema do Rio*, 1965 e 1969.

Conhecido por uma escrita agressiva e culta, além do curioso fato de datilografar utilizando-se apenas do dedo indicador, Moniz Viana tinha em sua coluna um espaço para virulentas campanhas contra as chanchadas, de crítica à censura, e o que ele entendia por precariedade do neorrealismo italiano. Praticava uma crítica fílmica com olhos no público, este era em vários momentos responsabilizado pelo sucesso de vários "abacaxis" da chanchada. Tais contornos, que segundo Carlos Mattos frutificou naquela época na grafia de vários críticos¹⁵⁷, também puderam ser observados no manifesto de criação do cineclube do Norte, em que lembravam a mentalidade "mundana" da maioria dos espectadores inscrita na preferência por "Frank Sinatra, rumbeiras do cinema mexicano" e filmes nacionais com os

¹⁵⁶ MATTOS, Carlos Alberto. **Walter Lima Júnior Viver Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

¹⁵⁷ Sobre as críticas de Muniz Vianna e sua trajetória, consultar: VIANNA, Antônio Moniz. **Um filme por dia: crítica de choque (1946-1973)**. Org. Ruy Castro. São Paulo: Cia das Letras, 2004; MENDONÇA, Leandro José Luiz Riodades de. **A Crítica de cinema em Moniz Vianna**. RJ: Edições LCV, 2009.

atores “Badú, Colé, e Mesquitinha em primeiro plano”¹⁵⁸. Dessa relação conturbada, ele recebeu em alguns momentos a alcunha de “inimigo número um do cinema nacional”¹⁵⁹.

Em linha oposta, estava Paulo Emílio Sales Gomes porque a defesa intransigente do cinema brasileiro era justamente uma de suas marcas principais. A preferência pelo cinema marcou sua vida intelectual. Essa opção, como bem lembra José Inácio de Melo Souza, tinha algo de missão, seu engajamento era estampado na organização de manifestações cinematográficas e ainda na preocupação quanto a um olhar cuidadoso para a conservação dos filmes pelos arquivos, o que colaborou para a construção de uma nova forma de se pensar o objeto fílmico, materializado em uma inovadora atitude diante da preservação¹⁶⁰. Ele também foi o idealizador e aglutinador do *Clube de Cinema de São Paulo* criado em 1940. A convivência íntima com grandes nomes de sua época, como Henri Langlois (pioneiro na atividade de conservação fílmica), a vida em Paris nos primórdios da cinefilia francesa, fizeram com que ele retornasse a sua terra natal com uma extensa bagagem intelectual sobre cinema¹⁶¹ e com interesses em constituir novas bases para o estudo da história do cinema no Brasil. Ele representava o vínculo mais forte dos *Espectadores* do Norte com a cinefilia do sudeste, sendo para eles uma das maiores referências de intelectual de cinema e agitador cultural empenhado na divulgação da arte cinematográfica, um valoroso parceiro que assumiu um papel decisivo na articulação da parceria do cineclube de Belém com a *Cinemateca*,

No universo da crítica brasileira, o ensaísta, pesquisador e escritor paulista ocupava um papel de grande destaque, ganhando notoriedade, primeiramente, por fazer parte da geração de intelectuais que apareceram com a revista *Clima* (1941), na qual foi editor responsável pela seção de cinema. Através de seus ensaios naquela revista ele conseguiu transpor à análise fílmica um tratamento que segundo Heloisa Pontes, até então era reservado apenas “aos melhores estudos literários”¹⁶², desenvolvendo assim uma crítica cinematográfica mais formativa que informativa. Da revista para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, em paralelo a importante pesquisa sobre o cineasta francês Jean Vigo, lia-se seu o

¹⁵⁸ **Revista Norte**, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952, p. 69.

¹⁵⁹ RAMOS; MIRANDA, 1997, p. 326.

¹⁶⁰ A trajetória de Paulo Emílio também se liga ao surgimento do Cinema Novo tanto por seus ensaios quanto pela sua atuação na preservação dos filmes brasileiros. Segundo Pedro Simonard, “para os cinemanovistas, Paulo Emílio Salles Gomes, era uma espécie de guia teórico”. Opinião creditada ao fato de que, as produções mundiais de cunho engajado teriam acontecido, no Brasil, por intermédio do intelectual paulista. Consultar: SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo**. Para uma antropologia do Cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 51.

¹⁶¹ SOUZA, Jose Inácio de Melo. **Paulo Emílio no Paraíso**. São Paulo: Record, 2002.

¹⁶² PONTES, 1998, p. 104.

amor pela sétima arte. Neste sentido, dedicou-se à escrita de vários temas importantes para o assunto: produções estrangeiras, análises sobre as produções de nomes conhecidos, como o do próprio Chaplin, além, claro, de sua dedicação ao cinema nacional, tanto no que se refere ao empenho político e cultural em favor da existência deste, quanto ao seu desejo de mapear a história da formação do cinema no Brasil¹⁶³.

O mesmo esforço de escrita da trajetória do cinematografia nacional¹⁶⁴ também poderia ser encontrado no crítico Alex Viany, que assim como Paulo Emílio Sales Gomes, trabalhava em função de afirmar certa tradição fílmica brasileira. Vale dizer que o interesse pelas produções da terra só ocorreu quando de sua volta dos Estados Unidos em 1948. Antes disso, ainda quando trabalhava como correspondente da revista *O Cruzeiro*, Viany nutria verdadeira paixão pelas produções hollywoodianas. Foi através dessa revista que ele teve a oportunidade de conhecer os principais nomes da indústria americana, além das cinematografias de outros países, o que possivelmente teria colaborado para maiores reflexões quanto à história cinematográfica de sua terra.

Na década de 1950, Viany também atuou na produção e direção de alguns filmes, dentre eles, *Agulha no palheiro* (1953) e *Rua sem sol* (1954), em ambos como diretor e roteirista. Ainda no campo da sétima arte, ele exerceu intensa atividade de escrita, ao redigir artigos para várias revistas e jornais de tiragens nacionais, como *Scena Muda* e o *Correio da Manhã*. Entre as publicações de esquerda, em parceria com Vinícius de Moraes foi um dos idealizadores da revista *Filme*. Viany contribuiu ainda com a revista cultural *Fundamentos*, que naqueles anos era vista como uma espécie de vitrine das ideias comunistas. Ele colecionou, de vasta produção, uma série de recortes e anotações, que, depois de revisados, deram base para a elaboração da precursora obra, *Introdução ao cinema brasileiro*, lançada em 1959. O livro destaca, por meio de uma narrativa cronológica, fortemente influenciada pelo modelo adotado por Sadoul, uma sequência de acontecimentos, nomes e filmes, que de acordo com o autor foram fundamentais para o processo de amadurecimento do cinema nacional, que segundo o mesmo, ainda estaria em curso naquele momento.

¹⁶³ ZUIN, José Carlos Soares. **Paulo Emílio Salles Gomes**: A compreensão da realidade brasileira através da crítica de cinema. *Sociedade e Estado*, SP, v. 27, n. 2. maio-ago. 2012.

¹⁶⁴ Segundo Jean Claude- Bernadet, as preocupações de levantamentos de dados, empreendidas por pesquisadores do cinema nos anos de 50 e 60, tinham por objetivo, além do preenchimento de lacunas na reconstrução cronológica dos fatos, mostrar para “camadas cultas da sociedade”, em especial cineastas, que o cinema brasileiro tinha um passado, que ao contrário do que se anunciava a cada estreia de um novo filme, o Brasil possuía uma tradição cinematográfica. Prefácio de AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: Crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Por conta de um nítido posicionamento político de esquerda, a busca por elementos de uma tradição histórica de produção nacional, fazia parte de um projeto político de modernização técnico-artística do cinema no Brasil, com vistas a filmes que fossem engajados e combativos, do ponto de vista social, político e ideológico. O que se privilegiava neste pensamento era a ideia de construção tanto de debates quanto da formação de um cinema feito no Brasil e que estivesse pautado na representação social e cultural do ‘povo’, o que estava em grande medida atrelado as discussões sobre a relação entre cultura e política, e nela o popular e o nacional¹⁶⁵.

Nos anos de 1950, por conta de uma reinterpretação do próprio conceito de cultura, rompendo com as perspectivas tradicionalistas e conservadoras, a cultura se transforma em uma ação política junto às classes subalternas, é dessa herança a premissa expressa no manifesto do Cinema Novo de que a estética da fome traria ao espectador consciência de sua própria miséria¹⁶⁶. E é nesse contexto que se posiciona o engajamento político de Viany, que por seu turno, não pode ser dissociado de sua atuação na crítica. Pensava o cinema nacional como em processo de desenvolvimento, de onde muito ainda havia de ser feito tanto no campo da distribuição e exibição, quanto na composição artística dos produtos, os quais ainda eram incipientes expressões de uma brasilidade e traços de realismo, que acreditava deveriam estar presentes.

Tanto as críticas de Moniz Vianna quanto os ensaios de Paulo Emílio e Alex Viany, nos anos 1950, marcaram o olhar de cinéfilos brasileiros sobre os filmes que eram assistidos. Em Belém, em particular, Maria Sylvia Nunes lembra que, em boa parte dos casos, a escolha pelo empréstimo de determinadas películas se dava antes pelo que se ouvia dizer sobre elas¹⁶⁷. A visão sobre os filmes era, em muitos casos, antecedida pela recepção dos escritos não só destes autores, como de vários outros pesquisadores e críticos vindos de outros países. Em vários aspectos, o texto precedia as imagens. O trânsito destas ideias colaborava para a construção do que eu chamaria de uma “imagem antes da imagem”. Jacques Aumont já nos advertia que a imagem tem inúmeras atualizações potenciais, “algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder de certas palavras têm

¹⁶⁵ A problemática do nacional-popular esteve primeiramente ligada a estudos com preocupações folclóricas em fins do século XIX, nesses estudos, os quais Renato Ortiz destaca os de Silvio Romero e Celso Magalhães, o popular possuía a marca da tradição, essa identificada nas manifestações culturais das classes populares, “romanticamente idealizada”. A preocupação primeira desses estudos é a busca de uma identidade nacional. In: ORTIZ, Renato. O popular e o nacional. In: **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 17 ago. 2013.

de ‘produzir imagem’, por uso metafórico, por exemplo”¹⁶⁸. Apensar de em seu livro optar por tratar apenas as que possuem formas visíveis, as chamadas *imagens visíveis*, Aumont admite que a imagem não se restringe apenas a essa forma, mas que ela também existe enquanto construção mental. Desse modo, os leitores do clube, quando em contato com uma bibliografia sobre as imagens em movimento, passavam também a construção de imagens mentais sobre o que seria visto. Como a que segue:

‘O Vagabundo’ é o primeiro filme sentimental de Chaplin. Um folhetim. Carlitos, vagabundo de estradas, toca violino. Uma orquestra lhe fará inesperada competência, mas não importa. Ele providenciará a coleta e desaparecerá com o dinheiro. Perseguição. O encontro com Edna, ingênua, loura, martirizada pela velha e o gigante. Carlitos tocando violino para ela, para distrai-la, para fazê-la sonhar, e a livrá-la dos verdugos, fugindo com o carro e tudo. Sente-se emocionado ao pentear-lhe a cabeleira – uma emoção que somente ele sabe encontrar nas coisas mais populares. E, pela primeira vez, a cena que há de ser um de seus momentos favoritos: um pintor, jovem e elegante, apreciando a beleza de Edna, pinta-lhe um retrato. Desde então ela sonha, e inútil se faz tocar violino como nos dias felizes¹⁶⁹.

A partir do olhar sobre passagens como essa, é comum a reelaboração mental da cena que é construída pela leitura. Enquanto os olhos passeiam pelas letras, no imaginário se constrói a imagem do vagabundo em fuga ou da doce Edna, que mesmo não tendo sido ‘visualizada’, ganha a imagem de mulher sofrida e de cabelos loiros. Sobre isso é importante lembrar o pensamento de Pierre Francastel sobre a imagem, em que admitia que o homem pensa simultaneamente por conceitos e por imagens. De acordo com o historiador da arte, toda especulação estética é marcada pelo estigma do realismo, na qual a forma evoca uma imagem, que seria a representação mental de um fragmento do real apreendido pelos sentidos, sendo a percepção visual ativa e combinatória, portanto, uma operação natural e cultural. De modo que “a imagem estética não está ligada a instantaneidade, que a imagem figurativa está sempre na mente e não na natureza”¹⁷⁰. Assim, sugere que não se pode isolar uma percepção pura (olhar, ouvir). A percepção da realidade estética implica uma confrontação ativa ao nível, não do imediatamente percebido, mas da memória.

Via-se não apenas o Chaplin da imagem visual exposta em *O Circo*. Concomitante a isso, evocava-se pela memória a “imagem mental” de um vagabundo amargurado edificado ainda na palavra escrita. Manuel Villegas López colaborou para a construção da “imagem mental” que membros do grupo possuíam sobre Chaplin, em especialmente Max Martins, que

¹⁶⁸ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993. p. 7.

¹⁶⁹ LÓPEZ, Manuel Villegas. **Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine**. Rio de Janeiro, RJ: Cia. Editora Leitura, 1944, p. 126-127.

¹⁷⁰ FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 30.

do contato com a obra do escritor espanhol costurou visualidades em torno das criações de Chaplin que eram cadenciadas pelos contornos que extrapolavam os limites do que era exposto na tela. Fica evidenciado em sua palestra sobre *O Circo* que, o que ele via na película vinculava-se a ideia de um criador cuja miséria passada “era digna dos romances de Dickens”¹⁷¹, enxergando assim naquela obra de 1928 a miséria da infância do criador, de onde, assim como propunha Villegas López, acreditava tirava do suor e das lágrimas a sua arte.

A preocupação com a leitura de obras especializadas antes da exibição, também se relaciona ao fato de que, havia por parte do *Grupo dos Novos* uma centralidade literária, que de maneira direta imprimia marcas nas suas atuações em diferentes campos das artes. A mesma preocupação também pode ser observada quando da criação do grupo *Norte Teatro Escola do Pará* em 1957, que tinha como intento a leitura, a socialização e divulgação, entre eles, de textos literários¹⁷². O próprio grupo de teatro como lembra Denis Bezerra, surgiu com a finalidade de ler e discutir poesia, apenas pelo simples prazer da recitação poética¹⁷³.

Naquele grupo de cineclubistas, era proeminente uma cultura literária que “os fazia discutir as últimas publicações no campo da filosofia e artes em geral”¹⁷⁴, e claro cinema. Assim, para alguns dos convidados daquela noite do dia 12 de Novembro de 1955, o que se veria, tal como a imagem produzida por Sadoul, em uma espécie de prelúdio do filme, era um Carlitos amargurado. Essa imagem também será notada na fala de Max Martins, o membro escolhido para a apresentação de *O Circo*, em sua palestra proferida na noite da exibição. Na qual, utilizando-se das palavras do crítico francês, definia aquela produção como sendo feita sob uma atmosfera angustiante.

Antes sob a influencia das ‘Mil e Uma Noites’ ele desejava que essa fita expressasse uma mensagem otimista. Mas sob o desespero daqueles momentos, o filme não pode esconder um tom amargo e triste. A piada, o cômico propriamente dito, não encobrem a amargura que ressalta no seu conjunto¹⁷⁵.

A mesma definição da atuação chapliniana de Martins pode ser encontrada em *A vida de Carlitos – Charles Spencer Chaplin, seus filmes e sua época* (1952), de Georges Sadoul. Assim como nessa obra, o poeta paraense identifica no universo chapliniano uma atmosfera

¹⁷¹ MARTINS, Max. “O Circo”, de Chaplin. *A Folha do Norte*, Belém, 15 nov. 1955.

¹⁷² BEZERRA, 2010.

¹⁷³ BEZERRA, 2016.

¹⁷⁴ MAUÉS, 2002, p. 94.

¹⁷⁵ MARTINS, Max. “O Circo”, de Chaplin. *A Folha do Norte*, Belém, 15 nov. 1955.

de “sonho lúcido”, da luta do homem comum contra o cotidiano, observados através não apenas de uma cópia morta da realidade expressa no plano superficial de seus filmes, mas, nos símbolos dramáticos ali expostos, no qual tudo ganha significados mais profundos. A característica cambalhota de Carlitos, a bengalinha de bambu, são símbolos dramáticos de uma ligação íntima, da comunhão entre o artista, a vida e o espectador. Estes componentes revelados através de um isolamento do drama por trás das cenas burlescas conduziram a observação de uma ternura, uma tristeza e uma profunda ironia amarga, ou como nas definições do historiador, “ela estava impregnada de um sentimento que jamais abandonará Chaplin: a amargura”¹⁷⁶.

Assim como exerceu interferência no olhar sobre o filme de 1928, as críticas de Georges Sadoul também serão revisitadas quando das exposições de *A paixão de Joana D’Arc* (1928); *A última gargalhada* (1924); *O milhão* (1931), sendo seu nome o mais reportado nos escritos do clube de Belém. O colaborador de *Les Lettres Francaises* foi uma leitura recorrente nos circuitos cinéfilos dos idos de 1950, chegando inclusive a ser identificado como um dos intelectuais comunistas de cinema mais respeitado do mundo¹⁷⁷. Para os membros do cineclube de Belém, o fato de ele ser professor de história do cinema do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos em Paris e ainda do Instituto de Filmologia da Sorbonne, justificava plenamente a competência que lhe atribuíam¹⁷⁸. Deste modo, tão importante quanto assistir aos filmes era ler sobre eles. E é este olhar especializado aqui identificado como um dos elementos formadores do pensamento cinematográfico dos cineclubistas em foco.

Desde a segunda metade da década de 1940, o admirador e biógrafo de Chaplin ganhou reconhecimento como crítico. De escrita apaixonada, Sadoul deixava nela as marcas de suas proposições políticas. Além do evidente antiamericanismo, pode-se ler em suas linhas as diversas fases por que passou o socialismo soviético, desde a mais radical-stalinista a uma mais branda e distante do regime ditatorial. Historiador por formação, ele ilustrava cada filme estudado com uma grafia elegante e argumentativa. Para Antoine de Baecque, a originalidade de Sadoul consiste na invenção da “crítica de tese”. Seus conhecimentos e ideias desabrochavam nos ensaios fílmicos, nos quais se descortinava uma série de elementos que escapavam aos domínios exclusivos do signo fílmico. Assim, desde a “apresentação de um

¹⁷⁶ Convite *O circo*.

¹⁷⁷ BAECQUE, 2010.

¹⁷⁸ Livros para cinema. **Revista Norte**, Belém, n. 2. Mar-Abr. 1952.

momento da história do cinema, de uma situação do cinema internacional”, a defesa “da filmografia de um autor clássico ou desconhecido, de uma ideia mais ou menos original”¹⁷⁹, encontrava espaço naquelas linhas. Através de sua peculiar crítica, ao escrever sobre um filme qualquer, desdobrava-se a justificação de uma tese. Não à toa declarava apaixonadamente que o cinema “dá a conhecer mais facilmente que os livros e os escritos”¹⁸⁰ pois acreditava naquele como importante meio de instrução, falar de filmes, portanto, era instruir.

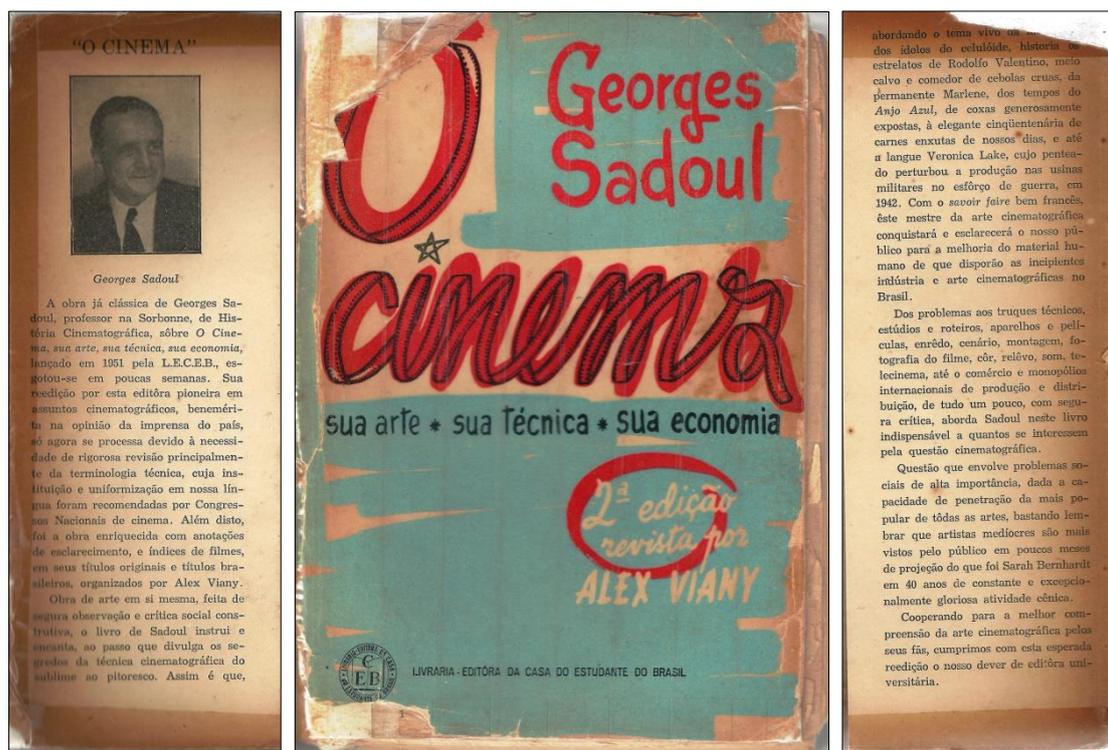
Georges Sadoul não percebia a crítica como uma simples atualização dos filmes produzidos, mas, para além disso, cabia a ela esclarecer o leitor e guiar o seu gosto, o que remete a uma valorização do texto. Da mesma forma que para o crítico francês, havia por parte dos cineclubistas de Belém uma grande devoção à palavra escrita, a compreensão do “bom cinema” deveria ser acompanhada de leituras especializadas, o que é manifesto nas chamadas para as sessões de filmes. Em vários momentos pode-se perceber uma recorrência ao texto escrito para a ratificação de determinadas observações sobre as imagens fílmicas, como a amargura que poderia ser observada nos fotogramas de *O circo*, mas que antes disso, fazia-se questão, deveriam estar impressas para o público letrado, através das palavras de Sadoul, como pode ser observado no convite impresso.

Contra a “máquina de fazer salsicha”, que era como via a produção hollywoodiana, a defesa dos filmes soviéticos se impunha como arma, cujo objetivo central era mobilizar o leitor a uma afeição àquelas produções. Baecque identifica nestes escritos alguns temas caros a Sadoul, como a epopeia soviética em guerra contra o invasor nazista, abordada em seus primeiros artigos. A segunda matéria estimada pelo autor estava diretamente ligada a sua formação, a história do cinema. História esta que para ele estava dividida em três fases: a do cinema mudo dos anos de 1920; a dos heróis, surgido com o sonoro; e a última marcada pelo “estilo novo” do cinema stalinista, conduzido ao culto da personalidade. Mesmo sendo essas fases depois revistas, e um desencanto pela personalidade de Stalin tenha conduzido a eliminação de alguns filmes em que este aparecia como personagem central, a construção de uma historicização progressiva permaneceu sendo uma de suas marcas.

¹⁷⁹ BAECQUE, 2010. p. 94.

¹⁸⁰ SADOUL, Georges. **O cinema**: sua arte, sua técnica, sua economia. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.p. 11.

Figura 5 – Capa e folhas de rosto *O cinema: sua arte, sua técnica, sua*



Fonte: SADOUL. 1951.

Erudito que era, em sua constante preocupação com a “evolução” das técnicas cinematográficas, Sadoul conseguiu reunir vários dossiês sobre a história do cinema, ou “o conjunto de cinematografias nacionais”, e em consonância com o seu tempo, o olhar deste historiador privilegiava um ponto de vista evolutivo¹⁸¹. E este é o tom dado a *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*, de 1951, obra que marcou o consumo deste tipo de literatura naquele período, sendo leitura obrigatória em vários cineclubes. Em Recife, Luciana Araújo a inclui na lista de leituras obrigatórias entre os cronistas de cinema da cidade na década de 1950¹⁸². Em Minas, ela também tinha um lugar reservado na biblioteca especializada do *Centro de Estudos Cinematográficos*¹⁸³. Na Bahia Sadoul tinha em Walter da Silveira um leitor voraz¹⁸⁴, também uma das referências importantes para Carlos Ortiz, crítico, jornalista,

¹⁸¹ Segundo Flávia Cesariano Costa, Sadoul, juntamente com Lexis Jacob e Jean Mitry, formavam um grupo de estudiosos do cinema que entendiam a sua história por fases que conduziam aos “verdadeiros princípios da linguagem cinematográfica”, sendo que neste percurso, os primeiros trabalhos tiveram papel importante apenas pelas “experimentações” que aprimoradas, levaram ao estágio final deste processo evolutivo. Nesse ponto de vista, a linguagem do cinema é tomada como uma entidade atemporal, “inerente ao próprio cinema, mas que teve de ser descoberta em algum momento pelos artífices de filmes”. COSTA, Flavia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 71.

¹⁸² ARAÚJO, Luciana. **A crônica de cinema no Recife dos anos de 1950**. Recife: Fundarpe, 1997.

¹⁸³ OLIVEIRA, 2003.

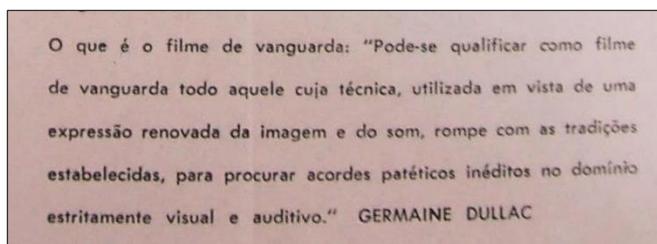
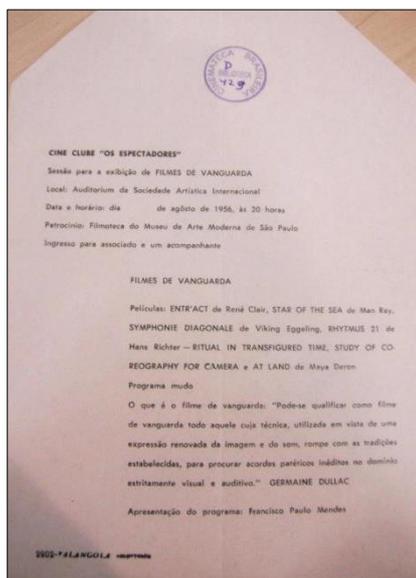
¹⁸⁴ SILVA, Veruska, 2010.

tradutor, escritor, roteirista e importante estudioso do cinema nacional¹⁸⁵. Em Belém, *Os Espectadores* informavam que aquela obra foi recebida com agrado pelo público leitor¹⁸⁶. Dividido em doze capítulos, o livro apresenta, além do que ele considera importante para um panorama da história do cinema, dados sobre a produção, com preocupações que transitavam por diferentes temas: estúdios, roteiros, aparelhos, cenários, atores, imagem, sons e películas.

Dessa bibliografia de que se valiam os cineclubistas, além de Sadoul, outros nomes também vinham da França, como o de Leon Moussinac. O intelectual francês era um crítico das artes, teatro, cinema, artes decorativas eram algumas das áreas por que percorria. Orientado pelo comunismo, ele engajou-se em ações que defendiam a democratização das artes e da cultura, sendo inclusive, fundador do *Clube Francês do Cinema* em 1922, em 1928 por meio do clube *Os amigos de Spartacus*, Moussinac juntamente com outros entusiastas, promoviam a exibição e debates sobre cinema, crendo ser esse um importante meio de educação dos espectadores, assim como acreditavam os cinéfilos de Belém. Dentre suas obras mais importantes estão: *O nascimento do cinema* de 1925 e *Cinema soviético* de 1928¹⁸⁷.

Da França também se lia a única mulher citada pelo grupo, à cineasta, jornalista e crítica Germaine Dullac.

Convite 7 – Festival de “Filmes de Vanguarda”



Fonte: Convite completo, 1956. Disponível acervo *Cinemateca Brasileira, SP*.

¹⁸⁵ CATANI. Afrânio Mendes. **O romance do gato preto**: Carlos Ortiz e a história do cinema brasileiro. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. (Org.). *Estudos de Cinema SOCINE*. São Paulo: Annblume/ Socine, 2007, v., p. 295-303.

¹⁸⁶ Livros para cinema. **Revista Norte**, Belém, n. 2. mar-abr. 1952.

¹⁸⁷ Leon Moussinac foi citado no convite de *O circo*.

Como é visto no convite 7, foi dela a definição de “Filme de Vanguarda” utilizada pelo grupo, na qual dizia ser esse tipo de produção aquele que rompia com as tradições, propondo novas formas renovadas de exibição de imagem e som¹⁸⁸. Dullac fazia parte de uma corrente de teóricos do cinema que o viam não apenas como meio de expressão, veículo de ideias, mas como “ideia matriz ele mesmo”, como “arte pura”, por isso foi uma teórica preocupada com a estética do cinema, vendo-o como uma arte autônoma centrada na sua visualidade. Sobre isso acreditava que essa visualidade apoiava-se em alguns pontos essenciais: as expressões de um movimento apoiado no ritmo, por conta disso, ritmo e movimento estariam na base da dramaturgia da tela; ao contrário da reprodução, o cinema deveria procurar uma estética própria; que a ação cinematográfica não deveria restringir-se a pessoa humana, mas estender-se aos domínios da natureza e dos sonhos. Esses pontos marcam a busca pela emoção e sensibilidade por meio de elementos puramente visuais¹⁸⁹.

Joseph-Marie Lo Duca também teve papel importante. Italiano estabelecido na França desde os anos de 1930, Lo Duca foi um dos fundadores da *Cahiers du Cinéma*, além de dirigir o *Centro Internacional de Documentação Fotográfica e Cinematográfica* de Paris, foi autor dentre outros, do livro *História do Cinema* publicado em 1942 e traduzido para vários idiomas. Dele foram tiradas citações que ilustravam os convites para as exibições de *A Saga de Gosta Berling*, *A última gargalhada* e *A paixão de Joana D’Arc*. Dois espanhóis também foram lembrados pelo clube de cinema de Belém, o já citado Manuel Villegas López e Ángel Zúñiga. As chamadas dos filmes *A besta humana* e *o milhão* foram delineados com sua crítica de tom elogioso de Villegas López. Um dos trabalhos mais reconhecidos do ensaísta e crítico de cinema, *Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine* de 1944, era a obra de referência sobre o cinema de Chaplin, e por isso também estava presente na convocação para a exibição de *O circo*. Ángel Zúñiga, outro estudioso do cinema, foi correspondente do *La Vanguardia* em Nova York durante 27 anos, de lá conhecendo de perto as produções e estrelas americanas. Ele lançou ainda em 1948, um dos primeiros grandes livros sobre a história do cinema em espanhol, *Una historia del cine*.

Outro nome presente na trajetória da formação cinematográfica de *Os Espectadores* e que terá efeitos inegáveis sobre algumas produções literárias nascidas daí foi a do cineasta

¹⁸⁸ Germaine Dulac foi citada no convite do festival *Filmes de vanguarda*.

¹⁸⁹ AZEREDO, Ely. Germaine Dullac e o “cinema puro”. *Tribuna da imprensa*, 19 de agosto de 1959, p. 07. Ver também: A terceira comédia da Vera Cruz: Uma pulga na balança. *Revista A Cena Muda*. Nº. 16. Rio de Janeiro, Abril de 1953, p. 04.

russo Sergei Eisenstein. Apesar de encontrar abrigo numa orientação marxista em sua análise sociocultural, sua visão teórica do cinema, bem como seu pioneirismo estético ultrapassaram os limites da antiga União Soviética, sendo sua obra constantemente atualizada. Pensador enérgico e eclético, ele se interessava por incontáveis temas e numerosas teorias que os explicasse. Por conta disso, não se debruçou exclusivamente sobre uma única ideia ou tradição, o que Dudley Andrew identifica como a característica que “torna quase impossível um resumo de suas ideias”¹⁹⁰. De Freud passando por Marx, da literatura ao teatro e a música, todos estes caminhos ele percorreu extraindo deles aquilo que mais lhe interessava, especialmente o que substanciava as suas intuições, para, em seguida, ser aplicados à sua grande paixão, o cinema, entendido como arte revolucionária.

Essa noção particular de cinema está diretamente vinculada as suas contribuições quanto ao fazer fílmico. Nóvoa e Silva destacam, tomando de empréstimo as palavras de Maiakóvski, que não existia “arte revolucionária sem forma revolucionária”. A relação entre forma e conteúdo o conduzia a uma série de reflexões que adquiriam também uma dimensão epistemológica, “ligada à capacidade do cinema apreender os fenômenos sociais e históricos e de sua intervenção nesse processo”¹⁹¹. Essa capacidade de que nos fala os autores está ligada a preocupação fundamental daquele cineasta no poder transformador do cinema. Eisenstein nutria esperanças de o diretor, através de uma “estruturação calculada de trações, pudesse moldar os processos mentais do espectador”¹⁹². Acreditava assim em uma dimensão pedagógica de sua arte, por meio da qual fosse possível modificar a mentalidade da grande massa da população soviética e mundial, de modo que, a arte ocupava para ele o papel de agente de transformação.

Para este fim, é de grande relevância compreender os significados deste “fazer artístico” para o cineasta russo. Graças a sua formação em engenharia mecânica, seu olhar sobre a edificação fílmica passava necessariamente por questionamentos quanto à atividade de “fazer”, do modo de se “construir” filmes. Assim sendo, indagações quanto às matérias-primas de que dispunham os realizadores, bem como, composição e montagem, adquiriam supremacia em suas reflexões. Para ele, os planos cinematográficos não possuíam um sentido intrínseco, somente o tendo a partir de sua inserção em uma estrutura de montagem. Esse foi

¹⁹⁰ ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do Cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989. p. 46.

¹⁹¹ NÓVOA, Jorge e SILVA, Marcos. **Cinema-história e razão poética**: O que fazem os profissionais de História com os filmes? *O Olho da História*, n.11, dez. 2008. p. 5.

¹⁹² ANDREW, 1989, p. 47.

um dos temas centrais de suas teorizações, apesar de não manter um ponto de vista linear sobre a mesma. Foi com base nessas reflexões que vários poetas e literatos puderam rever seus próprios processos produtivos.

Por não manter uma homogeneidade de pensamento sobre aquele tema, será dado destaque às observações sobre montagem presentes em uma obra em particular, que além de ser amplamente debatida entre cinéfilos dos anos de 1950, sabe-se fazia parte do universo bibliográfico pertencente aos *Espectadores*. Além da reconhecida produção cinematográfica, Eisenstein escreveu inúmeros textos teóricos. *O sentido do filme* de 1942 foi o primeiro livro a reunir parte destes textos, sendo este o único que ele chegou a ver publicado. De forma engenhosa, Eisenstein explica que os textos que compuseram o livro, procuravam demonstrar que a montagem é uma propriedade orgânica de todas as artes.

A maior parte da bibliografia citada pelos cineclubistas de Belém era de autores estrangeiros. Das citações diretas, os franceses eram os que mais apareciam, sendo Sadoul o mais utilizado, seguido de Leon Moussinac, Germaine Dulac e Joseph-Marie Lo Duca, que apesar de não ser francês, era de lá que falava. O universo restrito dessa literatura, mais do que uma preferência estava marcado pela disponibilidade desses livros, parte deles já eram considerados livros clássicos e que possuíam grande circulação entre os círculos cinéfilos de vários países desde os anos de 1940¹⁹³, como o estudo de Sadoul sobre a história do cinema, a publicação de Eisenstein e toda a sua discussão sobre montagem, a pesquisa de Villegas López sobre Chaplin, que era uma referência constante sobre o tema. Parte dessa literatura cinematográfica ocupava-se na construção de uma história do cinema.

Somado a uma situação favorável referente ao movimento editorial de livros e traduções¹⁹⁴, Paulo Emílio dizia que naqueles anos de 1950, no Brasil, o trabalho de arquivamento de filmes estava muito mais desenvolvido do que as pesquisas históricas sobre o tema. Apesar dos numerosos artigos publicados sobre o cinema nacional, esses se encontravam espalhados em jornais e revistas, o que por vezes, dificultava o acesso a eles¹⁹⁵. O exemplo disso, temos o caso da *Revista de Cinema* do cineclubes mineiro, que era referência

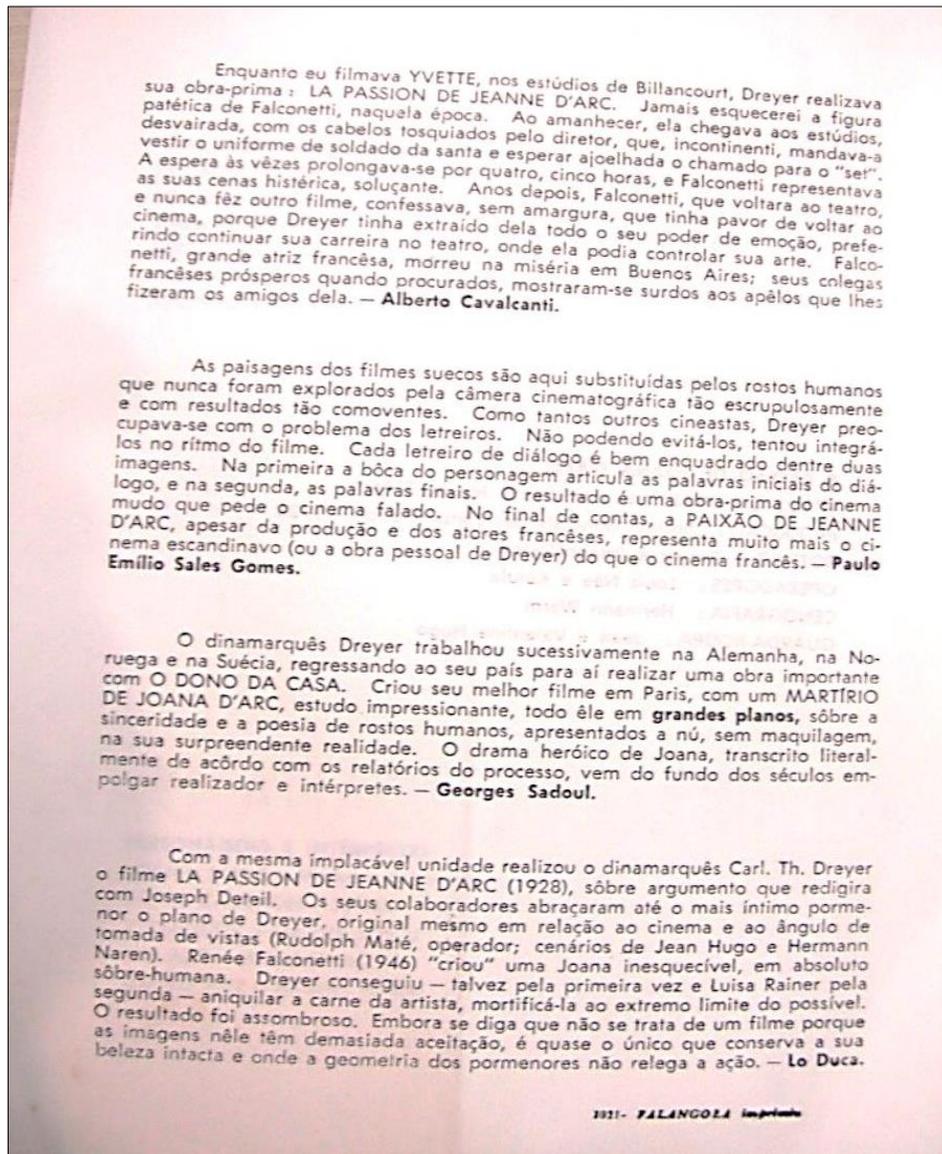
¹⁹³ CATANI, 2007.

¹⁹⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. Literatura cinematográfica. Suplemento Literário, 27 de julho de 1957. In: _____, **Crítica de cinema no Suplemento Literário**, vol. 01, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 167.

¹⁹⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. Pesquisa histórica. Suplemento Literário, 17 de novembro de 1956. In: GOMES, 1981. p. 27.

na área desde 1954, mas que os cinéfilos de Belém não tinham acesso¹⁹⁶, o que nos ajuda a compreender as poucas referências nacionais nos escritos de *Os Espectadores*. Nas citações diretas apresentadas nos convites, além de Carlos Ortiz em *Gabinete do dr. Caligari*, Alberto Cavalcanti e Paulo Emílio também foram citados, ambos sobre o mesmo filme, *A paixão de Joana D'Arc*, observado abaixo:

Convite 8 – Citações Filme sobre “A Paixão de Joana D’Arc” (1928)



Fonte: Parte interna do convite, 1956. Disponível acervo *Cinemateca Brasileira*, SP.

Nessa literatura não há exatamente uma homogeneidade. E nessa diversidade, existem pontos em que o grupo de cineclubistas do Norte se aproximava. Havia em Sadoul, Moussinac, assim como em Paulo Emílio e Alex Viany, uma preocupação com o caráter

¹⁹⁶ Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 17 ago. 2013.

pedagógico do cinema, desse como um instrumento que antes de entreter deveria atuar na educação dos espectadores, preocupação primeira expressa no manifesto de *Os Espectadores*. Das concepções de Germaine Dulac sobre um “cinema puro”, com a primazia da imagem sobre os outros elementos, muito se vê no olhar de Max Martins e do seu mote de que “cinema é antes de tudo imagem”. O mapeamento das linhas do desenvolvimento intelectual cinematográfico do grupo é imperativo, pois, de diferentes maneiras ele está presente na produção das “*Resenhas Cinematográficas*” publicadas na revista *Norte*, e no jornal *A Folha do Norte*.

2.2 Resenhas cinematográficas

Na primeira fase de existência d'*Os Espectadores*, a atividade escrita foi um dos principais meios de conexão com o público. A publicação das resenhas cinematográficas fazia parte de um processo amplo cujo objetivo era a educação do olhar e formação de plateias. Assim, escrever sobre filmes era etapa fundamental. De maneira direta, ela objetivava “orientar” quem frequentava as salas da capital. A crítica de cinema exerce uma força persuasiva que induz os leitores a determinadas interpretações. Neste aspecto é importante acrescentar que, como diz Regina Gomes, não há irremediável transformação do leitor em um “mero boneco articulado e passivo”, mas, “nessa prática de leitura há que considerar conjuntamente a liberdade irreduzível do leitor e os condicionamentos que pretendem refreá-la estabelecidos numa tensão necessária e fundamental”¹⁹⁷.

Apesar de não serem críticos de cinema, os membros do cineclubes evocavam um modelo narrativo, estilizado, comumente encontrado. Segundo David Bordwell, a crítica cinematográfica veiculada nos jornais é composta por quatro elementos básicos: Uma sinopse condensada; um corpo de informações sobre o filme; uma série de argumentos abreviados e um juízo a modo de resumo¹⁹⁸. Francis Vanoye e Golliot-lété, por seu turno, defendem que a prática da análise do filme é composta por dois momentos distintos, a decomposição da obra, seguido da compreensão das relações entre os elementos decompostos¹⁹⁹. Tal esquema servia como modelo de escrita para os cineclubistas, que deveriam cumprir a função de persuadir o público leitor sobre determinadas cinematografias.

Carregadas de julgamentos, a análise dos filmes era demarcada por noções particulares de “bom gosto”. “Bom cinema” ou “cinema de verdade”, definições por vezes problemáticas, mas que nos revelavam o modelo de audiovisual idealizado por eles. No entanto, este ideal não era construído de maneira aleatória, ele contava com várias mediações, uma delas, como vimos, eram as leituras de uma bibliografia fílmica. Os cineclubistas de Belém construía narrativas que eram também atravessadas por interpretações precedentes. Uma tradição interpretativa constantemente evocada. Esse campo específico, com repertório e

¹⁹⁷ GOMES, Regina. **Crítica de cinema**: história e influência sobre o leitor. *Crítica Cultural*, volume 1, número 2, jul./dez. 2006.

¹⁹⁸ BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1991. *Apud*: GOMES, 2006.

¹⁹⁹ VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**, Campinas, Papyrus. 1994.

vocabulário próprios, teria surgido, segundo Luciana Araújo, na década de 1950²⁰⁰. *Os Espectadores* não estavam isolados no Norte do país, quando se curvavam diante do neorealismo italiano, fazia-se este movimento amparado por uma tradição.

Cabe aqui apresentar a forma como as obras cinematográficas eram apreciadas pelo grupo. O tratamento dado às resenhas aqui, portanto, estará centrado tão somente nos julgamentos e consumo, quando possível. Os cineclubistas de Belém tiveram uma publicação rarefeita de análises fílmicas, foram 9 filmes analisados, a maior parte deles publicados no jornal *A Folha do Norte*. Entende-se que após a parceria com a *Cinemateca* e a regularidade das sessões na SAI, a atuação para formação de plateias se dava em outra frente, a dos debates, por conta disso, mais da metade das análises aqui apresentadas foram publicadas entre os anos de 1951 e 1952, momento que marca a primeira fase do grupo.

2.2.1 “*O enviado de satanás*”

Alias nick beal é um filme americano de 1949, que mistura drama e suspense. Dirigido por John Farrow e financiado/produzido pela *Paramount Pictures*, o filme conta a história de Joseph Foster (Thomas Mitchell) um promotor que conquistou grande influência política, mas perde seu senso de moral quando se envolveu com Nick Beal (Ray Milland), um mensageiro do diabo enviado a terra para tenta-lo²⁰¹. Farrow era um diretor australiano que fez carreira como o cinema hollywoodiano, chegando inclusive a uma indicação ao Oscar de melhor diretor por *A Noite Tem Mil Olhos*, filme que precedeu *O enviado de satanás*.

²⁰⁰ ARAÚJO, Luciana Correa de. Recife, anos 50: observações sobre a crônica de cinema. In.: FABRIS, Mariarosaria (org.) **Estudos Socine de cinema**, ano III 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003, pp 96-100.

²⁰¹ ENVIADO de satanás, O. Direção: John Farrow. Paramount. Estados Unidos, 1949. 1h 33m. Som, Color, Formato: 35 mm.

Figura 6 – Cartaz *O enviado de satanás* (1949)



Fonte: http://cineclassico-pabloaluisio.blogspot.com.br/2015_02_01_archive.html
Acesso em 15/11/2014

Alvo de uma crítica feroz, o filme foi analisado por “X de Os Espectadores”²⁰² que depois de uma breve síntese do roteiro, o classifica como “um dos piores filmes do mundo”²⁰³. Dentre os elementos da composição que mereceram avaliação negativa estavam às atuações, definidas como artificiais e frias. De Pernambuco, J. S. Alencar também teceu crítica negativa ao desempenho dos atores, chegando a qualificar o satanás de Milland como “inexpressivo e irritante”, apesar de elogiar a fotografia o crítico dizia ser aquela versão um verdadeiro fracasso²⁰⁴. Pelo crítico de Belém, a fotografia foi vista como banal e o roteiro lembrado como tolo. De acordo com o “X”, a única parte interessante do filme teria sido a aparição de Nick Beal que aparecia assoviando em meio à bruma, sob uma atmosfera lúgubre.

O filme de John Farrow estreou no cinema *Iracema* em 7 de outubro de 1951, sendo exibido na sequência nas salas *Poeira* e *Guarani*, também pertencentes ao grupo São Luiz. Assistido ainda em sua estreia, “X” lembra que a irritação pelo filme e o desconforto das cadeiras fez com que em determinados momentos, o grupo torcesse pelo demônio, “e não havia quem preferisse estar ao lado do bem, que ali se representava tão mal”²⁰⁵. Apesar do possível desconforto da sala, e das interferências disso sobre o olhar dos espectadores,

²⁰² Não foi identificado o nome por trás do pseudônimo, mas acredita-se, tratava-se de Mário Faustino.

²⁰³ **A Folha do Norte**, Belém, 14 de outubro de 1951, p. 15.

²⁰⁴ ALENCAR, J.S. Pelos cinemas. **Diário de Pernambuco**. 8 de outubro de 1950, p. 3, 2. Col.

²⁰⁵ Idem, *ibidem*.

existiam outros elementos exteriores ao filme e que por seu turno, também colaboravam com essa avaliação negativa. Quando Hollywood desfrutava de seus melhores anos entre 1945 e 1946, poucos anos antes do lançamento de *Alias nick beal*, a *Paramount Pictures* estava na liderança da indústria cinematográfica²⁰⁶, esse posto foi alcançado seguindo um modelo de narrativa e construção fílmica. Padrão esse que David Bordwell e Kristin Thompson denominam de “cinema clássico de Hollywood”. Nele existe um conjunto de convenções que foram ditadas pelos filmes de estúdios norte-americanos e que são seguidos independentemente da nacionalidade da produção²⁰⁷.

O longa em questão seguia essa cartilha, nele está presente a ideia de que a ação depende de personagens individuais, com uma narrativa centrada nas causas psicológicas pessoais, como a decisão de Joseph Foster, um homem honesto, em negociar com o diabo. O ato conduzido por um desejo pessoal, e isso no filme é manifesto no interesse de Foster em se tornar governador, o que o leva a fazer um acordo com Nick Beal, que o introduz a um mundo de corrupção e vida dissoluta. A produção também apresenta a existência de uma força contrária aos seus interesses, no caso, o mundo em que havia se fiado não era controlável, ele não sabia como fazê-lo parar, o que gerava o conflito. E por fim, o tempo também está subordinado à cadeia de causas e efeitos. Para o grupo, esse padrão de construção fílmica representava, antes de tudo, um produto de consumo fácil a ser combatido. Eles identificavam em certos filmes dos “grandes armazéns cinematográficos de Hollywood” sensacionalismos, propagandas facciosas e artificialismo que entendiam ser prejudiciais a um pensamento reflexivo, a um “humanismo”, que eram nos dizeres de “X”, incompatíveis com aquelas produções.

2.2.2 “*Presença de Anita*” e “*Caiçara*”

Os dois filmes foram lançados em 1950. *Presença de Anita* é um drama psicológico dirigido por Rugero Jacobi que conta a história de um homem que enfrentava problemas no casamento com uma mulher da alta sociedade, e acaba por apaixonar-se por Anita (Antonieta Morineau). Apaixonado por outra mulher e não encontrando solução para seu matrimônio, ele

²⁰⁶ SCHATZ, 1991.

²⁰⁷ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo, editora Unicamp e Edusp, 2013.

resolve matar a amante e dar cabo na própria vida²⁰⁸. Após fracassar em uma tentativa de suicídio, o mesmo é julgado pelo assassinato. Assim, o filme “reconstitui a personalidade de Anita, ele acompanha o julgamento do assassino e conta suas aventuras com uma adolescente, sobrinha de sua mulher”²⁰⁹. *Presença de Anita* foi o primeiro filme da Cinematográfica *Maristela*, que apesar de ter contado com uma arrecadação líquida em torno de Cr\$ 900 mil, o que não era considerado ruim, gerou prejuízos à empresa²¹⁰.

Figura 7 – Cartaz *Presença de Anita* (1950)



Fonte: <http://www.maristelafiles.com.br/presenca-de-anita.htmlhtml>
Acesso em 03/07/2016

A produção foi baseada no "best-seller" de Mário Donato de 1948, sendo este um dos pontos centrais da crítica de Orlando Costa. Segundo o qual, um dos problemas maiores estava no tipo de literatura que se estava adaptando. Para ele, este tipo de filmagem representava uma involução no cinema nacional, posto que, este formato de produção literária era “resultado de uma pena fácil, ao gosto sentimentalista de um público infantil que recebe como contribuição a sua cultura as mais enfadonhas criações dos escritores de terceira

²⁰⁸ PRESEÇA de Anita. Direção: Rugero Jacobi. Maristela filmes. Brasil, 1951. 88min. Som, p&b, Formato: 35 mm. Material de apoio: <http://www.maristelafiles.com.br/presenca-de-anita.html> . Consulta em 06/08/2015.

²⁰⁹ *Idem, ibidem.*

²¹⁰ ROCHA, Marcos Donizete Aparecido. **Desvendando Presença de Anita**: uma análise do filme da Maristela de 1951. Dissertação (Mestrado) – Universidade Anhembi Morumbi, Curso de Mestrado em Comunicação, São Paulo, 2012.

classe”²¹¹. De fato o romance de Donato teve grande êxito entre o público, em pouco tempo de lançamento ele bateu recordes de venda, chegando a seis edições com apenas pouco mais de um ano, traduzido até mesmo para o japonês²¹². Apesar de reconhecer uma melhoria técnica na cinematografia brasileira, com a presença de maior nitidez sonora e fotográfica, a trama é definida como sendo uma história passional e vulgar, o que segundo ele era elemento necessário à aprovação do ‘grande público’, que de acordo com Costa, possuía a mentalidade de uma plateia amante das revistas em quadrinhos com fantásticas aventuras de amor.

Afora as generalizações e preconceitos referentes ao público, o crítico acertara quanto à boa aceitação da película, que chegou a ser exibida nas principais salas de Belém, o que demonstra certo descompasso entre aquilo que era condenável pelo cineclubista e a aceitação do público, o que será retomado no capítulo seguinte. Além do roteiro, outro incômodo para o crítico de Belém - e que não se restringia apenas ao filme de Jacobi, mas a toda a cinematografia nacional - foi à presença de atores do teatro em cena. Marineau é lembrada como a atriz que representava muito bem no palco, mas que se esquecia do plano cinematográfico. Que deveria ser o ponto de partida para o surgimento de “verdadeiros astros cinematográficos”²¹³. E as atuações foram duramente criticadas, a falsidade de interpretação e apresentação de Orlando Villar, a “péssima dicção” de Vera Nunes. Por fim, o filme não é recomendado pelo cineclubista.

Caiçara foi o primeiro filme da companhia *Vera Cruz*. Ele conta a história de uma jovem em uma aldeia de pescadores, que vai parar lá por casar-se com um viúvo quarentão bastante autoritário. A vida da jovem é marcada por decepções com o marido vivendo em constantes bebedeiras, conta apenas com a amizade do menino Chico. Marina então se apaixona por um marinheiro dando novos rumos a trama. O filme foi dirigido por Adolfo Celi e em torno dele criaram-se muitas expectativas pelo fato de ser a primeira produção daquela empresa, que em muitos aspectos era vista como uma das principais esperanças no futuro da indústria cinematográfica brasileira.

²¹¹ **A Folha do Norte**, Belém, 17 de outubro de 1951, p. 02.

²¹² **Correio da Manhã**, 26 de fevereiro de 1950, p. 12.

²¹³ **A Folha do Norte**, Belém, 17 de outubro de 1951, p. 02.

Figura 8 – Cartaz *Caiçara* (1950)



Fonte: http://www.cinemateca.gov.br/local/cartazes/CN_0268A.jpg. Acesso em 15/11/2013

Assim como na análise da obra de Rugero Jacobi, em que se destacava o argumento como medíocre, *Caiçara* também vai ser visto pelos *Espectadores* como um filme que trazia essa marca. Para eles, o principal defeito do filme em questão era o que havia nele de folhetinesco, de ingênuo, que na opinião dos cineclubistas demonstrava, pela fórmula a que recorriam, os interesses de atrair o grande público. De acordo com os cineclubistas, que nessa resenha assinavam coletivamente, o roteiro apresentava uma outra grande falha, caracterizando-se por estar “mal dividido, redundante, prolixo, de estilo um tanto “demodê”²¹⁴. Em meio as críticas eles destacam também algumas das qualidades da película, a fotografia de Fowle é uma delas, com o cuidado especial com a luz natural. A direção também é um dos pontos mais elogiados

Um dos problemas mais questionados pelos críticos no que dizia respeito ao cinema nacional na época era o som, muitas vezes identificado por pouco se entender o que estava sendo dito e do português, para alguns, como uma língua inapropriada para o cinema. Ponto em que os cineclubistas rebatiam dizendo o quanto “a nossa língua” ficou “bela no microfone”, “muito mais que o espanhol e que o italiano, falada como foi, em *Caiçara*, com tanta simplicidade”, o que pra eles destruía a “lenda de que o português não foi feito para ser

²¹⁴ *A Folha do Norte*, Belém, 18 de outubro de 1951, p. 02.

falado no cinema”²¹⁵. A crítica segue com elogios as atuações, a construção dos cenários, os tipos humanos caracterizados. Concluem dizendo que aquela obra é, no conjunto um bom filme, “muito melhor que todos os filmes latino-americanos que já vimos”, “uma fita digna de plateias mais adiantadas”.

Reforçava para esse julgamento positivo o fato de aquela película ter sido bem aceita pela crítica mundial, que em Cannes chegou a aplaudi-la quatro vezes²¹⁶. E por identificarem na obra de Adolfo Celi traços de um cinema que se distanciava do que chamavam de “películas comerciais”. A companhia Vera Cruz apresentava interesses especiais por temáticas regionais. Chegando Ceni a demonstrar essas preocupações quando em declaração, ainda na época de lançamento do filme, em que dizia: “se o público que nos assistir reconhecer em Caiçara as características de sua terra, poderemos orgulhar-nos de ter encontrado uma linguagem cinematográfica realmente brasileira”²¹⁷. Havia assim uma distinção por parte da crítica especializada sobre os percursos daquela empresa, que ao produzir filmes no Brasil, com temáticas que olhavam para si, ganhavam particular interesse dos especialistas na área e servia de argumento para as discussões sobre os rumos do cinema nacional.

2.2.3 “Os melhores anos de nossas vidas”

Best years of our lives (1946), título original de *Os melhores anos de nossas vidas*, drama de guerra dirigido por William Wyler e que trabalha o processo de readaptação à vida civil dos soldados que retornavam ao lar com o término da Segunda Guerra. O filme narra a história de Al Stephenson (Fredric March), ex-sargento; Fred Derry (Dana Andrews) ex-piloto e o marinheiro Homer Parrish (Harold Russel) e dos momentos difíceis que foram essa volta para casa. O filme tornou-se uma obra prima, resultado de seu sucesso junto ao público e a crítica. Destacou-se no Oscar de 1947, quando venceu sete categorias: Melhor filme, diretor, roteiro adaptado (Robert Sherwood) ator (Fredric March) Ator Coadjuvante (Harold

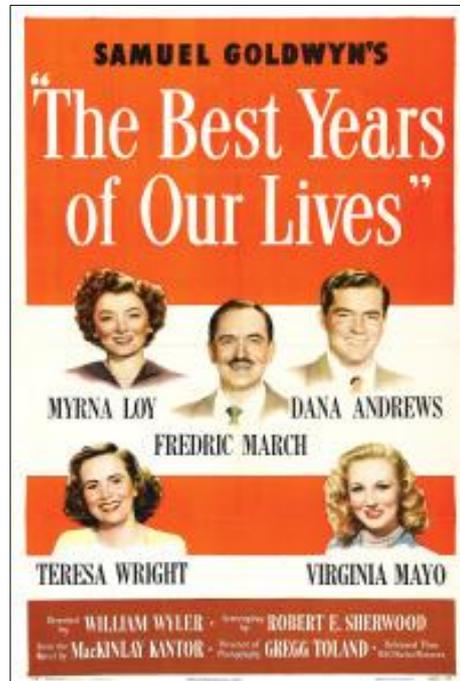
²¹⁵ Idem, *ibidem*.

²¹⁶ Idem, *ibidem*.

²¹⁷ *apud* GALVÃO; BERNARDET, 1983, 114.

Russell que combatente e que realmente perdera as duas mãos em ação durante a segunda guerra)²¹⁸.

Figura 9 – Cartaz *Os melhores anos de nossas vidas* (1946)



Fonte: <http://www.hsgct.org/HSGSummerMovies.html>
Acesso em 15/11/2014

O filme de William Wyler também encontrou boa aceitação entre os cineclubistas de Belém. Max Martins classificou-a como uma “autentica obra-prima cinematográfica”, cuja “impecabilidade plástica” fazia “sentir” o drama dos ex-combatentes. Para o poeta, o privilégio da imagem em sobreposição aos diálogos como forma de expressão, marcava uma excelente escolha da direção. Em tom elogioso segue destacando os posicionamentos de câmera, bem como das escolhas musicais, enaltecendo os diálogos, segundo ele restrito apenas ao necessário, sem excessos nem discursos explicativos, “quase tudo foi escrito com a câmera, dado a entender pura e simplesmente com a figura”²¹⁹.

Em grande medida, havia por parte da crítica da época, uma polarização entre cinema europeu e americano, todavia, categorias analíticas como a de “autor cinematográfico”²²⁰

²¹⁸ MELHORES anos de nossas vidas, Os. Direção: William Wyler. Paramount. Estados Unidos, 1949. 172 min. Som, p&b, Formato: 35 mm. Material de apoio: <http://ocinemaantigo.blogspot.com.br/2012/01/os-melhores-anos-de-nossas-vidas-1946.html>. Consulta em 06/08/2015.

²¹⁹ **A Folha do Norte**, Belém, 18 de outubro de 1951, p. 09.

²²⁰ No autorismo cinematográfico percebe-se o diretor como o responsável pela estética e *mise-em-scene* do filme, conferido a ele o mesmo estatuto de escritores e pintores, sendo ele autor do objeto fílmico. Apesar de a ideia em si ser antiga, no período pós-guerra o discurso cinematográfico passou a orientar-se por conceitos próprios da literatura como ‘escritura’, ‘escrita’ e ‘textualidade’, ela tomou forma, entrando em voga a partir da

davam uma sustentação teórica para o entusiasmo por cineastas americanos por parte desses críticos. Tanto na escolha dos filmes, quanto nos escritos de *Os Espectadores*, percebe-se certo partidarismo aos filmes europeus, isso não inviabilizava o olhar positivo sobre cineastas americanos como era o caso de William Wyler, considerado uma das “exceções” dentro do mercantilismo hollywoodiano por cronistas da época²²¹. É importante lembrar que Sadoul em seu livro de 1951 o encaixava, juntamente com Orson Welles, como uma das “únicas personalidades fortes reveladas por Hollywood” durante aquele período, visão compartilhada pelos cineclubistas paraenses, como pode ser observada na escrita de Max Martins:

De uma impecabilidade plástica tal, tão perfeita e harmoniosa de uma pureza e virtuosismo tão fora do comum no cinema de Hollywood, o filme faz-nos “sentir” absolutamente, esse drama comovente e poético. Serve-se Wyler quase que só e sempre da imagem e da música para expressar-se. Quase tudo é contado, sob o pulso do diretor [...]²²².

As noções de autor e autoria no cinema iniciadas por Alexandre Astruc em 1948 e estabelecidas efetivamente na década de 1950 pelos críticos do *Cahiers du Cinéma*, não faziam parte do repertório cineclubista de Belém, todavia, William Wyler é lembrado por Max Martins, como um diretor que “tem para trás uma ótima bagagem artística, onde sobressai *O morro dos ventos uivantes*”²²³, o que demonstrava a preocupação com uma identidade artística do diretor, marca que estaria impressa em sua filmografia. O elogio à criação de Wyler estava também na pouca utilização de diálogos e no privilégio da imagem, consistindo nisso uma análise bastante pessoal de Max Martins, para quem o cinema seria antes de tudo imagem, identificar que na película “quase tudo foi escrito com a câmera” era motivo mais que suficiente para festeja-la.

2.2.4 “*Le Diable Au Corps*”

Seguindo a lógica de que cinema é a expressão da ideia pela imagem, Max Martins também assina a crítica elogiosa de *Le Diable Au Corps*. O drama francês de 1947 que conta a história do envolvimento de Martha Grangier, uma enfermeira noiva de um soldado, com o

publicação do *Cahiers du Cinéma*, em 1951. Sobre isso ver: STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003. PINHEIRO. Fabio Luciano Francener. A evolução da noção de autoria no cinema. Revista **O Mosaico**: R. Pesq. Artes, Curitiba, n. 8, p. 59-72, jul./dez., 2012.

²²¹ ARAÚJO, 1997, p. 98.

²²² **A Folha do Norte**, Belém, 18 de outubro de 1951, p. 09.

²²³ Idem.

jovem estudante François Jaubert. O filme de Claude Autant Lara sofreu vários boicotes e censuras em países da Europa e da América²²⁴. Pelos olhos críticos das “ligas da decência”, ele foi tido como criação da “França corrupta”, por abordar assuntos tabus²²⁵. O filme teria sido tão bem aceito pelo grupo, que anos depois da primeira crônica de Max Martins, ele seria selecionado para ser exibidos na SAI, como verifica-se pelo convite abaixo.

Figura 10 – Anúncio Convite *Le diable au corps*



Fonte: jornal A Folha do Norte, Belém, 24 de janeiro de 1957, p. 04.

E é novamente o poeta que faz a apresentação do filme. Na crítica de 1951 ele lembrava que havia uma persistência da importância da imagem na cena, tais escolhas, de acordo com Max Martins eram o que faziam de Autant Lara um “verdadeiro cineasta”. A análise dos símbolos serve aqui para ratificação dessa qualificação da película. O fogo é usado naquele contexto como símbolo do amor e da morte, e é matéria fundamental para a equação que conferia aquele tipo de cinema o status de arte. Destacam-se os simbolismos envoltos em cenas como a da morte de Martha, representada pelo apagar do fogo na lareira e da primeira noite de amor de François e Martha, que entre vivo e crepitante, exprimia a volúpia e o cansaço do ato²²⁶. De acordo com o cineclubista, o filme, apesar de estar ligado a obra literária, posto que, seu roteiro se originou do romance de Raymond Exdiguët, pode ser qualificado como “outra obra de arte”.

Le Diable Au Corps foi lembrado por Moniz Vianna em sua retrospectiva do cinema 1949, como sendo um dos três maiores filmes franceses daquele ano, como uma das mais belas histórias de amor filmada até aquele momento. Depois de lembrar que o filme foi

²²⁴ DIABLE Au Corps, Le. Direção: Claude Autant-Lara. Transcontinental Films. França, 1947. 125 min. Som, p&b, Formato: 35 mm.

²²⁵ MARTINS, Max. *Le Diable au corps*. In: VERIANO, 1983, p. 198-201.

²²⁶ Idem, *ibidem*.

“criminosamente traduzido para *Adúltera*”²²⁷, ele destacou que as censuras por que teria sofrido eram de ordem moral e não artística. Do mesmo modo Max Martins toca na questão da censura sob o filme, criticando a forma como as “ligas da decência” lançavam um olhar impregnado de tabus sobre o filme, de o sexo ser visto como motivo de vexame e vergonha, o que os impedia de enxergar arte naquela obra. A análise é concluída com elogios a música, fotografia e desempenho dos atores.

2.2.5 “Uirapurú”

O poema sinfônico *Uirapurú* feito por Heitor Villa-Lobos ganhou uma versão cinematográfica pelas mãos do israelense Sam Zebba em 1950. O filme era parte da tese de Zebba, então estudante de arte teatral na Universidade da Califórnia em Los Angeles, A ideia central do filme consistia em teatralizar a lenda usando para isso apenas imagem e música como instrumentos únicos de sua composição. Ele foi realizado na Amazônia brasileira junto à tribo indígena Urubu e contou com o apoio da Embaixada Brasileira e do Serviço de Proteção aos Índios. Ao contrário do comumente utilizado modelo de produção em que há uma adaptação da música a imagem, o filme trabalha com o processo inverso²²⁸.

A obra ganhou uma matéria escrita por Peter Paul Hilbert, que fez a apresentação do filme e atuou como assistente de produção, para a revista *Norte*. Nela Hilbert conta como foram as filmagens. Comenta sobre as dificuldades de fazê-lo em meio à selva amazônica e com uma tribo que falava somente o Tupí, língua que não era dominada pela produção. Por mais que se utilizasse de um interlocutor, a comunicação era bastante falha, posto que os índios, nem mesmo sabiam o que significava um filme, o que os levou a escolha de trabalhar sem o uso de interprete e com diálogos limitados a “bom, mau e mais uma vez”²²⁹. Somado a isso, Zebba também teve de criar estratégias para driblar as dificuldades, a exemplo disso, a estrela principal do filme - que não possuía os dentes da frente, o que requeria cuidados com o *close-up*, e aparições de boca fechada – abandonou as filmagens por duas vezes, exigindo melhor remuneração, o que levou a sua substituição o uso de doublés, em *long-shot* de costas,

²²⁷ VIANNA, Moniz. Cinema: retrospecto de 1949. **Correio da Manhã**, 14 de janeiro de 1950, p. 13.

²²⁸ SANTOS, Daniel Zanella dos. Uirapuru de Villa-Lobos e Sam Zebba: uma análise comparativa entre música e cena. Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2827/742>

²²⁹ HILBERT, Peter Paul. Como foi filmado Uirapuru. **Revista Norte**. Ano I, n. 3. Belém, 1952, p. 78.

na conclusão do filme. Os índios, que receberam elogios pela disposição nas filmagens, foram também incorporados à equipe de produção²³⁰.

Uirapurú foi visto pelos *Espectadores* no dia 26 de outubro de 1951 no consulado americano e ganhou duas resenhas de Angelita Silva, publicadas no jornal *A Folha do Norte* (1951) e outra na revista *Norte* (1952). Um dos pontos elogiados por ela diz respeito à forma como os indígenas são retratados. Nisso, congratula Zabba por conservar a “pureza e dignidade de seu comportamento natural, sem os ridicularizar e falsificar por pretensos recursos dramáticos ou por exotismo barato”²³¹, segundo a qual, esse naturalismo se fazia presente nas tomadas da vida cotidiana da tribo na aldeia Urubú. O tratamento dado à música é lembrado como inovador, fio condutor de sugestão da história, no que é acompanhada por flechas e olhos dos jovens indígenas. Para a cineclubista, *Uirapurú* merecia ser partilhada por um grande número de pessoas por que “reúne ao realismo vivo do documentário, a plástica beleza da linguagem cinematográfica usada com sóbrio equilíbrio com o tema musical, numa realização de grande intenção poética”²³².

2.2.6 “Vítimas da tormenta - *Sciuscià*”

Vittorio De Sica dirigiu este que foi considerado um dos principais filmes do neorealismo. Lançado em 1946, mesmo ano em que Rossellini lançou *Paisà*, seguido de *Alemanha ano zero* de Rossellini e *La terra trema* de Visconti, ambos de 1947, período que marca o auge do movimento italiano. *Sciuscià*²³³ conta às desventuras de Pasquale (Franco Interlenghi) e Giuseppe (Rinaldo Smordoni), dois garotos que trabalham como engraxates e vivem em situação de extrema pobreza, que se envolvem em operações de contrabando para conseguir economizar dinheiro e realizar o sonho de comprar um cavalo branco para passear, no que acabam sendo presos em uma instituição para menores²³⁴. O drama de De Sica, além de ser o seu primeiro longa, foi também o primeiro vencedor do Oscar de melhor filme de língua estrangeira em 1948.

²³⁰ Idem, *ibidem*.

²³¹ SILVA, Angelita. *Uirapurú*. **Revista Norte**. Ano I, n. 3. Belém, 1952, p. 80.

²³² Idem, *ibidem*.

²³³ SCIUSCIÀ. Direção: Vittorio De Sica. Societa Cooperativa Alfa Cinematografica. Itália, 1946. 93 min. Som, p&b, Formato: 35 mm.

²³⁴ NEVES, Roberto de Castro. **O Cinema de Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

Figura 11 – Cartaz *Sciuscìa* (1946)



Fonte: <http://www.filmesepicos.com/2012/09/vitimas-da-tormenta-1946.html#.V3vHHVQrK70>
Acesso em 15/11/2014

Em Belém, a produção italiana pode ser assistida no cinema *Iracema* em 11 outubro de 1951, sala escolhida por eles para assistir, e no dia 29 do mesmo mês ganhou reprise no *Poeira*. Naquele mesmo mês, Orlando Costa lançou nota no jornal *A Folha do Norte* dando o parecer, em nome do grupo, sobre o filme. Feliz pela mostra do filme na cidade, Costa regozijava-se com o que considerava “feliz conjunto”, visto como “bom cinema e tema profundamente humano”. Apesar disso, traça paralelos entre esse e o reconhecido *Ladrões de Bicicleta* (1948), obra prima do italiano, o que demonstra, teriam assistido primeiro este último. Considerado por ele um filme grandioso, atributo que não seria identificado em *Vítimas da tormenta*.

De Sica é adjetivado pelo cineclubista como um “grande diretor, talentoso, humano, vigoroso e principalmente um soberbo interprete dos grandes dramas que tecem a nossa hodiernidade compungida e angustiada”²³⁵. Dentre os vários predicados conferidos a De Sica, ressalta a sua capacidade de interpretar os grandes dramas humanos, de uma humanidade entendida como compungida e angustiada. Quando elogia a montagem de algumas grandes cenas, Costa não se furta de lembrar-se de um amigo, provavelmente Mário

²³⁵ Idem.

Faustino²³⁶, que desejaria jogar no lixo alguns metros de celulose, com a aplicação de certos cortes. O ritmo lento, a partitura musical também são lembrados como pontos positivos.

O filme, segundo ele, merecia ser visto por oferecer aos espectadores uma história verdadeira e comovente e antes disso, “uma obra de arte explorada com intensidade e vigor”. Para ele, a película italiana, é antes de tudo um protesto, “uma mensagem implacável denunciando a burocracia judiciária dessas instituições criadas para proteger o menor”²³⁷. E são as crianças os protagonistas do filme, apresentadas em meio ao impacto que a guerra teve em suas vidas. Para André Bazin, o sucesso de *Vítimas da tormenta* era inseparável desta conjuntura histórica em que foi elaborado. Nela, o próprio filme participava do sentido de Libertação, sendo a sua técnica enaltecida pelo valor revolucionário do tema²³⁸.

2.2.7 “As portas do céu”

Considerada uma das obras menores de Vittorio De Sica, *As portas do céu* de 1945, tem um caráter religioso. Ele fala sobre os milagres realizados pela Virgem de Loreto, mais precisamente sobre a peregrinação a Lourdes por um grupo composto por aleijados, doentes, e pessoas com diferentes problemas, que depositavam na igreja de Loreto, esperanças para a cura de suas enfermidades ou a resolução de suas dificuldades, ou como dizia Ruy Coutinho, a “tranquilidade burguesa do bem estar”²³⁹. A narrativa é centrada quase toda, nos acontecimentos ambientados no trem que transporta esses peregrinos²⁴⁰. No processo de filmagem, De Sica contou com o artifício de “prolongar inutilmente as cenas e usar o camarins para esconder os perseguidos pelo nazismo, conseguindo salvar a vida de aproximadamente 300 pessoas, contratadas como figurantes”²⁴¹.

²³⁶ A ideia, em tom de galhofa, de que com uma tesoura e um vidro de acetona se corrigiria facilmente algumas películas, citada por Orlando Costa, também foi lembrada por Maria Silvia em entrevista a autora e atribuída a Mário Faustino.

²³⁷ **A Folha do Norte**, Belém, 30 de outubro de 1951, p. 04.

²³⁸ BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

²³⁹ **A Folha do Norte**, Belém, 01 de Novembro de 1951, p. 06.

²⁴⁰ *PORTAS do céu, As*. Direção: Vittorio De Sica. Orbis Film. Itália, 1945. 88 min. Som, p&b, Formato: 35 mm. Material de apoio: <http://www.imdb.com/title/tt0038852/> Consulta em 12/12/2015.

²⁴¹ <http://www.epipoca.com.br/noticias/ver/6824/italia-filme-mostrara-como-de-sica-salvou-judeus-do-regime-nazista> Consulta em 11/12/2015

Figura 12 – Cartaz *As portas do céu* (1945)



Fonte: <https://letterboxd.com/film/la-porta-del-cielo/>
Acesso em 15/11/2014

Ruy Coutinho defendia uma crítica não centrada exclusivamente nos aspectos técnicos da obra, mas que antes, fosse sensível a outros elementos da obra. Diferente deste tipo “academicista”, ele se propõe a discutir *La porta del cielo* exprimindo propositalmente “nada mais do que as reações de um simples espectador diante de uma película cheia de sugestões”. E assim, sobre o argumento, lembra que nem sempre com muita habilidade o filme narra algumas das tragédias vividas pelos peregrinos. Chama-lhe atenção a não existência de solidariedade no sofrimento daquelas pessoas, quadro que, segundo ele, se adequava a frase de Sartre de que “o inferno são os outros”. Ruy Coutinho identifica o filme de 1945 como inferior a *Ladrões de bicicleta*, visto mesmo como uma espécie de preparação para este.

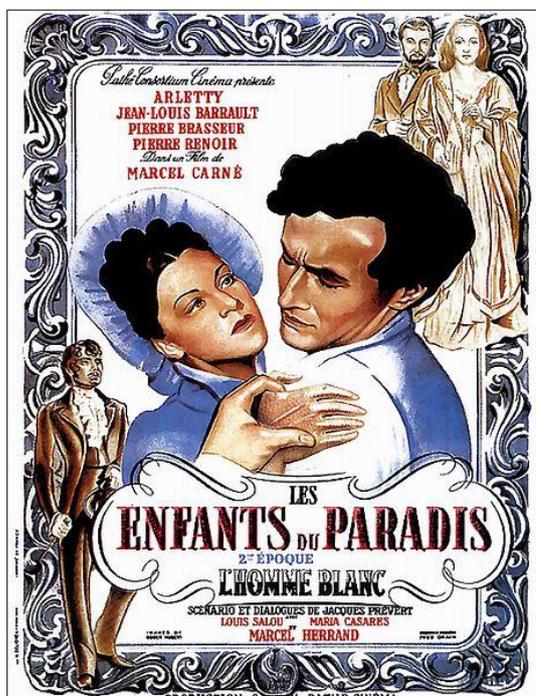
Percebe-se na crítica de Orlando Costa uma preocupação em ressaltar a importância de Vittorio De Sica para a história do cinema. Apesar do tom elogioso da crítica e do autor acreditar na genialidade daquele diretor, não se furta de pontuar alguns problemas, como a monotonia de algumas cenas e as variações abruptas que quase poriam a perder a unidade do filme. O argumento é definido como “perigoso e cheio de dificuldades”. Para ele, poucas vezes o cinema teria conseguido transpor de maneira satisfatória a intervenção do sobrenatural na vida humana, o diretor italiano teria acertado, não tanto pelas habilidades técnicas da obra,

mas antes disso, pela “ideia verdadeira do fato central do filme”, o milagre, que não seria um feito mágico divino para bestificar os homens, mas uma manifestação da presença de Deus.

2.2.8 “O boulevard do crime”

Com o título original *Les enfants du paradis* (1945), esse é um romance dramático dirigido por Marcel Carné em parceria com o escritor Jacques Prévert. Na Paris de 1840, o *Boulevard du Temple*, avenida marcada pela vida boêmia, pela presença de vários cabarés, recebeu este nome por conta do grande número de assassinatos ocorridos no local. E é justamente nesta “boulevard do crime” que se passa a história do amor impossível entre a “dama de vida livre, Garance (Arletty)” e o mímico Baptiste (Jean-Louis Barrault)²⁴². A relação frustrada entre os dois se complica ainda mais pelo fato de Nathalie, filha do diretor do teatro, nutrir um amor secreto pelo mímico e o fato do jovem ator Frédérick Lemaître começar um relacionamento com Garance.

Figura 13 – Cartaz *O boulevard do crime* (1945)



Fonte: <http://www.classiquesducinema.com/article-32239563.html>
Acesso em 15/11/2014

²⁴² BOULEVARD do crime, O. Direção: Marcel Carné. Versátil Home Video. França, 1945. 163 min. Som, p&b, Formato: 35 mm. Material de apoio: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/o-boulevard-do-crime/> e [http://www.70anosdecinema.pro.br/814-O-BOULEVARD-DO-CRIME-\(1945\).](http://www.70anosdecinema.pro.br/814-O-BOULEVARD-DO-CRIME-(1945).) Consulta em 11/12/2015

O boulevard do crime teve uma boa aceitação por parte da crítica. Alex Viany chegou a classificá-la como um “espetáculo grandioso e grandiloquente, carregado de simbolismo”²⁴³, com atuações dignas de elogio. Marcel Carné, foi adjetivado por Viany como um realista pessimista romântico²⁴⁴, ele era um dos cineastas franceses preferidos de Moniz Vianna, e *Les enfants du paradis* é considerado por ele o maior filme francês de todos os tempos ao lado de *Napoléon* de Abel Gance²⁴⁵. O *Círculo de Estudos Cinematográficos-CEC*, que contava com a participação dos dois críticos, escolheu justamente a exibição do filme de Carné para marcar o início de seus trabalhos. Aquele assim como o clube de Belém tinha um caráter educativo, pois estavam interessados no estudo e divulgação do cinema considerado artístico por eles²⁴⁶. Isso demonstra a afeição à película por parte daqueles que viam o cinema como ferramenta de educação do olhar. A sua valorização por parte de uma intelectualidade cinéfila colaborava também para a produção de um valor sobre aquela obra, pois como nos lembra Pierre Bourdieu, existe um campo de produção que o produz, sendo que essa só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida²⁴⁷.

Figura 14 – Chamada exibição *O boulevard do crime*



Fonte: A Folha do Norte, Belém, 20 de abril de 1952, p. 04.

Como pode ser observado no anúncio acima, o filme foi recebido com grande euforia pelos intelectuais da cidade. Ele foi exibido no cinema *Olímpia* em sessão especial privada ao

²⁴³ VIANY, Alex. Telas da cidade. Revista **A Cena Muda**. Ano, n. 04. RJ, 24 de janeiro de 1950, p. 07.

²⁴⁴ VIANY, Alex. Telas da cidade. Revista **A Cena Muda**. Ano, n. 51. RJ, 20 de dezembro de 1949, p. 10.

²⁴⁵ Entrevista de Moniz Vianna ao jornalista e cineasta Evaldo Mocarzel. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=1097&cat=4>. Acesso em 15/08/2015.

²⁴⁶ BARROS, Luís Alípio de. Nasce um círculo de estudos cinematográficos. **Revista da Semana**. Ano, n. 31. RJ, 30 de julho de 1949, p. 38.

²⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

“mundo intelectual paraense”. Ela contou com a cortesia da empresa São Luiz e recebeu tratamento especial pelo jornal *A Folha do Norte*, com a publicação de quatro resenhas sobre o filme no mês de abril. A primeira no dia nove de abril de 1952, por J.G Barreto Borges, um intelectual alencariano e advogado do conselho nacional de petróleo, que chegou a classificá-la como uma obra prima do cinema moderno, um filme que contribuiria para a elevação do nível cultural dos espectadores. “bom e verdadeiro cinema”²⁴⁸. No dia seguinte foi a vez de Antonino Melo e Inácio Guilhon, importantes figuras da alta magistratura local, darem seu parecer, qualificando-a como uma magnífica produção. “é um filme que sacode a alma dos espectadores”²⁴⁹. Aurélio Barroso Rebelo, identificado pelo jornal como uma figura representativa do magistério secundário paraense e profundo conhecedor de assuntos franceses, destacou que o filme servia para reconstituir uma época, no caso a França do século XVIII, e defendia que aquela era uma autêntica obra prima²⁵⁰.

Benedito Nunes foi quem assinou, em nome do grupo, a resenha do filme. Elogiando a direção por conseguir colocar os atores no plano de uma “segura interpretação artística”, sem, no entanto, deixar de destacar a interpretação de Jean-Louis Barrault, tido por ele como um grande ator. Para o crítico paraense, a película se inscreve na história da cinematografia francesa, que em seu ponto de vista, depois da segunda guerra mundial começou a traçar uma linha rigorosamente estética. Para o crítico, Marcel Carné revela técnicas de direção habilidosas e magistrais, especialmente por apresentar um dinamismo de imagens cheias de sugestões, ao contrário de uma teatralização excessiva, como permitiria o tema. Nunes faz um elogio às cenas de amor, por serem retratadas com sutileza, não reproduzindo o “sensualismo barato de algumas produções francesas”. Uma das características que permeiam toda a obra seria a de uma sensibilidade artística, uma obra prima de “grande e inesquecível beleza”²⁵¹.

Após a publicação dessas notas elogiosas, iniciou-se nos jornais da cidade um acirrado debate sobre o filme²⁵². Cauby Cruz, sob o pseudônimo de Adeline Lisboa Coimbra, publicou uma ácida nota n’*A Província do Pará*, onde atacava as críticas que enalteciam a obra de Carné, não passando elas, segundo ele, de propaganda, que teriam sido induzidas pela exibição no *Olímpia*, “que escolhendo algumas pessoas a dedo, lucrou com a propaganda

²⁴⁸ *A Folha do Norte*, Belém, 09 de abril de 1952, p. 03.

²⁴⁹ *A Folha do Norte*, Belém, 10 de abril de 1952, p. 04.

²⁵⁰ *A Folha do Norte*, Belém, 13 de abril de 1952, p. 03.

²⁵¹ *A Folha do Norte*, Belém, 17 de abril de 1952, p. 03.

²⁵² Essa polêmica também foi registrada por Pedro Veriano em: VERIANO, 1983, pp. 211-215.

notável, mas eficiente”²⁵³. Apesar disso, o filme não teria conseguido o êxito esperado entre o público, ficando este apenas por dois dias em cartaz, “com a sala quase vazia mostra que o filme não é do feito a agradar toda a classe de espectadores”²⁵⁴.

Cauby Cruz, que dizia expressar a opinião de “novos críticos”, defendia que a elogiada interpretação de Jean-Louis Barrault se mostrara soberba e diferente do que se esperava de um ator de cinema, segundo o qual, a maior força de sua encenação estaria na pantomina, em alguns momentos marcados por um “histerismo inútil”. Sobre isso se tem um embate direto com Benedito Nunes, que o elogiava pela segurança dos gestos nas peças de pantomima. A cena de morte do Conde é outro ponto de desacordo entre as duas críticas, para Benedito Nunes, ela é uma cena fundamental dirigida com habilidade e maestria, cujo recurso do “close-up” na fisionomia de seu comparsa enriquecia ainda mais o drama da revelação da morte. Ao contrário disso, Cruz destaca que não havia ali nenhuma novidade, posto que, apenas expõe um recurso já muito utilizado pelo cinema americano.

A nota do jovem crítico mereceu atenção especial de dois membros de *Os Espectadores*, que rebateram as críticas. Em tom irônico, Orlando Costa questionava o gosto da suposta senhora Adelina, que em sua crônica havia elogiado o filme *Resgate de sangue*, definindo esse como possuidor da “qualidade exemplar de ser acessível”, o que para o cineclubista era uma indício da impaciência com que assistiria às duas horas e vinte cinco minutos de *Boulevard do crime*, “projeção inegavelmente diferente, fora da rotina coca-cola”²⁵⁵. Refuta a acusação de que teriam feito notas elogiosas por conta da sessão privativa de Severiano Ribeiro, esclarecendo que a tal sessão não teria sido dedicada a “ignotos talentos críticos pressentidos pelo agente de publicidade”, mas, que aquela teria sido direcionada a uma comissão de senhoras da campanha “Pró berço do pobre”, que estariam, naquela época, selecionando um filme para ser exibido em um evento beneficente.

Por fim Orlando Costa lembra a importância intelectual dos autores das notas elogiosas, “visto escreverem com certa regularidade em jornais e revistas desta capital, para espanto de d. Adelina que confessou profunda ignorância a esse respeito”²⁵⁶. Percebe-se nas palavras do cineclubista, uma preocupação em qualificar as críticas produzidas pelos

²⁵³ **A Província do Pará**, Belém, 29 de abril de 1952, p. 05.

²⁵⁴ Idem, *ibidem*.

²⁵⁵ **A Província do Pará**, Belém, 29 de maio de 1952, p. 05.

²⁵⁶ Idem, *ibidem*.

membros do clube de cinema, subentende-se daí uma auto identificação baseada na ideia de um público qualificado, dotado de competência estética para o “reconhecimento” de uma obra de arte. Ação que se apoiava na noção de “bom gosto” imprimida pelo “conhecedor”, agente inventado progressivamente e que segundo Pierre Bourdieu, devem ocupar um papel fundamental na análise do jogo artístico e das disposições que aplicam na produção e na recepção das obras de arte. Para o sociólogo francês, esses especialistas seriam dotados das disposições objetivamente exigidas pelo campo e de “categorias de percepção e de apreciação específicas, irredutíveis às que são utilizadas na existência ordinária e capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos”²⁵⁷.

Está associado à ideia do conhecedor o uso de uma linguagem própria, com repertório específico para se falar sobre as obras de arte. No caso do cinema isso pode ser observado no uso de determinados adjetivos, nos elementos fílmicos básicos a serem destacados por aquele que se aventurasse na escrita sobre filmes, além do próprio tratamento dado a determinados diretores e as suas produções. É justamente por se identificar na posição desse conhecedor, apesar se manifestar contrários a isso, que os cineclubistas rebatiam o olhar do outro que não ocupava essa mesma posição. De maneira mordaz, Benedito Nunes em carta atacava “d. Adelina”, alegando que a mesma havia escrito uma crônica de cinema “para não dizer nada”, e segue defendendo que “a sua crônica só é crônica sobre o filme nas três primeiras linhas depois desanda para um bando de observações ruinzinhas, que fazem do filme precisamente o oposto do filme”²⁵⁸. Em breve explanação sobre pantomima, ordena a “senhora” que abrisse os dicionários enquanto era tempo, pois “por sono” a mesma os teria confundido, e segue esclarecendo que ballet e pantomima eram igualmente “manifestações artísticas que o homem produz com todo o seu corpo”.

A argumentação de que os poucos dias de exibição atestavam o valor da película, é tratada de maneira jocosa por Orlando Costa, lembra que o valor da obra não estava na bilheteria alcançada. Assim como ele, e após esclarecer que não era crítico de cinema, Benedito Nunes também rebate a noção de que a presença de plateia valorava a obra, posto que, não acreditava que aquela plateia que “deixa vazia as casas de concerto, que pede autógrafa para rádio autores, que aplaude Barreto Júnior, que é assídua na exibição de filmes

²⁵⁷ BOURDIEU, 1996, p. 326.

²⁵⁸ NUNES, Benedito. Uma carta. In: VERIANO, 1983.

brasileiros, argentino, mexicanos” pudesse de fato, distinguir o que é arte e o que não é²⁵⁹. “Cinema é isso: *Boulevard do crime*”, e assim conclui ratificando a qualidade do filme francês. Há por parte dos cineclubistas, uma tentativa de desqualificar parte dos filmes que faziam sucesso entre o público das salas comerciais, filmes nacionais como o caso do já comentado *Presença de Anita*, ou da filmografia mexicana, bastante aceita na capital paraense nos anos de 1950. Essas produções eram tratadas como produtos menores em relação à cinematografia canonizada pela crítica. Esse julgamento que não apenas negava a existência de diferentes pontos de vista sobre o mesmo objeto, como se sustentava na noção de “bom gosto”.

Sobre isso é pertinente recordar, tomando de empréstimo as proposições de Bourdieu, que a noção de “gosto” não é inerente ao indivíduo, como uma faculdade inata, mas uma forma de distinção. Ele é estruturado de modo objetivo e transmitido em conformidade às vinculações sociais, o que permitiria uma identificação entre sujeitos que possuem o mesmo gosto. Assim, as preferências estéticas são compreendidas dentro de um sistema de oposição e contraste, que une todos aqueles que são obra de condições semelhantes e separa todos os outros, sendo “acima de tudo, aversões, repugnância provocada por horror ou intolerância visceral do gosto de outros”²⁶⁰. Essas oposições são transsubstanciadas nas definições de bom e mau gosto, que por seu turno, atuam na deslegitimação do gosto popular. No caso do cinema, o prestígio da cultura de autor deslegitima os filmes de gênero, produções hollywoodianas, nacionais e mexicanas.

Jesús Martín-Barbero acrescenta que há uma deslegitimação dos modos populares de recepção, da forma de desfrutar desses instrumentos, identificados ao mau gosto. A forma como as classes populares se apaixonam era vista como perigosa, o que requeria cuidados e controle. A paixão como sinal da expressividade popular “seria a marca da ausência de cultura, de gosto e educação”²⁶¹. A plateia de que Benedito Nunes reclamava, era a mesma que tornava os “filmes de mau gosto”, em sucessos de bilheteria, a mesma que, em suas proposições, não saberia diferenciar o que seria classificado por eles como arte do resto das produções. Preocupação muito presente na querela com Cauby Cruz.

²⁵⁹ Idem, *ibidem*.

²⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, p. 56.

²⁶¹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.52.

Após a reação incisiva e inesperada dos cineclubistas, Cauby Cruz afirmou não fazer parte de *Os Espectadores*, e que não ignorava a sua existência, como Orlando Costa o fazia crer, cujas insinuações foram classificadas como “cheias de maldade”. Após fazer alguns reparos pontuais, dentre eles os de que as restrições ao filme francês consistiriam natural estupidez, conclui que sua evocação para a crítica cinematográfica havia morrido naquela primeira resenha, não sem fazer uma crítica ao comportamento “intolerante” dos membros do cineclube, quando diz:

Sr. Benedito Nunes: já havia escrito estas linhas quando li sua carta a mim dirigida. Por ela vi que me meti em camisa de onze varas quando falei em cinema sem pedir licença a vocês, Os Espectadores. A questão foi morta e nada mais tenho a dizer, desde que você afirma: ‘cinema é isso: Boulevard do crime’. Era o mesmo que se dissesse: ‘literatura é isso: Os moedeiros falsos’, ou poesia é isso: T. S. Elliot. Tragédia é isso: Hamlet’, etc. uma definição que satisfaz apenas a quem a formula, mas que não é, realmente, uma definição. Não descubro a causa de você se sentir ofendido, como se eu, ao tomar de pena, tivesse arrancado algo que não me pertencesse²⁶².

As críticas de Cauby Cruz foram novamente rebatidas por Bendito Nunes:

Aposto que você, Adelina, é um ser distinto de sua crônica, talvez alguma jovem simpática e fagueira, que usa vestido de verão (os de alcinha) ou uma respeitável senhora, cujo volume seria capaz de modificar o estofado das poltronas em que senta. Tudo isso pode ser você e não a sua crônica. A sua crônica é muito tumultuosa, demais contraditória para acomodar aos contornos tão humanos de uma jovem fagueira ou de uma senhora gorda²⁶³.

No *Boulevard da Adelina*, Bendito Nunes dá continuidade ao embate, reagindo à ideia de que aqueles que escreveram sobre o filme tinham interesse em impor um critério rígido a seu respeito, “um critério de comodismo intelectual burguês”. No que rebate dizendo que o bom gosto não é algo que todos possuem, “uns tem uma parcela a mais, outros a menos, e há os que não têm migalhas”. Reforça que Adelina não poderia afirmar ter havido propaganda dirigida por parte dele e de outros, critica ainda o uso do pseudônimo. Acusa Adelina de, com sua precipitação nervosa, criar uma atmosfera para o filme na cidade. A disputa intelectual entre o jovem crítico e os membros do cineclube, segundo Pedro Veriano, teve fim com os três comemorando o nascimento de uma nova amizade, que como vimos rendeu a parceria entre *Os Espectadores* e o grupo ARTS.

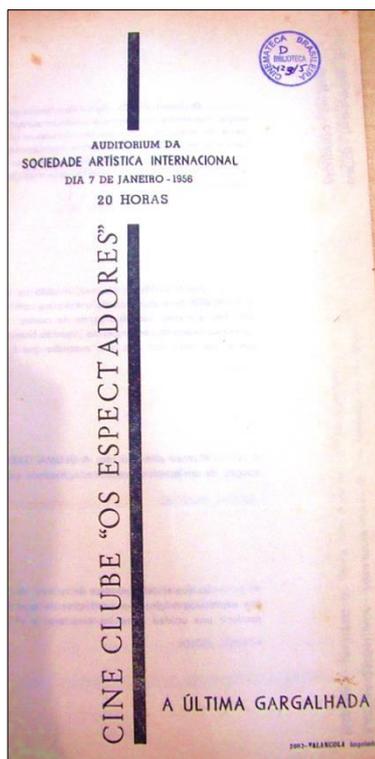
²⁶² Idem, p. 224.

²⁶³ *A Folha do Norte*, Belém, 10 de maio de 1952, p. 03.

2.2.9 “A última gargalhada”

Essa importante tragédia alemã, foi um dos poucos filmes exibidos na SAI e que contou com a publicação de uma crítica por parte de *Os Espectadores*. Dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau, o clássico de 1924 conta a história de um porteiro idoso, interpretado por Emil Jennings, que trabalha no Atlantis, um elegante hotel de Berlim. Com a chegada de um novo gerente, a idade do porteiro começa a ser vista como incômoda para a atividade que desempenhava. Ele então é forçado a mudar de cargo, passando na guarda de lavatórios, e com isso, sofre uma crise de identidade e um golpe na sua auto-estima²⁶⁴. O filme está incluído no rol das produções consideradas obras primas do cinema, inserido em várias listas dos melhores de todos os tempos, inclusive na seleção de Bruxelas, na qual participaram críticos de várias partes do mundo, dentre eles Moniz Vianna, para quem a produção de Murnau estava entre as 20 melhores de todos os tempos²⁶⁵.

Convite 9 – Convite sessão A última gargalhada



Fonte: Convite capa, 1956. Disponível acervo *Cinemateca Brasileira*, SP.

²⁶⁴ ÚLTIMA gargalhada, A. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. -. Alemanha, 1924. 1h 41 min. Mudo, p&b, Formato: 35 mm. Material de apoio: <http://www.revistacinetica.com.br/murnaujulio.htm> e <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-5447/>. Consulta em 11/12/2015

²⁶⁵ VIANNA, Moniz. Melhores de todos os tempos. *Correio da Manhã*, 19 de setembro de 1958, p. 15.

A última gargalhada foi apresentado e resenhado por Angelita Silva, que o classificou como uma das mais significativas obras da cinematografia alemã, além de representar importante contribuição para o desenvolvimento da arte do cinema, citando Sadoul, quando aquele colocava este filme entre os principais filmes daquele ano de 1924. O seu diretor juntamente com Karl Mayer, que atuava na construção dos cenários, e Fritz Lang são lembrados como os nomes mais importantes do “Kammerspiel”, ou teatro de câmera, movimento que pretendia um retorno ao realismo, e cujo foco estava na personalidade do personagem, selecionados na vida cotidiana, porém posicionados no universo fantástico e macabro do expressionismo, “seu herói é um homem comum, vivendo fatos comuns, preso ao drama diário”²⁶⁶.

O olhar sobre *A última gargalhada* é também reflexo da visão de quem participava e vivia intensamente o teatro, por conta disso alguns pontos de análise tem naquela arte o ponto de referência. De acordo com Angelita Silva, o filme em foco era um perfeito exemplo do movimento alemão, pois possuía uma história de “extrema simplicidade, uma ação concentrada segundo as tragédias clássicas”, onde “tudo se estiliza num realismo que afinal nos parece excessivamente esquemático”, e na qual o desempenho de Emil Jennings, com sobriedade nos gestos e uma desarticulação teatral, oferecia uma interpretação harmônica com o “Kammerspiel”²⁶⁷. Mereceram elogios cenários, direção, fotografia, entendidos como pontos altos de arte e técnica do cinema. Relembrando Sadoul e Zuniga, ela corrobora sobre a importância do filme, como um ponto de partida para novas técnicas envolta na produção áudio visual, como direção, direção de arte, fotografia e interpretação. A autora vê naquela obra uma síntese de procedimentos “artísticos originais e vigorosos”.

Apesar de ser uma obra da década de 1920, nos anos de 1950, *A última gargalhada* esteve presente no itinerário cinéfilo brasileiro, marcando presença, por meio da cópia pertencente ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, nas sessões de diferentes grupos. Em 1952 ele fez parte da programação da “Retrospectiva do cinema silencioso”, exibida pelo *Circulo de Estudos Cinematográficos* do Rio de Janeiro e pelo *Clube de Cinema de Porto Alegre*. Por meio de dez programas, a programação tinha a pretensão de dar uma visão panorâmica dos primórdios do cinema²⁶⁸. Em Recife ela foi exibida pelo *Cine clube do Recife* em 1954, chegando a ganhar a publicação de uma crítica assinada por Angelo de Agostini,

²⁶⁶ **A Folha do Norte**, Belém, 11 de março de 1956, p. 05.

²⁶⁷ Idem, *ibidem*.

²⁶⁸ **Última Hora**, 06 de maio de 1952, p. 09.

que em tom elogioso a classificava como o perfeito equilíbrio entre forma e conteúdo²⁶⁹. Em 1958 esteve Porto Alegre por meio do círculo de estudo e exibição cinematográficas do *Cine Clube Pro Deo*²⁷⁰. O que demonstra frágil a noção de um isolacionismo do Norte em relação às outras regiões, ao contrário disso, bebia-se das mesmas fontes.

²⁶⁹ **Jornal Pequeno**, Belém, 20 de março de 1954, p. 04.

²⁷⁰ **Diário de notícias**, 16 de abril de 1958, p. 09.

3 ANÁLISE DE FILMES: TEMAS EM DEBATE

Com base essencialmente nos teóricos lembrados aqui e nos escritos de *Os Espectadores*, será feito um recorte pontual de temas tratados por eles, até o período limite desta pesquisa, 1959. Esse recorte é parte integrante do processo de compreensão da formação intelectual sobre cinema dos cineclubistas de Belém. A leitura de uma bibliografia especializada, juntamente com os filmes assistidos, conduziu o grupo de espectadores a um universo de temas particulares a cinematografia. A este estudo da recepção cinematográfica do primeiro cineclubista de Belém, e por exigência do próprio elemento em discussão, interessa nesse ponto compreender tanto como esses tópicos eram tratados pelos cineclubes e pela teoria cinematográfica a que o grupo teve acesso, quanto como os membros de *Os Espectadores* se posicionavam diante dessas questões. Nesse intuito serão discutidos alguns pontos específicos e as temáticas particulares que ocupavam o interesse da cinefilia naquele momento.

3.1. A montagem cinematográfica

Em janeiro de 1926, Charles Chaplin começou a gravar *O circo*. No ano seguinte, por conta da conturbada separação de Lita Grey, encontrava-se na casa de seu advogado, em Nova York, acometido por uma depressão nervosa. Ele tinha em mãos apenas um negativo do filme, que trazia consigo, pois sua casa, bem como seu estúdio, encontravam-se lacrados judicialmente. Somente depois de proferido o julgamento do divórcio, no qual o criador de Carlitos teve de desembolsar 600 milhões de dólares para a ex-esposa e mais 400 milhões para os filhos, finalmente ele pôde regressar a Hollywood e concluir as gravações e a montagem da película, na qual pessoalmente desempenhou o papel de montador, lançada no ano subsequente.

Na década de 1950, Sadoul destacava, dentre criadores que financiavam seus próprios filmes, que apenas Chaplin, rodava de quinhentos a mil metros de película para aproveitar apenas cinco ou seis. Ao todo *O Circo* foi reduzida a 2.144 metros²⁶⁸. Para se chegar à metragem utilizada na edição final, era comum naquele momento, rodar de quinze a dezesseis mil metros de negativo, o que indica, por parte de Chaplin, uma preocupação maior com a coerência e ritmo do que com os gastos para isso, no caso 900 milhões de dólares. Com

²⁶⁸ CHAPLIN por ele mesmo, Editora Martin Claret, 2004.

um padrão de montagem definido, ele valorizava traços que se aproximavam da forma da dramaturgia do teatro. E este padrão só poderia ser garantido através de uma classificação, seleção e colagem de várias tomadas.

A montagem pode ser pensada como a coordenação de um plano com o seguinte²⁶⁹, mas ela é também, nos dizeres do cineasta russo Pudovkin, “a força criativa básica”, na qual, por meio do seu poder, “as fotografias sem espírito (os planos isolados) passam por uma engenharia que lhes dá uma forma cinematográfica viva”²⁷⁰, por meio dela se define a estrutura narrativa. Assim, mais do que a simples “organização” do material escolhido, a montagem é imbuída de uma capacidade criativa, na medida em que contribui para a sugestão de efeitos nos espectadores. Dentro do sistema estilístico do filme, essa técnica cinematográfica ocupa um dos principais papéis. Ainda na sala de projeção, ela molda as experiências das plateias, por exemplo, controlando a quantidade de tempo que aquele que está assistindo dispõe para refletir sobre o que vê²⁷¹.

Segundo David Bordwell e Kristin Thompson, a montagem oferece ao cineasta quatro áreas básicas de escolha e controle entre os planos, sendo elas: gráficas, rítmicas, espaciais e temporais. No primeiro caso, a interação entre os planos se dá por meio de uma correspondência gráfica, que pode ser por similaridade ou diferença das qualidades pictóricas, dos elementos gráficos. A montagem permite ao cineasta determinar o ritmo do filme, por meio, entre outros, da duração de cada plano. As relações espaciais construídas entre diferentes partes da película atuam na construção do espaço fílmico e por meio dela que se criam conexões entre diferentes espacialidades. E por fim, as relações temporais entre os planos A e B, atuam no sentido de manipular o tempo da história no enredo, a exemplo do que se pode ver no uso de *flashbacks*. A preferência por determinada sequência nos dá indícios de como a escolha dos cortes interferem no resultado final da cena, como pode ser observado nos seguintes fotogramas:

²⁶⁹ O caminho mais comum de unir dois planos se dá por meio do corte. Até os anos de 1990, quando houve a ascensão da montagem digital (feita através de computadores, com a manipulação de imagens armazenadas, não necessitando, portanto, que o filme seja tocado) os cortes eram feitos colando-se dois planos com “cimento ou fita de película”. BORDWELL; THOMPSON, 2013.

²⁷⁰ Idem, p. 349.

²⁷¹ Idem, *ibidem*.

Fotografia 20 – Sequência *Os melhores anos de nossas vidas* (1949)



11:09 - *Os melhores anos de nossas vidas*. Plano A



11:10 - *Os melhores anos de nossas vidas*. Plano B



11:11 - *Os melhores anos de nossas vidas*. Plano B



11:12 - *Os melhores anos de nossas vidas*. Plano C

Fonte: MELHORES anos de nossas vidas. Estados Unidos: Paramount, 1949. 1 DVD (172 min.)
Som, p&b, Formato: 35 mm

Acima um seguimento de *Os melhores anos de nossas vidas*, resenhado por Max Martins. Nela o marinheiro Holmer Parrish, que havia perdido as duas mãos na guerra, retornava para casa na companhia de Stephenson e Fred Derry, assim como ele, também ex-combatentes. A feição de alegria de Holmer presente no plano A, é seguida pela imagem da aurora, depois retornando ao marinheiro, que no plano C, apresenta-se com o olhar marejado e semblante de visível tristeza. Para Max Martins, a aurora, vista do avião no retorno para a cidade natal dos três veteranos, simbolizava o começo da nova vida, “cheia de dúvidas e expectativas”²⁷², de onde, a melancolia do olhar de Holmer também estaria ligada à apreensão do reencontro com Wilma, sua namorada, e das reações que a nova aparência poderia gerar na amada. A atenção dada pelo cineclubista aos cortes também pode ser observada em outra passagem quando descreve:

²⁷² A Folha do Norte, Belém, 18 de outubro de 1951, p. 09.

Quem não entende e, não só isso, quem não se emociona diante daquela cena de Fred no “cemitério” dos aviões, metido no “esqueleto” de um deles? O espectador menos atento, sente que o veterano imagina-se em pleno voo, em pleno combate. E isto é mostrado somente pela câmera em movimento, focando bruscamente os motores, com avanços e recuos, num jogo de ângulos magistral e com o auxílio da música (note-se que se fosse apenas o som, isto é, o rumor, seria cretino), dando a ideia, primeiro do ronco dos motores e, depois do próprio bombardeio²⁷³.

A descrição acima nos apresenta um espectador consciente do processo de montagem, mais que isso, atento aos significados e produções de sentidos que ela poderia produzir. As escolhas da produção do longa apresentam-se como parte do procedimento criativo, que para o crítico, se dão de maneira estruturada e consciente. É justamente a escolha dessas imagens, ângulos, planos e a forma como eles estão interligados que conduziram a reflexões, sobre a aurora como símbolo de algo novo e assustador ou o foco nos motores e seus ruídos traduzidos na ideia de um bombardeio. Por essas análises, depreende-se que Max Martins observava a montagem como produtora de sentidos. De acordo com Carlos Canelas, desde o século XX nas teorizações sobre a montagem, existem duas grandes tendências ideológicas: “a montagem narrativa, desenvolvida pelos norte-americanos Edwin Porter e David Griffith”, e a montagem como fabricação de sentido, “teorizada pela escola soviética, onde se destacaram os nomes de Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov”²⁷⁴.

Os cineclubistas de Belém estavam mais próximos da corrente que via a montagem como uma produtora de sentidos. Pela fala de Max Martins, observavam-se questionamentos que transcendiam o trabalho nas salas de montagem e o traquejo com moviolas e montadoras, questões profundas, já remoídas desde a década anterior, mas que, entre debate, exibição de filme e leitura, encontravam na escrita de um diletante cineasta soviético, reflexões que os conduziram a outras interpretações possíveis sobre a montagem, inclusive saindo dos limites das imagens em movimento e enveredando-se por outras áreas que permitissem um frutífero diálogo com esse método de criação. O acesso ao livro de 1942 facilitou para que a noção de montagem utilizada por eles fosse, em vários aspectos, próxima a de Sergei Eisenstein.

Por meio de uma assertiva impactante segundo a qual acreditava ter havido um período do cinema soviético em que “se proclamava que a montagem era ‘tudo’. Agora

²⁷³ **A Folha do Norte**, Belém, 18 de outubro de 1951, p. 09.

²⁷⁴ CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica**: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Acesso em: 03/02/2016.

estamos em um final de um período no qual a montagem foi considerada um ‘nada’”²⁷⁵, Eisenstein procurou deixar claro em *O sentido do filme* que se vivia, no momento de sua escrita, em tempos de mudança, nos quais nenhuma das posições se sobreporia a outra. O problema, o pretendia, seria abordado com “a maior simplicidade”. Todavia, o posicionamento do autor em relação à colagem irá sempre pender para um lado, visto que, para ele, aquela edificação atuava como um componente indispensável da produção cinematográfica, sendo entendida como instrumento fundamental para a construção de uma narrativa logicamente coesa. É a justaposição das partes que dá ao texto um sentido particular. Além da coesão, a montagem deveria garantir o máximo de emoção e vigor ao que se pretende contar, como observado no trecho de *Os melhores anos de nossas vidas*.

Eisenstein optou, então, por um cinema antinaturalista, já que não via o mero registro da vida como algo cinematográfico. Ele se interessava pela estilização e foi justamente por conta disso que optou por um cruzamento sinestésico com outras artes, harmonizadas pela montagem. Várias teorias contemporâneas do cineasta soviético o influenciaram nos contornos de sua definição. Tanto o pensamento dialético de Hegel e Marx, quanto às teorias psicológicas da década de 1920 tiveram parcelas de contribuição. Jean Piaget, o famoso psicólogo infantil, proporcionou reflexões que encontraram destacados paralelos na teoria de Eisenstein.

Dudley Andrew evidencia algumas ideias comuns a estes dois homens. Piaget dissertando sobre o comportamento e psique infantil e Eisenstein sobre o espectador. Elementos como “o egocentrismo” encontram paralelos tanto pelas crianças estudadas pelo pensador suíço, em que na faixa dos 2 aos 7 anos realizam um pensamento pré-operativo no qual suas representações não podem ser distinguidas delas mesmas, quanto na visão do espectador, entendida como uma atividade egocêntrica pelo cineasta. “O discurso interior”, dentre outros, também atua como elemento de ligação entre as duas teorias. Piaget sugeriu que as crianças atuavam em um mundo de discurso interior feito de uma colagem de imagens, sendo este universo interior modificado através do confronto com atividades externas as quais elas não se adequam. A semelhança disso, Eisenstein, por acreditar que no cinema ocorre um movimento inconsciente, desejava que a montagem ativasse o fluxo do discurso interior e que

²⁷⁵ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 13.

o mesmo fosse “desenvolvido em direção a um evento emocionalmente significativo através da justaposição visual”²⁷⁶.

A noção de montagem a que os cinéfilos do cineclube de Belém tiveram acesso na década de 1950 corresponde a este pensamento presente na obra de 1942. Já naquele ano Eisenstein compreendia que a sobreposição de dois planos isolados, não parecia à soma de um plano mais outro plano, mas que a união destes deriva em um produto, sendo cada obra resultante de algo diferente dos blocos vistos isoladamente. A gestação desse efeito global é marcada pela relação com um “princípio unificador”, é a natureza deste que irá conduzir a resultados que podem ser inesperados ou previstos. Com ênfase no segundo caso, ele destaca a existência de situações em que o resultado geral não é apenas augurado, mas “predetermina tanto os elementos individuais quanto as circunstâncias de sua justaposição”²⁷⁷, neste caso, os planos isolados e sua aproximação alcançam uma verdadeira relação mútua. Desta compreensão o teórico conclui que, os blocos particulares não existem como algo não relacionado, e sim como um aspecto particular do tema geral. Este tema genérico de maneira onipresente penetra igualmente em todos os fotogramas.

Dois conceitos importantes abordados pelo cineasta russo quando de suas reflexões sobre a montagem dizem respeito à imagem e a representação. Através do exemplo das horas simuladas em um relógio, ele destaca que este objeto suscita um grupo de simbolismos associadas ao tempo. Essas representações são construídas e colaboram para a construção de uma imagem. Um exemplo claro desse processo corresponde à observação das dezoito horas no relógio atual. Nessa ação, nossa imaginação está “treinada” para responder a esse número recortando cenas de todo tipo que geralmente ocorrem neste momento, como engarrafamento, fim de uma jornada de trabalho, fechamento do comércio, etc. – todas elas remetem ao que acontece neste horário. A imagem dessa hora do dia é composta, assim, por toda uma rede de representações particulares. Com o passar do tempo, ocorre uma condensação no interior do processo, fazendo com que ocorra uma conexão instantânea entre a hora observada e nossa percepção do tempo correspondente.

Existe assim uma cadeia intermediária que liga representação e imagem, o hábito psicológico, no entanto, como adverte Eisenstein, tende a reduzir esta cadeia a um mínimo, “afim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos”. A preocupação com essa

²⁷⁶ ANDREW, 1989, p. 57.

²⁷⁷ EISENSTEIN, 1990, p. 17.

rede consiste no fato de que a ela sempre se deve recorrer posto que juntas formam “a imagem”, sendo que, a criação desta deve se basear na construção daquela. A ele importava compreender a mecânica da formação de uma imagem, pois ela serviria de protótipo do método de criação de imagens pela arte. A construção de uma obra de arte deveria basear-se em um método idêntico, de maneira a recorrer às cadeias de representações, para através do todo, conseguir entrada no universo da consciência e nos sentimentos. Dessa maneira, a imagem concebida pelo criador, seria concretizada por elementos de representação independentes.

A inclusão da razão e dos sentimentos do espectador no processo criativo se daria por meio da montagem. Ela, entendida como a sobreposição dessas representações parciais básicas, que evoca no receptor a imagem geral inicial mentalizada pelo artista, posto que ele seja compelido a passar pelo mesmo caminho trilhado pelo criador sem, no entanto, deixar de considerar que o princípio da montagem obriga o espectador a criar, a experimentar o processo dinâmico da construção da imagem. Sua individualidade ao contrário de uma subordinação a do autor experimenta uma fusão com a intenção daquele que cria. A imagem construída a partir daí é, além de uma criação do autor, uma invenção do próprio receptor. Assim, o princípio da montagem obrigaria os espectadores a criar. A montagem foi a técnica cinematográfica que exerceu mais influência sobre a literatura.

3.2 O cinema e a educação do olhar

O Clube ‘Os Espectadores’, organiza-se, pois, para defender a integridade da arte cinematográfica, divulgando opiniões acerca de filmes que despertem o interesse do povo, procurando orientar as preferências deste, seguindo um critério elástico, porém intransigentemente contra a vulgaridade, e o mau gosto²⁷⁸.

Das linhas assinadas pelos cineclubistas de Belém, destaca-se a preocupação com uma educação do olhar. A formação de espectadores configurava-se como uma de suas metas centrais. O espectador que se pretendia forjar daí deveria, através de uma orientação particular do que seriam filmes de “bom gosto”, valorizar as “obras primas do cinema mundial”. Para aquele grupo, o cinema não poderia ser visto apenas como mero entretenimento, posto que se buscava a partir dele uma satisfação que não era simplesmente estética, mas também espiritual. O que reforça uma noção de estética que está em grande medida desvinculada da noção de distração. A experiência visual gerada pelas imagens em movimento deveria impulsionar uma série de questões em quem as assistia. Aos *Espectadores* cabia o importante papel de fomentar esses debates. Benedito Nunes, um dos membros fundadores do clube, identificava em 1957, naquele cineclube uma das poucas forças vivas da atividade artística do estado, vendo-o como locus privilegiado de estudo do cinema²⁷⁹.

A familiaridade com matrizes intelectuais sobre a cinematografia permitiria um olhar que extrapolasse a mera especulação sobre aquela arte, extraindo daquela experiência insumos para questões mais amplas sobre a existência e em consequência, a naturalização de uma percepção crítica sobre aquilo que se assistia. Uma breve apreciação sobre o pensamento literário de Nunes auxilia na compreensão da relação entre crítica e estética, tão importante para a construção desse olhar reflexivo. Vale destacar que a estética para o filósofo paraense, é entendida como hermenêutica, o que a coloca, portanto, “circunscrita em um campo reflexivo de enfrentamento e de aproximação com a experiência histórica e científica”²⁸⁰ e desse modo, a estética não poderia interpretar a arte, sem “interpretar-se de acordo com os

²⁷⁸ Trecho retirado do manifesto de criação do cineclube “Os Espectadores”. O mesmo pode ser encontrado no jornal **A Folha do Norte**, Belém, 22 de julho de 1951, p. 03. e também na **Revista Norte**, Belém, fevereiro, ano 1, nº 1, 1952, p. 69.

²⁷⁹ NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo: Breve panorama da cultura no Pará**. Org. Victor Sales Pinheiro. Belém: EDUFPA/SECULT, 2012 b. p. 129.

²⁸⁰ TARRICONE, Jucimara. **Hermenêutica e crítica: o pensamento e a obra de Benedito Nunes**. 2007. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 118.

pressupostos que lhe fornece o todo da cultura de que faz parte”²⁸¹. Assim, na análise literária cabia ao interprete movimentar-se dentro do círculo hermenêutico, com leituras prospectivas que o fizesse compreender retrospectivamente o processo formativo da obra, além de uma leitura de si mesmo.

Na opção por este ângulo de análise, do confronto entre intérprete e texto, Nunes identifica três problemáticas. A primeira delas refere-se à *técnica* do próprio procedimento hermenêutico de interpretação, a qual necessita de uma pré-compreensão do texto, que, modifica-se, à medida que a leitura avança e o intérprete, por seu turno, ao realizar o ato da interpretação do texto, também se interpreta. A questão *histórica* apresenta-se como problema pelo fato de o exercício interpretativo ocorrer num momento histórico específico, o que pode levar o mesmo texto a receber sentidos diferentes, a partir de um olhar localizado, com perspectivas culturais e históricas que impõem limites ao exercício da interpretação. Por último, a *estética*, de cunho perceptual e sensível, “mobiliza os planos imaginativos e conceituais, que garantem o ingresso e o transporte do sentido nas obras literárias”²⁸², assim, a experiência primeira de observação de uma obra de arte suscita um interesse que projeta a imaginação e também interfere na compreensão do texto.

Para Benedito Nunes, o pensamento estético compreende duas espécies de discursos complementares em si. A primeira a *Estética*, definida como um domínio discursivo, pesquisa o fenômeno da arte em suas implicações gerais e a *Crítica*, concebida como um discurso interpretativo e analítico sobre as obras em particular²⁸³, sendo estes dois discursos complementares entre si, daí porque no trabalho do crítico também é importante lembrar este como sendo um exercício da reconstrução. Ele é avaliação, interpretação e descrição, o que segundo o próprio Nunes acaba por recair na órbita do juízo de gosto²⁸⁴. Mesmo tratando especificamente da crítica literária, o filme entendido como texto também pode ser incluído neste universo de interpretação. Para o cineclubista, a literatura, por já estar incluída no domínio da arte, “se acha afetada pelo índice estético do ‘belo’”, o que não difere da opção pela distinção dos filmes entre aqueles de mau e os de bom gosto. Como se destaca em seu pensamento, toda crítica, e aqui inclui também a cinematográfica, contém uma pulsão

²⁸¹ NUNES, 1993, p. 60 *Apud*: TARRICONE, 2007, p. 118.

²⁸² TARRICONE, 2007, p. 94.

²⁸³ Idem, *Ibidem*, p. 119.

²⁸⁴ NUNES, 2000, p. 52 *Apud*: TARRICONE, 2007, p. 124.

filosófica, ou seja, toda interpretação parte de uma ideia de mundo, das relações econômicas, do homem.

A crítica que reprovava a relação de consumo travada entre indústria, distribuidores, exibidores e a grande parcela da população, estava marcada por uma série de juízos *a priori* e que se faziam presentes nas suas seleções. Esse é um debate que irá colocar em campos opostos, na primeira metade do século XX – e, de forma matizada, ainda hoje –, os defensores de uma cultura popular, valorizada, expressão primeira da identidade de um “povo”, e a chamada “cultura de massa”, menor, “deformante”, “alienada” e “alienante”. Ele estava na ordem do dia, por exemplo, entre os pesquisadores na chamada Escola de Frankfurt, que optaram pela nomenclatura “indústria cultural” ao invés de “cultura de massa”, pois, segundo eles, esse desloca o problema da cultura para as massas.

Ao termo cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947, atrela-se a noção de *um sistema*. Essa “unidade de sistema” é exprimida a partir de uma análise da lógica da indústria, na qual, segundo Jesús Martín-Barbero, distingue um duplo dispositivo: “a introdução da cultura de produção em série” e a “imbricação entre produção de coisas e produção de necessidades”. Para ele, citando os dois teóricos, o ponto de contato entre esses dispositivos se dá na “racionalidade da técnica que é hoje a racionalidade do domínio mesmo”²⁸⁵, no caso do cinema, Adorno exemplifica dizendo:

A unidade sem preconceitos da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas de diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padroniza-los²⁸⁶.

Adorno e Horkheimer viam o consumo de massa como uma sequela da indústria, que por seu turno, não só ditava como também canalizava o desejo do público, produzindo necessidades ilusórias²⁸⁷. A preocupação central aqui, diz respeito à questão da legitimação ideológica, posto que ela faz parte de um sistema capitalista que vê nas pessoas, meros consumidores passivos, daí o emprego de conceitos marxistas como alienação, reificação e comodificação atrelados ao de “cultura de massa”. Adorno entende que, “o cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além

²⁸⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios as mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

²⁸⁶ ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 7.

²⁸⁷ STAM, 2003.

de negócios lhes serve de ideologia”²⁸⁸, neste sentido, os dois são vistos como parte de um negócio e um dos mais eficazes meios de manipulação, posto que, estão marcados por um sistema de ideias. Para ele, há uma forte dependência do cinema aos bancos, e é isso que define a esfera toda.

O resultado disso seria um cinema alienante, em que caberia aos filmes, fazer com que o espectador cinematográfico cresse que o “mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema”²⁸⁹, que as produções fílmicas atrofiam a imaginação e espontaneidade do público na medida em que “não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam (...) se mover e se ampliar por conta própria”²⁹⁰. Visto pessimistamente como um modelo de produção, com critérios definidos (exemplo da sonorização), as fitas, seguindo esses parâmetros, são feitas de “modo a vetar a atividade mental do espectador”.

Na outra frente de interpretação, e acusado por Adorno de um “utopismo tecnológico”, estava outro teórico da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin. Esse, ao contrário daquele, via certa positividade no desenvolvimento das “técnicas de reprodutividade da arte”. Para ele, o cinema enriquecia o campo da percepção humana e ampliava a consciência crítica da realidade. Pelo fato de suas produções serem disponibilizadas multiplamente, e teoricamente de fácil acesso, o cinema era tido por ele como a mais social e coletiva das artes²⁹¹. Em *Introdução a filosofia da arte*, publicado ainda na década de 1960, é a ele que Benedito Nunes recorre para falar sobre a perda da aura das obras de arte.

Walter Benjamin foi um dos primeiros estudiosos a pensar as transformações introduzidas pelo advento das novas tecnologias e em como o surgimento das metrópoles resultou em modificações na produção e nos padrões de consumo das obras de arte, Benjamin destaca a reprodutibilidade técnica da arte e de como ela resultou na destruição da autenticidade da obra. O cinema, para o filósofo alemão representava um dos instrumentos que melhor traduziam a nova realidade sensorial, ele inaugurava uma forma de relação das artes com a multidão. O filme, segundo ele, não se oferece à contemplação do espectador, mas para a sua distração. Nesta análise, o cinema, não é visto como mero aparato de entretenimento, mas sim um poderoso meio de comunicação de massa composto por

²⁸⁸ ADORNO, 2002, p. 6.

²⁸⁹ Idem, p. 10

²⁹⁰ Idem, *Ibidem*.

²⁹¹ STAM, 2003.

discursos ideológicos. É nesse aspecto que o autor vê o cinema como um instrumento revolucionário, como uma arte-pedagógica capaz de conduzir as multidões ao auto-conhecimento²⁹².

Fundamentado em diferentes fontes intelectuais, a exemplo do marxismo e da semiótica, os estudos culturais originados em fins da década de 1950 trouxeram nova luz sobre a indústria cultural. A estes estudos, entre outros, interessava situar histórica e socialmente essa indústria, inserindo-a em um contexto cultural mais amplo. Desse modo, maior do que a preocupação com a manipulação ideológica era a observação de resistências, dos momentos de subversão, pois a cultura nesse contexto é vista como um campo de negociação e conflito, “atravessadas por tensões relativas à classe, gênero, raça e sexualidade”²⁹³. Nesse sentido, foram fundamentais as contribuições teóricas de Raymond Williams. Em *Cultura e Sociedade* (1958), ele faz um estudo histórico do desenvolvimento do conceito de cultura, interessava ali observar a mudança do significado desse termo, desde os primeiros anos da Revolução Industrial até 1950. Do que conclui, seria: “Um estado ou hábito mental ou, ainda, um corpo de atividades intelectuais e morais; agora, significa também todo um modo de vida”²⁹⁴. A cultura seria onde a subjetividade é construída.

No que diz respeito à relação dessa cultura com o massivo, Martin-Barbero adverte que, as classes populares, não devem ser pensadas apenas como coadjuvantes de uma dominação social, na qual aquelas apenas reagiriam às induções da classe dominante. Desse modo, pensar o popular a partir do massivo não significa “ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia”²⁹⁵. Essa é uma relação bem mais complexa e possuidora de desdobramentos, no interior da própria cultura de massas, coexistem produtos heterogêneos, alguns correspondentes ao “expediente cultural dominante” e outros “as demandas simbólicas do espaço social dominado”.

Quanto ao massivo, Raymond Williams destaca que o termo massa foi uma palavra criada para designar a ideia de “população”. Por mais que essa estivesse atrelada ao

²⁹² NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: DESA, 1966. Coleção buriti, 7; BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ROUANET, Paulo. **Magia e Técnica, Arte e política: obras escolhidas**. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.165-196.

²⁹³ STAM, 2003. p. 253.

²⁹⁴ WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780 – 1950**. São Paulo: editora nacional, 1969. p. 20.

²⁹⁵ MARTÍN-BARBERO, 2008. p. 311.

desenvolvimento industrial, e representasse apenas uma forma nova de denominar “multidão”, ela conservava em seu sentido, características associadas ao vocabulário antigo e com ele “preconceitos de grupo, vulgaridade de gostos e de hábitos”²⁹⁶. Mesmo preconceito que se encontra nas palavras de Orlando Costa, quando define as plateias de cinema em Belém:

Nossas plateias, já bastante viciadas pelo mau gosto dos filmes de procedências várias, principalmente Argentina, Mexicana e nacional, ver-se-ão cada vez mais inconscientemente logradas, predispostas a não distinguir boa ou má qualidade, corrompendo com a diversão que está mais ao seu alcance, o admirável senso comum, na falta de uma educação sistemática do belo²⁹⁷.

Ao público é associada à ideia de que havia uma predisposição a “não distinguir boa ou má qualidade”. Partia-se assim, do juízo de que havia uma “massa”, externa ao clube de cinema, que deveria ser educada sobre o belo. Noção que reforça a própria identidade do grupo, desses como conhecedores da boa arte, pois como nos lembra Williams, “a massa são sempre os outros, aqueles que não conhecemos e que não podemos conhecer”²⁹⁸. Este tipo de análise esteve presente não apenas em Belém, mas em boa parte das críticas que possuíam ampla circulação no período. Era lugar comum à proposta de substituição dessa prática de consumo por outra que fosse reflexiva, com o cinema visto como forma artística e, portanto instigando ponderações sobre sua linguagem e estética. Este projeto, com contornos educativos/combativo, assumia uma postura dicotômica em relação às produções, colocando em campos distintos e ‘cinema comercial’ e ‘cinema de arte’²⁹⁹.

No primeiro momento do clube, o que se seguia era um ciclo fechado em torno dos textos, que se iniciava com a leitura, compondo a formação intelectual do grupo, seguido da difusão das ideias através da escrita em jornais e revistas, e que possuíam um fim último da educação do olhar daquele que lia essas matérias. A prática da leitura seria aqui também, como o queria Nunes, um adestramento reflexivo e crítico da mente³⁰⁰. Aos intelectuais que estavam na linha de frente do clube de cinema cabia “pôr-se em dia com o movimento geral

²⁹⁶ Idem, p. 308.

²⁹⁷ COSTA, Orlando. Cinema por decreto. **Revista Norte**, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 69.

²⁹⁸ WILLIAMS, 1969, p. 309.

²⁹⁹ BARRETO, Rachel Cardoso. **Crítica Ordinária: A crítica de cinema na imprensa brasileira**. Dissertação (Mestrado). Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

³⁰⁰ NUNES, 1999, p. 20. *Apud*: TARRICONE, Jucimara. Reflexões acerca da crítica de Benedito Nunes. IN: **Revista Asas da Palavra**. V. 5, n. 11, jul. Belém: UNAMA-PA, 2000. p. 148.

das ideias, com os problemas sociais, filosóficos, estéticos e mesmo científicos³⁰¹, posto que a atualização era vista como imprescindível. O público deveria, neste contexto, ser conduzido ou “educado”, através das práticas cineclubistas e leituras críticas, a apreciação deste último. Ficou claro no segundo momento da atividade do cineclubista, por meio da seleção de filmes para exibição e debate, que havia naquele propósito a seleção de uma cinematografia em detrimento de outras, em geral aquelas de uma apreensão mais simples e direta. Havia a identificação de valores artísticos e culturais em uma produção fílmica específica, já canonizada pelos teóricos do cinema. O interesse pela “educação do público” esteve presente não apenas nas atividades do cineclubista de Belém, esta foi uma das principais características presentes na geração de críticos cinematográficos e cineclubistas da década de 1950.

Esse olhar sobre a arte como instrumento de transformação, de uma estética que conduziria ao pensamento crítico, esteve presente no pensamento de vários nomes conhecidos pelo clube de cinema de Belém. Mais dedicado ao fazer fílmico, Eisenstein não apenas acreditava na capacidade revolucionária dos filmes, como tomava isso como base para a sua linha de produção. Chegando a destacar que a escolha por composições específicas de uma série de imagens poderia provocar um sentimento afetivo nos receptores. Percurso necessário para se chegar à tese, ou seja, ao despertar de uma série de ideias, posto que, para ele o cinema era “a única arte concreta que é ao mesmo tempo dinâmica e que pode desencadear as operações do pensamento”³⁰². Em *O sentido do filme*, percebe-se um esforço em fundamentar essas reflexões, destacando elementos de composição dos filmes, seus usos e motivações. Para tanto, preocupa-se com uma série de recursos de outras artes aplicados na construção cinematográfica.

Em um processo de decomposição do material fílmico, deteve-se no uso da música e da cor. Em análise sobre as relações entre cor e emoção destacava que nenhuma cor possuía um significado próprio absoluto, mas que este significado derivava de uma inter-relação de partículas neutras. Assim sendo, descartava que o amarelo, por exemplo, pudesse significar ciúme. Para ele, esta cor só adquiria significado quando inserida em um sistema de relações envolta com cores e códigos diferentes. Desse modo, som e música deveriam ser escolhidos de acordo com uma melhor adequação à emoção específica a que os criadores buscavam alcançar, e não a leis abstratas de identificação mística com esses elementos. Esses

³⁰¹ NUNES, 2012, p. 129.

³⁰² EISENSTEIN, Sergei. A ideia. In: RAMOS, Jorge Leitão. **Sergei Eisenstein**. Lisboa, Livros Horizonte, 1981. p, 73.

encaminhamentos teóricos objetivavam dar ao cineasta, visto também como artista, o mesmo poder do compositor e do pintor, os quais, sem uma visão fetichista sobre cores e sons, poderiam combiná-los de acordo com os princípios formais que pudessem desejar³⁰³.

Dos escritos de Eisenstein que os cineclubistas de Belém tinham em mãos, lia-se claramente a ideia de que uma educação do olhar passava necessariamente pela reflexão sobre o poder das sensações propiciadas pela estética das imagens em movimento. É a isso que recorre Max Martins quando em elogio a *Os melhores anos de nossa vida*, destaca uma “impecabilidade plástica tal, tão perfeita e harmoniosa de uma pureza e virtuosismo tão fora do comum no cinema de Hollywood”, para ele, matéria fundamental para que aquele filme fizesse com que os espectadores “*sentir* absolutamente, esse drama comovente e poético”³⁰⁴. Da mesma forma, as imagens projetadas por De Sica em *Vítimas da Tormenta*, mostravam não apenas as desventuras de três garotos, mas, segundo Orlando Costa, elas apresentavam “a história de toda e qualquer incomoda, estúpida, irracional prisão ou reformatório de menores”³⁰⁵.

Neste sentido, é importante lembrar que do pensamento crítico de Benedito Nunes é marcante a ideia de experiência perceptiva do mundo de Maurice Merleau-Ponty, para quem:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, construindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si que é tomado, portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro³⁰⁶.

Merleau-Ponty utiliza aqui os conceitos de visível e vidente para explicar o corpo, que seria ao mesmo tempo visível, posto que vê o mundo e vidente, pois também olha para si, descobrindo no exterior um interior e neste também o exterior. Iniciado no mundo sensível o corpo se percebe como parte do mesmo todo. Conduzido pelo olhar, ele está tanto vivendo no mundo, quanto sendo rodeado por ele. Segundo o filósofo francês, o olhar tem como função “abrir à alma ao que não é alma”, de “tornar presente o ausente”³⁰⁷, e assim se envolvendo em

³⁰³ EISENSTEIN, 1990

³⁰⁴ *A Folha do Norte*, Belém, 18 de outubro de 1951, p. 09.

³⁰⁵ *A Folha do Norte*, Belém, 30 de outubro de 1951, p. 04.

³⁰⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. p. 19-20.

³⁰⁷ BEZERRA, Cicero Cunha. *O enigma da visão*: Clarice Lispector e Merleau-Ponty. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Vol. 24, dez. 2012.

uma teia de movimento, na qual não haveria um tempo único, mas sim dinâmico. Por conta disso, a visão não se reduziria a um olhar estático, com a imagem paralisada em um único espaço de tempo, sem considerar o passado, o presente e o futuro. Perceber é também dar significado, quando se representa mentalmente também se organiza com sentido.

A percepção surge para ele da reversibilidade do vidente e do visível, um acontecimento do corpo, que Merleau-Ponty chama de sensível e, além disso, carnal, ou seja, “o sujeito da percepção não é mais o corpo próprio, o corpo de cada um de como vive e o percebe, mas carne”³⁰⁸, que é tanto do corpo quanto o é do mundo. De modo a compreender que, “já que as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofado, cumpre que sua visão se produza de alguma maneira nelas, ou ainda que a visibilidade manifesta delas se acompanhe nele de uma visibilidade secreta”, e, recorrendo às palavras de Cézanne, o filósofo destaca que “a natureza está no interior”, sobre essa perspectiva, “qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe”³⁰⁹. Neste sentido, há uma associação entre o ser e o ver, já que ver é “ver sobre um fundo do ser”, assim, a percepção não poderia, segundo ele ser pensada como efeito imediato de um estímulo exterior, mas como um processo de integração onde o mundo exterior não é reproduzido e sim constituído. Nesta concepção, o perceber não é apenas um ato instrumental do receptor, mas uma ação constituinte do próprio sujeito.

No mesmo ano em que Merleau-Ponty publicava a sua obra mais conhecida, *La Phénoménologie de la perception* (1945), ele também proferiu a conferência *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*. Do cruzamento dessas reflexões, concluiu que o cinema é uma arte fenomenológica, posto que, é através da percepção que podemos compreender a sua significação. Para ele, “não se pensa o filme, percebe-se”³¹⁰, lembrando que, a percepção é aqui entendida “como apreensão sensível de um fenômeno no seu todo”³¹¹. Nesse sentido, o filme não é compreendido como a simples soma de imagens fixas, mas a percepção do todo e isso está também relacionado à própria concepção de “olhar” para a fenomenologia, para a qual, é tido como instrumento que reúne em si a função de “ponto de vista e de

³⁰⁸ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 163.

³⁰⁹ Idem, p. 21

³¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et Non-sens*. Paris: Nagel, 1966. *Apud*: VIEGAS, Susana Isabel Rainho. Olhar e memória na percepção cinematográfica. **Princípios**: Natal, v.15, n.24, jul./dez. 2008, p. 31-44.

³¹¹ CARBONE, Mauro. **Merleau-ponty e o pensamento do cinema**. Trad. Débora Quaresma e Davide Scarso. Disponível em: <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/906805/15889617/1325794148750/Cinema+2+Carbone.pdf?token=vXZ7zq4ugYuKoBgelbYbu4JF6Uc%3D> . Acesso em 09/09/2013.

interpretação”³¹², nesse aspecto, “o olhar na percepção cinematográfica coincide e coexiste com o filme visto” e que o olhar de quem vê “é reenviado a si mesmo como visível”³¹³. Em outros termos, cinema, percepção e pensamento são para ele, inseparáveis.

As ideias desenvolvidas por Merleau-Ponty acerca da dimensão ontológica da arte exerceram forte influência em Benedito Nunes, sendo inclusive, um dos embasamentos reflexivos que ele incorporou a sua crítica literária angulada pela filosofia. Da experiência estética do espectador provocada pelo cinema, o filósofo paraense juntamente com seus colegas de cineclubes, nesse processo complexo da relação entre obra de arte e mundo, acreditava que seria possível educar o olhar e a partir disso, transformar a realidade. Da mesma maneira, o crítico que lhe inspirara, entendia que a experiência estética suspendia a realidade e depois a ela fazia voltar, essa já “transformada pela vista e pela linguagem do mundo”.

De outro lado, havia uma série de teóricos que discerniam sobre a relação entre cinema e educação do ponto de vista da crítica. Para Paulo Emílio Salles Gomes, versando especificamente sobre o cinema nacional, a ação dos cronistas era fundamental, posto que, por sua natureza militante, a eles cabia “inculcar nos espectadores uma consciência cinematográfica nacional”³¹⁴. Segundo ele, havia dois caminhos possíveis que conduziriam a esse esclarecimento do público: mudanças nas produções nacionais e a educação do público. Sua trajetória foi marcada pela atuação nestes caminhos. Em dezembro de 1946, ele participou como convidado especialista em cinema da *Primeira Conferência Geral da UNESCO*, que aconteceu em Léon Blum na França. O crítico paulista fez uma intervenção durante a terceira sessão, que apelava aos aspectos artísticos da cinematografia. Para Paulo Emílio, o cinema deveria contribuir eficazmente para a democratização da cultura, desde que se cuidasse “da sua parte artística”. Assim entendia a importância fundamental daquele meio de comunicação como instrumento de difusão e de informação e que também, o cinema deveria ser tratado como arte. Ele via no apoio aos cineclubes uma porta aberta para a democratização do acesso dos espectadores ao cinema enquanto tal³¹⁵.

³¹² VIEGAS, 2008, p. 33.

³¹³ Idem, p. 35.

³¹⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 301.

³¹⁵ SOUZA, 2002.

Pensamento similar, de defesa do cinema como um meio de instrução, os paraenses também encontravam na conhecida obra de Sadoul. Nela lia-se a noção de que por intermédio dos filmes, os espectadores, sem sair do lugar, teriam a possibilidade de conhecer lugares longínquos, entrar em contato com culturas e costumes distintos dos seus. Para poucos, esse poder do cinema é tão expressivo quanto o era para o crítico francês. Tanto que o próprio ofício da crítica era tido como um ato político. É muito evidente a posição que ele ocupava neste cenário. De onde se lia, ficavam claras as suas preferências políticas, e a partir delas inscrevia seu gosto e escolhas estéticas. É inegável que eram sinceros o seu amor pelo cinema stalinista bem como o asco pelas produções hollywoodianas, todavia essas defesas devem ser localizadas dentro de um projeto, se via sob a crença de um cinema capaz de mudar a ordem das coisas.

A crítica como ato político também encontrava repouso na escrita de Alex Viany. Mesmo quando a revista *Filme* ainda era um projeto, quando ainda não exercia a militância política no PCB, ele já manifestava certa simpatia pelas teorias comunistas, especialmente por achar que aquelas, mais do que qualquer outra, se aproximavam das necessidades do povo. Antes de retornar ao Brasil em 1948, o crítico carioca deixou manifesto seu desejo de expor uma postura ‘política’ na revista que seria criada por ele e Vinícius de Moraes. Apaixonado que fora pelas produções hollywoodianas, decantava desilusão no fim dos anos de 1940, a ele importava analisar não somente o valor do filme enquanto obra cinematográfica, mas também como “documento social e influência política”³¹⁶, postura crítica que irá se definir de maneira mais clara a partir de seu contato com colegas pertencentes ao partido comunista em São Paulo, e posteriormente sua própria adesão àquele.

Por intermédio da revista *Fundamentos*, periódico de divulgação cultural do PCB, Viany publicou em 1951 o artigo “*A função do crítico de cinema*”, deixando nele evidente suas concepções estéticas, que naquele momento eram marcadas pelo realismo socialista³¹⁷. Ao crítico de cinema mais uma vez é dada a função de ‘educador do olhar’. Cabia a ele, através de uma linguagem simples, destacar as qualidades e defeitos de cada obra cinematográfica. A posição de Viany era contrária a dos críticos denominados por ele de ‘estetas’, grupo que incluía o respeitado Moniz Vianna, voltados à análise do filme como arte.

³¹⁶ AUTRAN, 2003, p. 32.

³¹⁷ Em 1954 Alex Viany publicou na revista de cinema o texto “O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico” no qual comentava o estilo artístico oficial, aprovado pela União Soviética. Aquele modelo artístico referendava a linha ideológica do partido comunista. Por meio dela, os artistas deveriam conduzir as suas obras de modo a primar pela educação e formação das “massas”.

Dizia ele que esses teóricos insistiam no ‘princípio superado’ da arte pela arte e denunciava o fato deles condenarem “tudo em que haja conteúdo humano e positivo, afirmando que à arte só deve servir a Arte (assim mesmo, com maiúscula), e lamentando cada passo que o cinema dá para diminuir o abismo que o separa do povo”³¹⁸.

Situando-se ao lado das ‘classes populares’, Viany, ao denunciar essa separação, identifica como sua causadora a ausência de questões ligadas ao cotidiano e a vivência daquele grupo. Eram os problemas do povo que deveriam ser expressos na tela. Caberia à crítica, e para isso deveria tomar os aspectos formais como secundários, apontar as características nacionais e o “cosmopolitismo degenerado de Hollywood” nas produções. Segundo uma lógica evolutiva, para ele deveria haver, na crítica, uma subordinação da forma ao conteúdo, tema que irá nortear os debates sobre o “engajamento” da/na obra de arte produzida no Brasil travados nas décadas seguintes, e somente após o amadurecimento de “conteúdos nacionais” os críticos deveriam se debruçar sobre a forma. Esse entendimento estará na base da noção de “arte popular revolucionária” defendida pelo CPC da UNE, no início da década de 1960. Em última instância o que se esperava era que um crítico preocupado com os problemas nacionais seria por consequência alguém qualificado para analisar as obras do país. Com essas reflexões sobre conteúdos locais, Viany foi um dos mais engajados teóricos a discutir as problemáticas do cinema brasileiro que tantas formas terão naqueles anos de 1950.

Os debates em torno de uma arte despreziosa entretinham, desde os anos 1940, os encontros do grupo de amigos que frequentava o Café Central e que tivera a ideia de fundar o primeiro cineclube de Belém. Um nome que parecia exercer um enorme fascínio entre eles era o de Jean-Paul Sartre. Em consonância com o seu amadurecimento político, o filósofo francês desenvolveu uma linha argumentativa focada no engajamento literário, vislumbrando um compromisso dessa arte com a sociedade em que está inserida³¹⁹. Do engajamento dependia o destino dos homens, por isso a necessidade de enfatizá-lo em suas obras. Para Benedito Nunes era justamente o engajamento da filosofia sartriana um dos principais pontos de atração para a

³¹⁸ VIANY, Alex. **A função do crítico de cinema**. 1951. Acervo documental. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/>. Acesso em: 07/09/2015.

³¹⁹ DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru, SP: Edusc, 2002.

sua obra, posto que, havia na sua escrita um horizonte ético, além de uma atividade participante do escritor³²⁰.

Em “Introdução à filosofia da arte”, publicado ainda na década de 1960, Benedito Nunes cita outro crítico da ideia de uma produção artística por ela mesma, recorre a Walter Benjamin para falar sobre a perda da aura das obras de arte. Como um dos primeiros estudiosos a pensar as transformações introduzidas pelo advento das novas tecnologias e em como o surgimento das metrópoles resultou em modificações na produção e nos padrões de consumo das obras de arte, Benjamin destaca a sua reprodutibilidade técnica e de como ela resultou na destruição da ideia de autenticidade da obra. O cinema, para o filósofo alemão representava um dos instrumentos que melhor traduziam a nova realidade sensorial, ele inaugurava uma forma de relação das artes com a multidão. O filme, segundo ele, não se oferece à contemplação do espectador, mas para a sua distração.

Nesta análise, o cinema, assim como a literatura para Sartre, não é visto como mero aparato de entretenimento, mas sim um poderoso meio de comunicação de massa composto por discursos ideológicos. É nesse sentido que o autor vê o cinema como um instrumento revolucionário, como uma arte-pedagógica capaz de conduzir as multidões ao auto-conhecimento³²¹. Não à toa diziam que a finalidade do clube seria “formar espectadores, ativos e conscientes, que saibam dar ao cinema o seu justo valor, bem distante da atmosfera artificial que em torno dele se formou”³²². Vale lembrar ainda que a crença na possibilidade de uma educação do olhar tinha como pano de fundo a ideia de democratização da cultura. O que para os cineclubistas de Belém significava levar uma cultura erudita ao grande público, em cinema, de divulgar aquilo que consideravam o “bom cinema”.

Em 1957, Nunes, assim como na *Sociedade Artística Internacional*, no *Norte Teatro Escola* e no *Clube da Madrugada* de Manaus³²³, enxergava nas atividades do cineclube *Os Espectadores* um trabalho para a superação do “extrativismo intelectual do meio, a improvisação, a falsa sabedoria, o mero exibicionismo de talento”, em que clamava a necessidade de uma “cultura autêntica” para o desenvolvimento de uma “verdadeira

³²⁰ CANGUSSU, 2008.

³²¹ NUNES, 1966; BENJAMIN, 1986.

³²² *Revista Norte*, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952, p. 69.

³²³ O *Clube da Madrugada* foi uma associação literária e artística fundada no dia 22 de novembro de 1954, tornando-se uma grande expressão cultural em Manaus. Mais informações sobre isso consultar: <http://www.portalamazonia.com.br/secao/amazoniadeaz/interna.php?id=990>. Acessado em 20/06/2016.

consciência artística”³²⁴. No caso do cinema, nas palavras de Max Martins, isso se daria por meio da divulgação do que seria “a verdadeira Sétima Arte”³²⁵. Acrescido a isso, Orlando Costa destacava que o cinema se mostrava como um poderoso veículo de sensibilidade do pensamento de uma época. Nesse quadro, caberia aos *Espectadores*:

Defender a integridade da arte cinematográfica, divulgando opiniões acerca de filmes que despertem o interesse do povo, procurando orientar as preferências deste, seguindo um critério elástico, porém intransigentemente contra a vulgaridade, e o mau gosto. Estando convencidos de que o cinema é mais do que um divertimento e não pode ser tido como uma brincadeira destinada a encantar crianças grandes³²⁶.

Ao que se vê, a elevação dessa consciência se daria por meio de uma ação vanguardista do clube de cinema, a quem acreditavam, caberia “separar o joio do trigo”, dando passos “no sentido de por meio de uma seleção fiel a arte, incutir junto ao povo interesse pela verdadeira sétima arte”³²⁷. Por entenderem o cinema como “arte popular” associada a uma “irritante mercantilização”, acreditavam que o público necessitava de esclarecimento, “para que cultive o seu bom gosto e aprenda a encarar o cinema de um ponto de vista mais elevado”³²⁸. Neste aspecto, para eles, a educação do olhar também se fazia por meio do exercício da repetição, do treinamento da visão para a identificação de um “bom filme”.

³²⁴ NUNES, 2012, p. 129.

³²⁵ MARTINS, Max. Diário de um espectador de cinema. **A Folha do Norte**, Belém, 18 out. 1951.

³²⁶ **Revista Norte**, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 71.

³²⁷ MARTINS, Max. Diário de um espectador de cinema. **A Folha do Norte**, Belém, 18 out. 1951.

³²⁸ **Revista Norte**, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 71.

3.3 Cinema Nacional e o debate crítico

A questão da educação do olhar passava necessariamente pela classificação dos filmes, do seu julgamento por parte dos membros do clube. O cinema nacional era um dos objetos desses debates. Orlando Costa em análise sobre o cinema brasileiro, descreve sua trajetória como tendo se iniciado no morro, passando pelos “shows das boites” e que naquele momento, 1951, se encontrava no meretrício. Ele reconhecia o desenvolvimento técnico da cinematografia brasileira, no qual destacava a nitidez sonora e fotográfica das películas, ressaltando, porém, que os outros elementos, “que constituem o verdadeiro cinema”, no seu entendimento, modo de expressão do belo, não eram levados em consideração, ou não possuíam a mínima notoriedade³²⁹.

As consideradas “obras-primas da cinematografia”, como os filmes de Chaplin e as produções europeias, entre outras, serviram para acentuar, através da crítica, as deficiências do cinema brasileiro, conduzindo a reflexões sobre a baixa qualidade dos filmes nacionais³³⁰. No jornal *A Folha do Norte* de 1953 em que se publicou a coluna “cinema nacional”, fazendo um balanço dessas produções, apesar de lançar um olhar otimista sobre o seu futuro, destaca que, a indústria cinematográfica brasileira não tinha sido senão “o veículo da safadeza e do baixo humor ou, no seu melhor, da mediocridade e do sentimentalismo radionovelesco”³³¹. Esse posicionamento, impresso em revistas e jornais da época, também será revisado pelo clube de cinema de Belém. Assim, a análise sobre a posição que os cineclubistas do Norte tomavam em relação àquelas produções, exige um diálogo sobre os debates em torno desse tema nos anos de 1950.

Seguindo padrões estabelecidos pela crítica mundial, havia privilegiamento de determinados temas em detrimento de outros. Temas gerais sobre estética cinematográfica, por exemplo, sobrepunham-se naqueles anos às problemáticas envolvendo o cinema nacional. Refletindo a este respeito, José Ribeiro destaca que na *Revista de Cinema*, “discutiam-se os grandes problemas estéticos do cinema, e o cinema brasileiro aparecendo somente como alguma coisa adicional e sem nenhuma importância”³³². Moniz Vianna, declarado admirador do cinema americano, não chega a citar produções nacionais em balanço sobre “filmes e

³²⁹ **Folha do Norte**, Belém, 17 de outubro de 1951, p.02.

³³⁰ FABRIS, Rosamaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?** São Paulo: EDUSP, 1994.

³³¹ **Folha do Norte**, Belém, 22 de março de 1953, p.03.

³³² RIBEIRO, 2007, p. 87.

diretores” em sua coluna no *Correio da Manhã* de 1946, na qual se pretendia fazer uma lista dos criadores ‘mais capazes do cinema’, em que o público poderia ter acesso nas salas de projeção³³³. Por conta disso, chegou a ser chamado por alguns de inimigo número um do cinema brasileiro³³⁴.

No caso dos cineclubistas de Belém, é notório o pouco espaço reservado à exibição, crítica e análise das produções nacionais. Afora comentários sobre mercado consumidor e os impactos do decreto 30.179 de 19 de novembro de 1951, Orlando Costa chegou a tecer alguns breves comentários sobre *Terra é sempre terra* (1952), de Tom Payne³³⁵, apenas os filmes *Presença de Anita* e *Caiçara* receberam resenhas exclusivas, no caso da primeira, com observações mais pontuais, isso com avaliação negativa, e no da segunda, mesmo o tom esperançoso da resenha dava espaço as críticas ao formato que supostamente seria de fácil aceitação popular. Essa preferência por filmes e temas estrangeiros também pôde ser percebida através da escolha de filmes alugados da *Cinematoteca*, dos quais, dos 2 curtas e 27 longas exibidos nas “noites da SAI”, absolutamente nenhum era brasileiro, como pode ser observado na tabela I. Esse distanciamento se afinava as vezes da crítica especializada no resto do país.

Poucas eram as defesas do cinema nacional. Para os membros da mesa redonda, publicada na revista *Anhembi*, de 1952, que se propunham a discutir a cultura cinematográfica nacional, a cinematografia brasileira “parecia empenhada em realizar um cinema que servisse apenas de entorpecente, de evasão aos sacrifícios cotidianos, algo que fizesse esquecer e não pensar, ao contrário das realizações italianas”³³⁶. Para a maioria da crítica, a superação das chanchadas se impunha como missão, somente ela poderia conduzir a “superação do atraso e da era da alienação”³³⁷. É importante lembrar a dimensão histórica e cultural do termo genérico “chanchada”, que era utilizado entre os anos de 40 a 60 para qualificar. Emitido em juízo de valor, ele classificava negativamente filmes brasileiros identificados com vários

³³³ *Correio da Manhã*. Cinema. Filmes e Diretores, Rio de Janeiro, 26/ abril de 1946. p. 11.

³³⁴ Leandro Mendonça levanta a tese em seu livro sobre a crítica de Moniz Vianna, que este noção do crítico como inimigo do cinema nacional baseava-se em uma ideia superficial dos escritos de Vianna, e que estão muito mais embasadas em juízos de valor do que em comprovação documental. Sobre isso ler: MENDONÇA, 2009.

³³⁵ O filme de Tom Payne foi tido por Orlando Costa, como uma boa realização, porém sem ser considerado excepcional. *Revista Norte*, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 73.

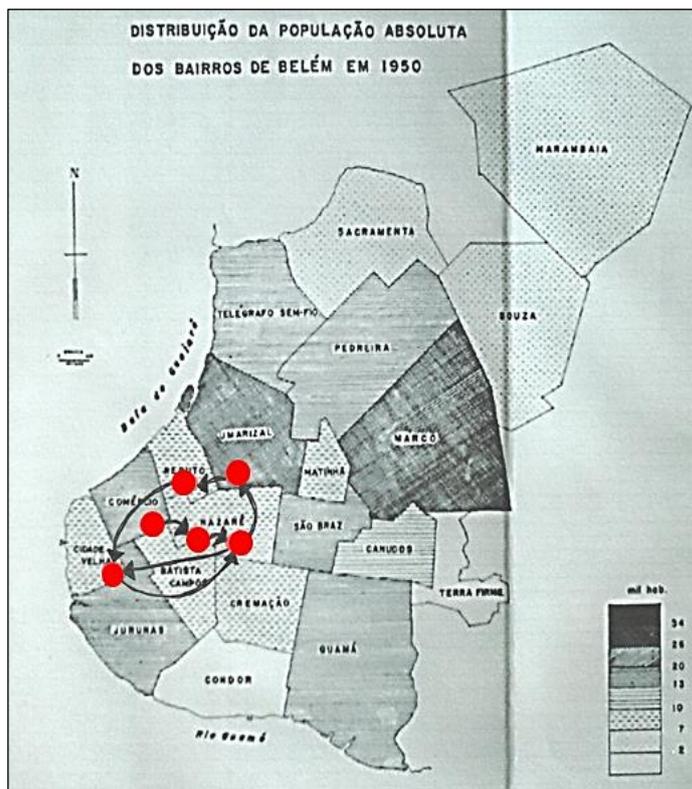
³³⁶ Mesa Redonda, *Anhembi* VI (17): 385-389, Abril de 1952. *Apud*, FABRIS, 1994, *op.cit.*

³³⁷ OLIVEIRA, 2003, p. 138.

gêneros. Passando nas décadas seguintes a ser utilizado para descrever, de maneira simples, o gênero de comédias nacionais (frequentemente musicais)³³⁸.

Em Belém, Orlando Costa criticava chanchadas como *Carnaval no Fogo* de 1949 e *Aviso aos navegantes*, 1950, dizendo preferir ficar em casa a ter de assistir tais filmes³³⁹. E ele não estava sozinho, Moniz Vianna descrevia o primeiro como “a coisa mais idiota que o cinema nacional já produziu”. Para esses pensadores do cinema, tornava-se imperiosa a árdua tarefa de “interferir” na preferência do público, que em geral recaía sobre o cinema industrial americano e as achincalhadas chanchadas nacionais, o que colocava em pontos diametralmente opostos, público e crítica, como pode ser visto na recepção de *Presença de Anita*. Que contou com a seguinte circulação nos cinemas de Belém:

Mapa 4 – Circulação-Exibição do filme *Presença de Anita* 1951



Fonte: anúncios *Jornal A Folha do Norte* 1951.

³³⁸ Rafael Freire destaca que a utilização palavra Chanchada “se deu na passagem para a década de 1940 quando havia uma grande insatisfação com a produção cinematográfica brasileira composta em grande parte de comédias ou revistas carnavalescas estreladas por astros do rádio e do teatro”. Note-se que na primeira metade dos anos 1940 “chanchada” não era um termo genérico, não se restringindo apenas ao universo cinematográfico. Ele era uma “expressão multimidiática”, que assim como, “abacaxi”, servia para (des) qualificar diferentes obras. Sobre isso consultar: FREIRE. Rafael de Luna. **Revista Contracampo**, Niterói, nº 23, dezembro de 2011. p. 71.

³³⁹ **Revista Norte**, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 71

Quadro 10 – Salas de exibição filme *Presença de Anita* 1951

FILME	SALA	DATA
PRESENÇA DE ANITA	Olímpia	07/10/1951
	Iracema	16/10/1951 a 18/10/1951
	Popular	19/10/1951
	Guarani	21/10/1951
	Popular	25/10/1951
	São João	27/10/1951
	Iris	02/11/1951
	Guarani	02/11/1951

Fonte: jornal *A Folha do Norte*, Outubro a Novembro de 1951.

O quadro 10 demonstra aspectos da recepção de *Presença de Anita*. Filme execrado por Orlando Costa, que o definia como “uma história passional vulgaríssima”, como uma experiência fracassada “na parte artística”, mas que encontrou diferente acolhida por parte do público. Por ele deduz-se que, o filme desqualificado pelo crítico, teve grande aceitação entre os frequentantes das salas, chegando entre os meses de outubro e novembro de 1951 a circular por seis salas da capital, contando inclusive com duas temporadas nos cinemas *Guarani* e *Popular*. A produção da *Maristela filmes* chegou inclusive a estar na lista dos melhores filmes nacionais de 1951, pela revista *A Cena Muda*³⁴⁰. De acordo com Elysabeth Senra de oliveira, “nos anos 50, a preferência do público em geral recaía sobre o cinema industrial americano e, no âmbito nacional, sobre a chanchada”³⁴¹, o que em muitos aspectos destoava daquilo defendido pelos críticos para se “alcançar uma mentalidade esclarecida”³⁴².

Roberto Rodrigues, crítico que assinava a coluna *Cinema* do jornal *A Folha do Norte*, e que chegou a frequentar *Os Espectadores*, fazendo um balanço sobre o tema, destacava o pouco tempo de existência do cinema em relação às outras artes e de como o tempo é importante pra maturidade. Segundo ele o cinema nacional, era menos maduro ainda. Filmes como *Limite* de Mário Peixoto, exemplificam, segundo ele, a teoria de que o dinheiro despendido nas produções nacionais estava sendo gasto “inutilmente com abacaxis”. Classifica *O ébrio* como não sendo cinema, mesmo reconhecendo a significativa arrecadação deste filme. *Presença de Anita*, por seu turno, é avaliada por ele como tendo o argumento de prostituição, não podendo ser chamado de cinema, “quanto à arte, em todo o sentido da

³⁴⁰ ELIACHAR, Leon. Os melhores de 1951. *Revista A Cena Muda*. N. 3, 17 de janeiro de 1952.

³⁴¹ OLIVEIRA, 2003, p. 137.

³⁴² Idem, *ibidem*.

palavra, o cinema nacional é ainda uma louvável iniciativa”. Para o crítico, um dos obstáculos para o bom cinema nacional seria o grande número de artistas do rádio, realismo copiado do cinema francês³⁴³.

A *Companhia Atlântida*, por exemplo, possuía grande aceitação popular com suas comédias e filmes carnavalescos, o que não a privava de severas críticas por parte dos teóricos do cinema³⁴⁴. De Recife a Belo Horizonte brotavam posições negativas às produções da empresa carioca³⁴⁵. Críticas que apelavam a questões morais acrescidas ao que eles chamavam de “baixa qualidade cinematográfica” davam a tônica no desprezo pelas chanchadas. Os críticos mineiros, na primeira metade de 1950, chegavam a negar a existência de um cinema nacional, posto que recusavam a chanchada como um gênero válido, sendo os filmes enquadrados neste “gênero” uma simples paródia do cinema americano³⁴⁶. Mesmo Alex Viany, reconhecendo o valor histórico daquelas produções, como importantes para o processo de “amadurecimento nacional”, a mudança de perspectiva da crítica em relação à chanchada só começou a acontecer a partir da década de 1960, com a análise de Paulo Emílio sobre o cinema popular brasileiro, em “*Panorama do cinema brasileiro: 1986/1966*”³⁴⁷. Sem o preconceito dos primeiros exames, aquele crítico a definia como o que teria havido “de mais estimulante e vivo no cinema nacional”, reconhecendo assim a sua enorme vitalidade social.

Apesar de Alex Viany definir este período como uma “fase amarga do cinema brasileiro”, no início da década de 1950, também é observado um discreto otimismo em relação ao surgimento da *Cia Vera Cruz*. A empresa paulista, partindo do princípio de que o cinema nacional ainda estava por ser criado, nasceu com o objetivo de implantar no Brasil um cinema de qualidade, ou seja, de produzir o que consideravam “filmes de arte”, além de desenvolver-se em ritmo industrial. Mesmo começando a entrar em crise, o sistema

³⁴³ **Folha do Norte**, Belém, 05 de janeiro de 1952, p.06.

³⁴⁴ Iniciado seus trabalhos em 1941, a Atlântida cinematográfica, primeiramente se dedicou a produzir cinejornais, em um segundo momento passou a elaboração de filmes com pretensões de crítica social (como moleque Tião e è proibido sonhar), mas o sucesso de público só fora conquistado com a criação das ‘chanchadas’. Com produções baratas, feitas em ritmo industrial, seguindo fórmulas prontas, a Atlântida, no período de 1947 a 1962, a companhia produziu 51 filmes, colecionando neste percurso vários sucessos de bilheteria, como *O mundo é um pandeiro* e *O home do Sputnik*. Cf: VAZ, Toninho. **O rei do cinema: a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia**. RJ/SP: Ed. Record, 2008.

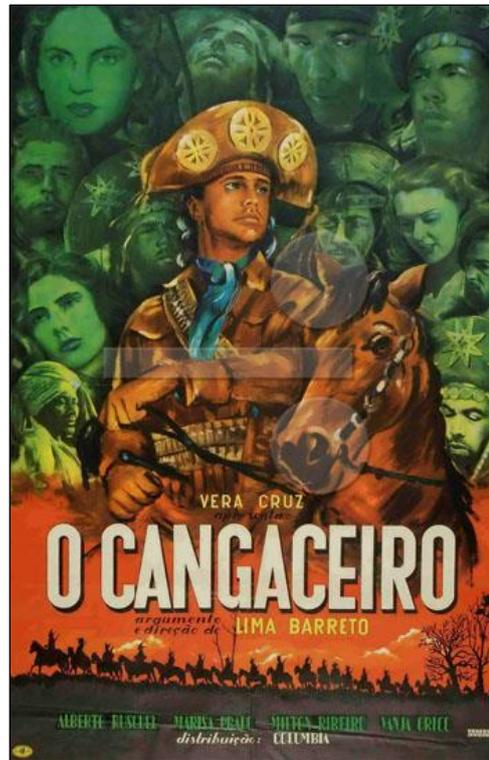
³⁴⁵ Ventre os cronistas de Recife, a chanchada é sempre lembrada quando do debate sobre a censura. Destacando questões como a moralidade, alguns defendiam a “censura artística” como forma de evitar o excesso de “abacaxis” distribuídos pela companhia.

³⁴⁶ OLIVEIRA, 2003.

³⁴⁷ *Panorama do cinema brasileiro: 1986/1966* In: GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1966.

hollywoodiano de produção foi o modelo adotado pela *Vera Cruz*³⁴⁸, que procurava com isso, atingir especialmente a classe média urbana. Entre os mineiros, alimentava-se a crença de que o lançamento de *O Cangaceiro* teria dado início a uma nova fase no cinema nacional.

Figura 15 – Cartaz *O Cangaceiro* (1953)



Fonte: http://www.cinemateca.gov.br/local/cartazes/CN_0268A.jpg.
Acesso em 15/11/2013

O filme de Lima Barreto é um longa metragem de ficção lançado em 1953, que conta a história do cangaceiro Galvão e seu bando, enquanto espalham o terror pela caatinga nordestina. O modelo de produção adotado teve desdobramentos positivos em parte do público de Belém, que não só lotou a sessão do *Iracema*, como iniciou um tumulto, no qual, “inúmeras pessoas pretendiam invadir o cinema *Iracema*, porque desejavam, de qualquer maneira, assistir a projeção do filme *O Cangaceiro*”³⁴⁹. Não só por parte do público, mas também pela crítica, em Belém, aquela companhia também despertava esperanças em um futuro profícuo na cinematografia nacional. Foi o olhar otimista sobre o filme *Caiçara*, que encorajou os *Espectadores* a desejar que aquela empresa prosseguisse no caminho iniciado pela produção de 1950, que “reúna a coragem necessária para fazer películas menos

³⁴⁸ FABRIS, Mariarosaria. **A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorrealistas**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007.

³⁴⁹ **Folha do Norte**, Belém, 10 de dezembro de 1953, p.7.

comerciais e terá assegurado o futuro do cinema nacional”³⁵⁰. A *Cia Vera Cruz* também despertava relativo interesse por parte de alguns membros do cineclube. Orlando Costa quando dissertando sobre o decreto de 30.179 de 19 de novembro de 1951 e em meio a duras críticas ao cinema nacional, dizia:

Se todas as películas nacionais estivessem pelo menos o nível das que vem apresentando a Companhia Vera Cruz, seria até louvável essa medida, igualmente aplicada em território francês, em proporção muito mais elevada, mas com a vantagem e justificação não aplicáveis ao nosso caso, de que os franceses já conseguiram aquilo que, infelizmente, ainda estamos longe de conseguir: boa qualidade em quantidade suficiente a permitir ao exibidor recusar o mau filme e preferir o bom³⁵¹.

Fica destacado nas palavras de Orlando Costa que a principal queixa de *Os Espectadores* em relação ao cinema nacional referia-se a qualidade dos filmes, os procedimentos de produção que no entendimento deles representavam a “qualidade” de um filme. A França continuava sendo o modelo de ideal estético e do Brasil, mesmo com o olhar esperançoso em relação à experiência da *Vera Cruz*, ela também não estava livre de críticas. Mesmo quando o *Correio da Manhã* anunciava com bons presságios a união de Alberto Cavalcanti, chefe de produção da *Vera Cruz* em 1950, e Lima Barreto, tido como detentor de ‘senso cinematográfico notável’, decantando que os espectadores “só podem esperar os melhores resultados dessa soma de inteligências invulgares”³⁵², Orlando Costa denunciava que Alberto Cavalcanti estava se tornando “mais que ridículo, indecente”³⁵³.

Apesar desses olhares de aprovação, a aventura da companhia cinematográfica paulista não durou muito, e a partir de 1954, uma tensão financeira se acentuou na empresa. Para além da crise, muitos críticos, como o Alex Viany e Moniz Vianna não nutriam grandes expectativas em relação àquela empresa. O ácido crítico do *Correio da Manhã* definia os filmes da *Vera Cruz* como “ineptos metidos a sério”. Já Viany por atuar em defesa de um cinema autenticamente nacional e popular, possuía várias restrições à companhia, objeções que iam desde os temas abordados à forma como eles eram expressos na tela, observações que se inseriam na sua própria prática na militância, essa que o conduzia a apaixonadas discussões sobre as problemáticas que cercavam o cinema nacional. Pelo olhar de Orlando Costa, um dos pontos mais fracos das películas daquela empresa eram os artistas.

³⁵⁰ **Folha do Norte**, Belém, 23 de julho de 1951, p.4.

³⁵¹ **Revista Norte**, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 71.

³⁵² **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 07 de janeiro de 1950, p. 15.

³⁵³ **Revista Norte**, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 73.

Alex Viany reconhecia que naquele momento o cinema brasileiro começava a industrializar-se e com ela havia uma intensificação de quadros técnicos e artísticos, além de um aumento na renda dos filmes nacionais considerados de melhor qualidade. No entanto, apesar de destacar estes pontos positivos, alertava para “o problema da existência e da sobrevivência do cinema brasileiro”³⁵⁴, cujo nó principal encontrava-se na distribuição e exibição. Tal abordagem dava à crítica de Viany uma tônica materialista que destoava do pensamento da crítica cinematográfica nacional³⁵⁵. Segundo o crítico, era a garantia de uma distribuição e exibição o caminho necessário para que houvesse a continuidade das produções.

Com a preocupação sobre distribuição e exibição, o decreto de 30.179 de 19 de novembro de 1951, assinado por Getúlio Vargas, foi uma dessas tentativas de incentivar o cinema nacional. Em seu artigo primeiro ela decretava que todos os cinemas existentes no território nacional ficavam obrigados a “exibir filmes nacionais de longa metragem, na proporção mínima de um nacional por oito estrangeiros”³⁵⁶. Assim, partia da lógica de que a criação de uma reserva de mercado para a exibição de produções nacionais seria um caminho eficiente. O que foi duramente criticado pelos *Espectadores*, que a analisavam da seguinte maneira:

O governo do Sr. Getúlio Vargas tem-se caracterizado pela inépcia em resolver os problemas nacionais. Todas as soluções propostas ou executadas constituíram em fragoroso fracasso. Isso porque o fim visado pelo governo vigente não é, como deveria ser, o bem comum da coletividade e sim o interesse de um grupo de espertalhões que farejam a carniça em disponibilidade que é o sr. Getúlio Vargas, pronto sempre a cometer as maiores ignominias³⁵⁷.

Uma das preocupações levantadas pelo grupo dizia respeito ao oportunismo que tal medida poderia promover, posto que, por conta do imperioso ato, teriam lugar vários “aventureiros irresponsáveis que se arvorarão em produtores” com “êxito garantido pelo consumo obrigatório”³⁵⁸. E isso seria a base para a permanência da criação de produtos de baixa qualidade e da consequente conservação das plateias na obscuridade da “ignorância”, segundo eles, sem saber distinguir boa e má qualidade dos filmes. O público era visto aqui como alguém que precisava ser ensinado sobre o “bom cinema”, pois o mesmo encontrava-se

³⁵⁴ AUTRAN, 2003, p. 67.

³⁵⁵ O crítico defendia um maior controle da entrada de filmes estrangeiros no país. Este controle deveria ser feito com base em um levantamento anual do número total de filmes que poderiam ser consumidos no mercado brasileiro, para que então fosse definida a quantidade máxima de filmes que poderiam ser importados.

³⁵⁶ Diário Oficial da União - Seção 1 de 21 de novembro de 1951.

³⁵⁷ **Revista Norte**, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 71.

³⁵⁸ Idem, *ibidem*.

viciado pelo mau gosto de filmes “argentinos, mexicanos e nacionais”, e isso, acreditava-se, era resultado da falta de uma “educação sistematizada do belo”.

Outro ponto central dessa crítica reside no fato de não acreditarem na existência de quantidades significativas de bons filmes nacionais, de modo que tal medida era vista como um estorvo, por obrigar os exibidores a passarem filmes considerados inferiores. Desagradava o fato de terem de apresentar um filme nacional por semana nas casas do ramo, ao que acrescentava: “isso se nossos donos de cinemas tiverem o cuidado de controlar a distribuição, evitando a possibilidade de se ter que aturar em sequencia vários filmes brasileiros”. Para *Os Espectadores*, não havia por parte deles, uma “prevenção contra” a incipiente indústria cinematográfica brasileira, mas havia uma baixa qualidade das películas que os obrigavam a posicionar-se contra, a exceção de *Cia Vera Cruz*, que para eles deveria atuar como modelo a ser copiado. Entendendo que, “se todas as películas nacionais estivessem pelo menos no nível das que vem apresentando a Companhia Vera Cruz, seria até louvável essa medida”³⁵⁹.

A questão do cinema nacional envolvia o que supostamente seria “artístico” e o considerado divertimento alienante, sem rigor e desleixado. Seguindo a linha de pensamento adorniana de separação entre esses dois nichos, que vê o papel da diversão na indústria cultural, como simples controle dos consumidores. Neste sentido, é emblemático o olhar negativo sobre as chanchadas, e do seu apelo ao riso, ato que para Adorno, seria um recurso que a indústria do prazer se utiliza, como um meio fraudulento de ludibriar a felicidade. A diversão, nesse aspecto, tomaria o lugar do que chama de “bens superiores”, repetindo-os de maneira estereotipada. Assim, divertir-se significaria “estar de acordo”, e isso só seria possível com a fuga da realidade, quando se isola do processo social, se “idealiza”, o que significaria não pensar, daí crer-se a impotência ser a sua base. Martin-Barbero nos lembra de que esse olhar do receptor como vítima coincide com uma visão política de esquerda. Ele aponta como outra dimensão da recepção à exclusão cultural, posto que, o que agrada as classes populares é visto como mau gosto. Partilho com ele da visão de que há nesse sentido, uma deslegitimação dos modos populares de recepção, “dos modos populares de desfrutar das coisas” e isso passa necessariamente pela questão do gosto como distinção social³⁶⁰.

³⁵⁹ Idem, *ibidem*.

³⁶⁰ MARTIN-BARBERO, 1995.

3.4 Entre Neorrealismo e existencialismo

Em julho de 1945, dois meses após a liberação da Itália do domínio nazista, Roberto Rossellini deu início às gravações de *Roma, cidade aberta*³⁶¹. Lançado naquele mesmo ano, o filme narra a luta contra a opressão, de uma Roma ocupada pelo exército alemão e que foi decretada uma cidade aberta para escapar dos bombardeios. O filme de Rossellini foi, em um primeiro momento, incompreendido e recusado pela crítica italiana. Foi preciso que um ano se passasse para que aquela película se tornasse um grande sucesso internacional e fosse aclamada pelos críticos franceses, tornando-se um marco na história mundial sugerindo novas formas de estética fílmica³⁶².

Apesar de o próprio Rossellini não concordar, *Roma, cidade aberta*, foi tomada pela grande maioria de seus comentadores como obra inaugural do Neorrealismo italiano³⁶³. Generalizações à parte, cabe observar a esse respeito que, como alertava André Bazin, “somente a ignorância em que nos encontramos do cinema italiano pôde nos dar a atraente ilusão de um milagre que não fora preparado”³⁶⁴. Isso porque, se o fim da guerra e a libertação imprimiram marcas profundas sobre a produção de muitos cineastas italianos, entre eles Rossellini, havia uma geração precedente que também produziu efeitos significativos sobre essa cinematografia, que não se pode ignorar.

Em 1935 foi criado o *Centro Sperimentale di Cinematografia*, uma escola voltada para pesquisa e experimentação cinematográfica, ela também teve o papel de aproximar crítica especializada e realização fílmica. Naquele período, também foram lançadas

³⁶¹ *Roma, Città Aperta*, Itália, 1945 (P/B). Roma cidade aberta foi apresentada no Brasil a primeira vez em fins de novembro de 1947, aos sócios do Clube de Cinema de São Paulo, em 2 de dezembro daquele mesmo ano ele foi exibido no cinema *Magestic*, em benefício das vítimas da guerra na Itália. Somente treze dias depois é que o filme foi lançado em circuito comercial. Cf: FABRIS, 1994.

³⁶² MELO, Luís Alberto Rocha. **Roma, cidade aberta**. Contracampo: Revista de cinema. Disponível em: www.contracampo.com.br/62/romacidadeaberta.htm&hl=pt-BR&strip=1. Acesso em 23/08/2011. Sobre as condições de filmagem de *Roma, Città Aperta* e da participação de Fellini como colaborador do filme ver: FELLINI, Federico. **Rossellini, eu e Roma, cidade aberta**. Trad. Lino Agra. Disponível em: http://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=500709&SubsecID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=727453. Acesso em 23/08/2011.

³⁶³ Para o cineasta, o Neo-realismo teria surgido em período anterior a *Roma, cidade aberta*, em especial nos documentários de guerra romanceados, nos filmes de ficção sobre o conflito, mas “sobretudo, em certos filmes menores, como *Avanti c'è posto*, *L'ultima carrozella* e *Campo de'fiori*”. FABRIS, Mariarosaria. *Neo-realismo italiano*. IN: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. Pp. 191-219.

³⁶⁴ BAZIN, 2014. p. 282.

importantes revistas de cinema, dentre elas a *Bianco e Nero*³⁶⁵. O regime fascista Italiano também se interessou pelo cinema, e nesse aspecto, o capitalismo e o dirigismo de estado colaboraram para a criação de modernos estúdios na Itália³⁶⁶. O Neorealismo não estava apenas ligado ao momento anterior por meio dessas questões estruturais, ele também pode ser compreendido em um forte diálogo com uma estética anterior. A tendência realista, o intimismo satírico e social, o verismo sensível e poético, já eram características presentes na cinematografia italiana nos períodos anteriores a guerra, sendo até aquele momento, “qualidade menores, modestas violetas ao pé de sequolias da *mise-em-scène*”³⁶⁷. Assim sendo, a Itália já possuía, homens, técnicas e tendências estéticas que irão balizar o Neorealismo.

Com o fim da guerra iniciou-se a tarefa de reerguer moralmente a Itália, tarefa que segundo Mariarosaria Fabris, coube aos intelectuais, a partir de novas relações com a realidade, e o cinema entrava neste contexto como importante instrumento atuante na formação de uma nova consciência democrática³⁶⁸. As produções italianas do período caracterizam-se principalmente por essa “adesão à atualidade”, na qual seria impossível separar o seu valor documental do roteiro, sem levar em consideração todo o terreno social que lhe deu base³⁶⁹. E apesar da relutância em se falar de uma escola ou movimento, segundo a autora, é possível reconhecer uma orientação estética comum entre os cineastas, mais do que uma similaridade visual, havia “uma atitude moral, uma ética da estética, um projeto coletivo e utópico animado pelo espírito de comunhão política e cultural que havia caracterizado o povo italiano durante a Resistencia”³⁷⁰.

Guy Hennebelle caracteriza o cinema italiano do imediato pós-guerra do ponto de vista técnico e estilístico, destacando a reflexão sobre os problemas cruciais do país. Questões como o desemprego, os desastres da guerra, a questão meridional e os problemas agrários são alguns dos pontos temáticos abordados pelos filmes italianos produzidos naquele período³⁷¹. Para Hennebelle, apesar de ter apresentado vida breve na própria Itália, inclusive não podendo por conta disso, fundar-se como escola - ele não conseguiu sobreviver além de 1955-1956,

³⁶⁵ COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

³⁶⁶ BAZIN, 2014, p. 282.

³⁶⁷ BAZIN, 2014, p. 284.

³⁶⁸ FABRIS, 2006.

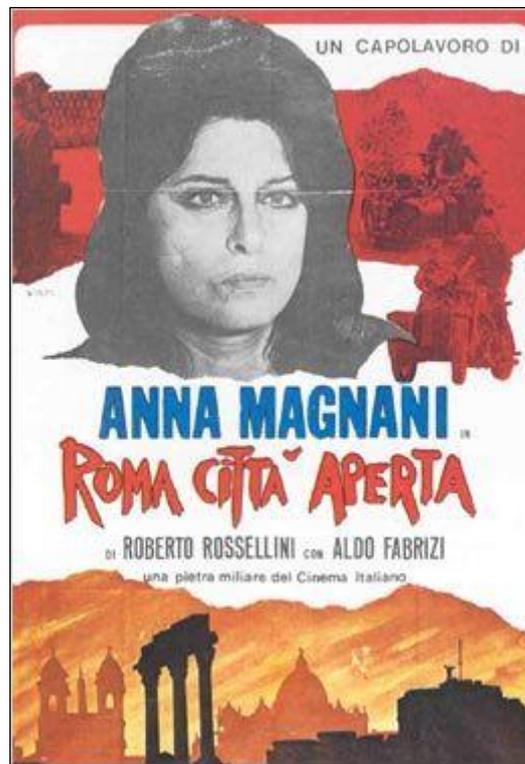
³⁶⁹ BAZIN, 2014, p. 285.

³⁷⁰ FABRIS, 1994, p. 34.

³⁷¹ HENNEBELLE, G. (1978). Os cinemas nacionais contra Hollywood. Rio de Janeiro: Paz e Terra. *Apud*: FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996.

período em que o cinema italiano passa por uma profunda crise -, o Neorealismo teve ramificações em diferentes lugares, chegando inclusive a originar uma onda anti-hollywoodiana em várias partes do mundo, como Índia, Cuba e Brasil, que passavam a ver nas técnicas italianas eficientes meios de expressar as condições de suas respectivas sociedades. No Brasil, ele chega em 1947, dois anos após sua fundação. Antes dessa data já se sabia, porém, da existência do movimento, que pelo fato de ter sido premiado em *Cannes* e aclamado em Nova York, existia uma grande expectativa em relação à chegada de suas obras por aqui³⁷².

Figura 16 – Cartaz *Roma, cidade aberta* (1945)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/>.
Acesso em 15/11/2013

Seis anos após o lançamento mundial de *Roma, cidade aberta*, aquele filme ainda era lembrado pelo grupo de aficionados por cinema da cidade de Belém nos anos de 1950, como uma obra de grande satisfação estética, digna de um “público esclarecido”³⁷³. Para *Os Espectadores*, a obra de Rossellini representava o tipo de cinema que se queria tornar

³⁷² Para a influencia do neorealismo no Brasil, especialmente na elaboração do Cinema Novo, consultar: AUGUSTO, Isabel Regina. **Neorealismo e Cinema Novo: a influência do Neorealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960**. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v.31, n.2, p. 139-163, jul./dez. 2008; FABRIZI, 1994, *op.cit.*

³⁷³ Manifesto-Os Espectadores. *A Folha do Norte*, Belém, 22 de jul. 1951.

apreciado pelo público cidadão. O manifesto do cineclube destaca aquela obra, juntamente com outras, como fundamental para o esclarecimento do público no processo de cultivo do bom gosto. Max Martins constrói sua defesa do realismo no cinema a partir da localização histórica daquela estética. Afinal, que representação da realidade deveria se esperar de um país devastado pela guerra? Os fotogramas a seguir evocam algumas das questões impulsionadas por aquela cinematografia:

Fotografia 21 – *Roma, cidade aberta* (1945)



01:09:51 – *Roma, cidade aberta*



01:09:55 – *Roma, cidade aberta*



01:10:01 – *Roma, cidade aberta*



01:10:06 – *Roma, cidade aberta*

Fonte: ROMA, Città Aperta, Itália: Distribuição: Versátil, 1945. 1 DVD (97 min.). Som, PeB.

“Magnífico! Olhe no espelho”, dizia a agente da Gestapo Ingrid a Marina Michi, na sequência acima, sobre o casaco de pele, que havia lhe dado em troca de informações sobre a resistência italiana. Enquanto Marina admira-se no espelho, com aura de tristeza, pergunta sobre o que fariam a Giorgio Manfredi, seu ex-amante, entregue por ela a Gestapo. Ingrid acalmando-a diz que nada seria feito a ele, acaricia lhe os ombros delicadamente. A cena segue com as sutis carícias e se finda com Ingrid afirmando que Marina não irá embora, que ficará com ela. Em resposta Marina responde rispidamente que “não, não quero mais isso,

deixe-me ir”³⁷⁴. Nesta cena de *Roma, cidade aberta*, tem-se uma amostra daquilo que Rossellini considerava fraquezas e vícios do homem, sendo estes entre outros: a fragilidade, a covardia, a homossexualidade³⁷⁵. Elementos que lhe qualificavam, segundo alguns, levando a ser rotulado como “imoral”.

Benedito Nunes, analisando “aspectos da cultura atual”, no ano de 1951 destacava que, no homem contemporâneo, a contradição é um signo sob o qual procura uma solução para o seu destino angustiado. Segundo ele, os valores morais e as normas de conduta, sofreram um grande abalo senão um abandono quase completo. O filósofo fala de uma imoralidade reinante naqueles dias e ao mesmo tempo da necessidade de sua superação, pois “quando renegamos a moral é porque desejamos uma nova”³⁷⁶. Max Martins, em defesa do realismo nos cinemas francês e italiano, afirmava que ele era um retrato da imoralidade, o que, por si só, não significa sinônimo de indecência:

Queremos nos referir à degradação social, a degenerescência, a miséria, à guerra. Não devemos esquecer que França e Itália foram nações humilhadas e vilipendiadas pelo invasor na guerra que passou. O seu cinema, pois, fiel ao tempo, nos mostra ao nu, o babelismo. Positivamente não nos pode dar filmes acurados, rococós e “limpos”. Há de ser miséria, a prostituição e a doença, as únicas realidades de pós-guerra num país que foi ocupado³⁷⁷.

Para Max Martins, então, o Neorrealismo italiano representava nada mais que “o retrato da vida como ela é”. Para ele a guerra é a imoralidade social, e a ela se deveria conhecer profundamente, “sem meias tintas, sobre todos os aspectos, a fim de repudiá-la”. Imorais, ele considerava os filmes brasileiros, com suas “anedotas pornográficas” e boa parte dos filmes americanos, com mocinhas que namoravam às escondidas, iam a todos os “dancings”, bebiam uísque e retornavam “imaculadas” à casa dos pais. Sua crítica às definições abstratas de imoralidade tem como pano de fundo uma discussão que é ao mesmo tempo social e política. A sua análise está em consonância com a crítica da época que caracterizava e elogiava aquelas produções, justamente por representar uma “onda de

³⁷⁴ A personagem Ingrid foi interpretada pela atriz Giovanna Galletti e Marina foi feita por Marina Marise.

³⁷⁵ No filme, o autor faz uma ligação entre homossexualidade e nazismo. A homossexualidade é apresentada como uma alegoria para as atividades tidas como social e politicamente incorretas. Para Luca Prono a película de Rossellini faz uma limitação das vítimas do fascismo, aos heterossexuais, ignorando as vítimas homossexuais do fascismo. Sobre isso ver: PRONO, Luca. *Citta Aperta o Cultura Chiusa?: The Homosexualization of Fascism in the Perverted Cultural Memory of the Italian Left*. International journal of sexuality and gender studies. vol. 6, 333-351.

³⁷⁶ NUNES, Benedito. Aspectos da cultura atual. **A Folha do Norte**, Belém, 28 de outubro de 1951, p. 06.

³⁷⁷ MARTINS, Max, o realismo no cinema e a “imoralidade”. **A Folha do Norte**, Belém, 1950. Apud, VERIANO, 1983, p.192.

verdade” contra os “laboratórios de falsificação”, no qual se enquadrava a hollywoodiana mocinha de vida dupla, denunciada pelo poeta³⁷⁸.

Tanto *Roma, cidade aberta*, *Vítimas da Tormenta*, quanto *Ladrões de bicicletas*, filmes reportados pelos cineclubistas de Belém, conseguem um impacto estético, produzido por uma violenta absorção da realidade. A Roma que se mostra na tela é a do desespero, do ódio, da morte, da intolerância do nazi-fascismo e da resistência, “entendida não apenas como a luta travada nos domínios da guerra, mas como o próprio sentimento de luta contra toda e qualquer opressão”³⁷⁹. Tais películas são também uma representação³⁸⁰ do período em que foram produzidas. Os horrores da guerra, um novo mundo em construção³⁸¹. Por meio delas percebem-se algumas das principais características estéticas do movimento, que entre outras estava marcada pela recusa de efeitos visuais, uma imagem acinzentada, no estilo documentário, filmagens em cenários reais como pode ser observado nas seguintes imagens:

³⁷⁸ FABRIS, 1994.

³⁷⁹ MELO, *op.cit.*

³⁸⁰ Serve como aporte teórico a este olhar sobre as representações, os estudos de história das mentalidades. A história das mentalidades tem o seu campo de estudo pautado nos sistemas de valores, crenças e representações. Sendo as mentalidades aquilo que rege o comportamento dos indivíduos sem que necessariamente isto seja percebido por eles, ao passo que as sociedades partilham de pensamentos, que são em grande medida, interiorizados pelos indivíduos. É importante destacar que para os historiadores das mentalidades, os indivíduos não são prisioneiros de sua visão de mundo. Da aproximação entre história e antropologia, segundo Peter Burke, houve uma “substituição da ideia de “regras sociais” (que considera muito rígida e determinista) por conceitos mais flexíveis como “estratégia” e “habitus””. (p. 94). Cf: BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos *Annales* 1929-1989** / Peter Burke; tradução Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991. VAINFAS, Ronaldo. "Histórias das mentalidades e história cultural". In: Ciro Flamarion Cardoso & Ronaldo Vainfas (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp. 127-162. Para Roger Chartier, a noção de representação social é fundamental para a sua compreensão de história cultural, esta se baseia, segundo ele, na correlação entre práticas sociais e representações. Cf: CHARTIER, Roger. História intelectual e história das mentalidades. In: **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, pp. 29-67. Sobre Representações Coletivas e Identidades Sociais, cf: CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estud. av. vol.5 nº 11 São Paulo Jan./Apr. 1991.

³⁸¹ A partir dos anos de 1970, dentro dos domínios da chamada Nova História, o cinema foi incorporado definitivamente ao fazer histórico, elevado a categoria de “novo objeto”, um dos responsáveis por essa incorporação foi o historiador Marc Ferro. Em sua obra, está presente de maneira marcante a discussão sobre a forma pela qual o cinema entra no universo de análise do historiador. Para Ferro, a obra cinematográfica traz valiosas informações sobre o seu presente, sobre o momento em que foi produzida. O filme apresenta-se assim como um produto social moldado a partir de um contexto histórico específico. cf: FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Dir.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976. Pp. 199-215.

Fotografia 22 – Alemanha, ano zero (1947)



Fonte: COUSINS, 2013, p. 186.

Fotografia 23 – Ladrões de Bicicletas (1948)



Fonte: site: <http://pontojao.com/2015/08/09/>.

Fotografia 24 – Vítimas da Tormenta (1946)



Fonte: Fotograma 00:53:42

Fotografia 25 – Roma, cidade aberta (1945)



Fonte: Fotograma 01:26:45

As imagens tem em comum o fato de expressarem a dor e o sofrimento dos personagens, da tragédia humana. A fotografia 24 apresenta a dor de Pasquale ao perceber o trágico fim do amigo Giuseppe, a morte como desfecho da série de adversidades que compunham a vida dos garotos, em um desenrolar abrupto e cruel. Na fotografia 25 tem-se uma das passagens mais famosas do cinema. Trata-se de um dos momentos decisivos do filme. A antológica cena da morte de Pina, personagem de Anna Magnani. Pina quando vê seu noivo, Francesco, um tipógrafo, membro da resistência italiana, capturado pelos alemães, não se contém e sai correndo atrás do caminhão em busca de seu amor. Porém, cai alvejada por soldados nazista, e de modo dramático, recebe uma rajada de metralhadora ante os olhos

de seu filho, agora órfão – prova da imoralidade do mundo, a que se referida Max Martins. Na cena da morte de Pina foram utilizados prisioneiros alemães de um campo de concentração para interpretarem os nazistas, além de várias mulheres do povo, que também participarem da sequência. Segundo Fabris, estas mulheres, ao ouvirem novamente a língua alemã, “reviveram os trágicos momentos em que seus homens eram caçados”, por conta dessa emoção genuína que fora transmitida a atriz Anna Magnani, esta conseguiu traduzir na tela todo o sentimento de angústia presente naquelas mulheres³⁸².

Não seria de se estranhar, quando da exibição destes filmes em Belém, que vários espectadores saíssem das salas de cinema com os olhos ainda marejados pelo “pobre garotinho morto” ou pela trágica morte da protagonista. Na análise crítica de alguns intelectuais, a morte, para além das emoções provocadas pelas cenas narradas, é, antes de tudo, um fato. Luís Melo lembra a recusa de Rossellini em tratá-la como uma tragédia, ressaltando, isso sim, o seu lado absurdo³⁸³, o que, na definição de Max Martins, expressa “o retrato da vida como ela é”. O fato de De Sica apresentar uma história “lamentavelmente verdadeira, comovente, mas ao mesmo tempo uma obra de arte explorada com intensidade e vigor, focalizando cruamente a realidade numa prisão de menores” é destacado por Orlando Costa como um dos motivos por que ele deveria ser assistido.

O realismo a que se referem os cineclubistas de Belém, diz respeito não apenas aos temas, mas também ao tratamento dado a produção. Por mais que *Os Espectadores* apelassem ao “realismo” nos elogios ao Neorealismo, Jacques Aumont recorda que a cada etapa da história do cinema, ele não cessou de ser considerado realista. “o realismo aparece como um ganho de realidade em relação a um estado anterior do modo de representação”³⁸⁴, e esse ganho seria infinitamente renovável. Para Jacques Aumont, o Neorealismo é um exemplo da ambiguidade do próprio termo, posto que aquelas obras se referiam “mais ao conjunto da produção cinematográfica tradicional do que à própria realidade”³⁸⁵. As sequências rodadas em ambientes externos ou captadas em cenários naturais recebia, em alguns casos, por exemplo, eram filmadas em estúdio e misturadas as outras. Existia ainda a ausência do “fator social”, para quê os bairros pobres ou aldeias de pescadores, fossem de fato o que se queria que representassem. A utilização de atores não profissionais, significava, de modo algum, a

³⁸² Cf. FABRIS, *op.cit.* p. 82.

³⁸³ MELO, Luís Alberto Rocha. *Quatro Vezes Rossellini*. IN: **Revista Contracampo**, Coleção Rossellini, Vol. 1. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/57/frames.htm>. Acesso: 15/09/2011.

³⁸⁴ AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Capinas- SP: Papirus, 1995.

³⁸⁵ Idem, p. 136.

ausência de uma consciência sobre o fazer ficcional, Por mais próximo que fosse da realidade em que viviam as cenas que estivessem interpretando, isso não impedia esses “não-atores” de atuarem, de se comportarem de maneira diferentemente do seu cotidiano.

A tendência cinematográfica do Neorrealismo italiano, fora usada por outros cineclubes nacionais, como pano de fundo de discussões voltadas para aspectos sociais e políticos naqueles anos. O cineclubes *Os Espectadores* não estava isolado nos confins do Norte sem nenhuma relação com aquilo que era discutido em outros agrupamentos de amantes de cinema. Em Belo Horizonte, por exemplo, o *Centro de Estudos Cinematográficos*, criado em 1951, mesmo ano da publicação do manifesto dos paraenses, e um prolongamento do *Clube de Cinema de Minas Gerais*, deu àquele tema grande destaque nas suas discussões. Newton Silva chegou a confessar certo “encantamento pelo Neorrealismo” por parte daquele centro de estudos, no qual se defendia o Neorrealismo no que ele tinha de preocupação com a “realidade, onde recolhe material para os seus filmes”³⁸⁶.

Nos escritos de *Os Espectadores*, era presente o tom elogioso em que se falava sobre o cinema Italiano do pós-guerra. Rossellini era lembrado, com reverência, por Wilson Penna como “uma espécie de poeta moderno, trágico e amargurado, profundamente e desligada do convencionalismo provençal ou palaciano”³⁸⁷. De Sicca era rememorado por Orlando Costa “como um grande diretor, talentoso, humano, vigoroso e principalmente um soberbo interprete dos grandes dramas que tecem a nossa hodiernidade compungida e angustiada”³⁸⁸. *Ladrões de bicicletas*, chegou em alguns momentos a ser tomado como parâmetro, medida de qualidade, para a avaliação de alguns filmes do mesmo diretor, como *Vítimas da tormenta* e *As portas do céu*. Em *Síntese cinematográfica*, Roberto Rodrigues analisa o filme *Três estrelas e um coração* de Walter Lang, no que faz uma crítica negativa ao filme e novamente *Ladrões de bicicletas* é citado como referência de qualidade³⁸⁹.

É importante destacar que, a mesma geração que via o surgimento da estética Neorrealista presenciava uma produção literária também assinalada pelo fim da segunda guerra mundial. Abalizada pelo pós-guerra, a geração literária de 1945, apresenta uma

³⁸⁶ RIBEIRO, *op.cit.* p.66.

³⁸⁷ PENNA, Manoel Wilson Santos. *Alemanha ano zero*. **A Vanguarda**, Belém, 28 de julho de 1956. Apud: VERIANO, 1983, p. 148.

³⁸⁸ **A Folha do Norte**, Belém, 30 de outubro de 1951, p. 04.

³⁸⁹ **A Folha do Norte**, Belém, 18 de novembro de 1951, p. 06.

produção, em cujas obras “se identifica uma reflexão sobre a convivência humana”³⁹⁰. Benedito Nunes destacava que aquela geração moderna, na qual se incluía, assumia uma postura em que o homem é a principal fonte de interesse, e que a arte, deve ter profunda integração com a vida do homem. Quando Max Martins elogiava *Os melhores anos de nossas vidas*, pelo fato de a mesma retratar “um drama humano”, isso aparecia como ponto central para que aquela película fosse qualificada como “uma obra prima da cinematografia”; ou quando Orlando Costa definia *Vítimas da tormenta* como sendo representante do “bom cinema” por apresentar “um tema profundamente humano”, eles estavam em diferentes escalas, remetendo-se a uma série de discussões travadas no interior do ciclo de amizade e que tinham o existencialismo como tema.

O realismo cinematográfico partilhava com a filosofia e a literatura de uma aproximação do real. A guerra e o desencanto com o passado recente também produziram marcas na literatura feita no Norte do país, deixando evidente a presença do existencialismo, tanto na filosofia quanto na poesia. De acordo com Dawson Cangussu, essa tendência, “aconteceu de forma muito intensa no Brasil, o que permitiu que escritores de regiões relativamente isoladas dialogassem com essa literatura internacionalista e atualizassem, dessa forma, a poética local”³⁹¹. Divulgação que foi facilitada pela grande circulação de material em revistas e suplementos literários. Assim, poetas e literatos que viviam em regiões afastadas do centro, puderam ter contato com o que mais novo se estava produzindo em termos mundiais, grande parte francesa, que buscava, essencialmente “o sentido da existência humana”.

O existencialismo que Benedito Nunes destaca em boa parte de suas análises é o do filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard. Por um viés religioso, ele foi o primeiro a descrever a angústia como experiência fundamental do ser livre, e por meio dela o homem entraria em contato com a sua própria existência. O crítico paraense chegou inclusive a escrever o ensaio *As ideias do existencialismo* para o terceiro número da *Revista Norte*, em que se detém na análise do pensamento de Kierkegaard e dos fundamentos da filosofia existencial estabelecidos por seu fundador. Para quem, seria nas angústias do desespero e do terror, que “o pensamento humano se transforma e adquire novas forças, as quais o conduzem até as

³⁹⁰ COELHO, *op. cit.* p. 155.

³⁹¹ CANGUSSU, 2008. p. 84.

fontes da verdade que nem sequer existem para os outros homens”³⁹². Como um pensador cristão, “reafirmava a noção cristã de que viver, é antes de tudo, estar o homem em presença de Deus”³⁹³.

O intelectual paraense, também se utilizava do existencialismo de Heidegger e de Sartre. No mesmo ensaio, destaca alguns aspectos da filosofia existencial que irão permanecer com esses outros pensadores. Dentre os quais destaca:

Ao existencialismo não interessa conhecer as razões supremas da existência, mas a própria existência, que é tomada como sinônimo de existência humana. O existencialismo é, desse modo, uma filosofia do imediato, havendo nisso uma contradição insolúvel, de vez que o objetivo da pesquisa filosófica tem sido o conhecimento que supera o que é imediatamente sentido e percebido pelo intelectual, aproveitando os dados da experiência, somente enquanto os mesmos são suscetíveis de serem compreendidos de maneira constante e uniforme³⁹⁴.

Para Benedito Nunes, a filosofia da existência diverge da filosofia tradicional por conceder importância secundária à razão. Nela, “a realidade da existência é, por assim dizer, anterior a qualquer possibilidade de manifestação do pensamento; ela é, paradoxalmente, uma existência essencial”. Nesse sentido, “a existência não possui significação alguma se não é entendida como sendo uma dependência, exprimindo uma subordinação com algo”, há nesses termos, uma insuficiência de toda moral, posto que, “o valor supremo da vida é, por si mesmo, insuscetível de ser formulado racionalmente, esquivando-se, desse modo, a qualquer tentativa que vise encontrar nele princípios e regras de conduta”³⁹⁵.

Benedito Nunes compartilhava do pensamento de Sartre de que o existencialismo é um humanismo. Para o filósofo francês, “a existência precede a essência”, premissa cujo significado traduz-se em:

Em primeira instância, o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define. O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo. Assim, não existe natureza humana, já que não existe Deus para concebê-la. O homem é tão somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após esse impulso para a existência³⁹⁶.

³⁹² NUNES, Benedito. As ideias do existencialismo. **Revista Norte**, Belém-Pará, Nº 3, maio-jun, jul.ago. de 1952, p. 38.

³⁹³ Idem, *ibidem*.

³⁹⁴ Idem, *ibidem*.

³⁹⁵ Idem, *ibidem*.

³⁹⁶ SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Editora Lisboa. Presença, 1970. p. 216.

Assim, o princípio primeiro do existencialismo corresponde à ideia de que o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo, e, portanto, detentor da responsabilidade total de sua existência. Dito isso, é importante lembrar que essa responsabilidade não seria uma carga apenas individual, pois ele também seria responsável por todos os homens, ela envolve toda a humanidade, “escolhendo-se, ele escolhe todos os homens”³⁹⁷. Nessa linha, acreditava-se que nada pode ser bom para nós, sem que seja para todos. Isso dialoga diretamente com a ideia de engajamento defendida por Sartre, cuja concepção de artista está impregnada da perspectiva de um compromisso com a sociedade a qual pertence.

Segundo Benedito Nunes, nesse aspecto, “O artista, especialmente o escritor, abandonou qualquer artifício como era aquele da —arte pela arte, e pôs-se, resolutamente ao lado do homem. Ligando a atividade estética aos anseios e esperanças de um maior equilíbrio social e humano”³⁹⁸. Perspectiva que se coadunava ao que estava sendo proposto pelas produções neorrealistas, de uma arte a serviço da denúncia e orientadas pelo engajamento político. Isabel Augusto lembra o fato de o cinema neorrealista italiano ser uma “arte de resistência”, surgido dos confrontos por que passava a cinematografia italiana, que batalhava contemporaneamente contra dois inimigos: “o fascismo vencido o qual renegava, mas também contra a indústria hollywoodiana bem representada pelo Film Board e P.W.B nas forças aliadas vencedoras”³⁹⁹. A filosofia sartriana também exerceu forte influência sobre a segunda geração da mineira *Revista de Cinema*. Elysabeth Oliveira destaca que naqueles anos de 1950, o engajamento representava “voltar os olhos para a realidade nacional”, da consciência de ser brasileiro e da possibilidade de mudar o país. Para aqueles críticos, o cinema nacional praticamente não existia na primeira metade daquela década, e assim, fazer cinema era também, assumir um compromisso com o Brasil⁴⁰⁰.

Flávio Pinto Vieira publicou na *Revista de Cinema*, o ensaio intitulado *A lição de Sartre e Rossellini*, em que tecia indagações sobre o cinema e sua relação com a existência do homem, comparando as obras de Rossellini e Sartre, admitindo existir nas obras destes dois criadores certa identidade de pensamento. Tanto o filósofo quanto o cineasta, na ótica do crítico, “comunicam as mesmas reflexões, ou seja, o pensamento absorvido na presença da

³⁹⁷ Idem, *ibidem*.

³⁹⁸ **Folha do Norte**, Belém, 01 jan. de 1948, *Arte Suplemento Literatura*, p. 7.

³⁹⁹ AUGUSTO, Isabel Regina. **A Lição Neo-rrealista**: A breve longa história de um movimento de resistência e libertação do cinema hegemônico. IN: Anais do VII Encontro Nacional de História da Mídia: Mídias alternativas e alternativas midiáticas. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/A%20Licao%20Neo-realista.pdf> Acesso em: 10/04/2016.

⁴⁰⁰ OLIVEIRA, 2003, p. 105.

guerra, situação que agita as consciências e que põe em jogo as existências humanas”⁴⁰¹. O autor identifica nos dois, certo comprometimento com algo concreto e significativo, “lutar por você e pela humanidade”, sendo essa humanidade não abstrata, mas concreta e situada, a do seu povo⁴⁰². A lição que abstraída desse diálogo é a de que a reflexão produzida por ele fizesse pensar mais a geração que poderia fazer o cinema brasileiro, mais que isso, é a da preocupação com a realidade, com o subdesenvolvimento, a miséria.

Os cineclubistas daqui, viam no cinema neorrealista a valorização dessa “humanidade”. E compreendiam que, “É essa humanidade do cinema que deve ser realçada e servir de critério para a sua crítica e a valorização de seus elementos”⁴⁰³, não à toa aquele modelo de construção fílmica, bem como seus diretores, serem constantemente evocados quando se falava de “bom cinema”. Por meio de reflexões e práticas em que se costuravam debates sobre cinema, teatro, poesia e filosofia também se inseriam nessas discussões de absorção da realidade e de uma prática engajada. A preocupação com o engajamento e com a liberdade do indivíduo, por exemplo, ficaram evidentes nos escritos de Benedito Nunes e na poesia de Max Martins e de Ruy Barata. A arte cinematográfica cumpria com um papel social. Pela arte como queria Benedito Nunes, nós entrevemos uma verdade, que deveria estimular em nossos espíritos “um sentimento de amor e de veneração, seja pelas coisas, seja pelos homens”⁴⁰⁴. Assim, o cinema neorrealista visto sob os olhos existencialistas, despertava, antes de tudo, um amor ao próprio homem.

⁴⁰¹ VIEIRA, Flávio Pinto. A lição de Sartre e Rossellini (ou sobre a escolha do brasileiro). **Revista de Cinema**, n. 2, junho 1961, p. 40.

⁴⁰² Idem, ibidem. Sobre isso ver ainda: CHAVES, 2010.

⁴⁰³ Manifesto-Os Espectadores. **A Folha do Norte**, Belém, 22 de jul. 1951.

⁴⁰⁴ **A Folha do Norte**, Belém, 03 de Abril de 1956, p. 06.

4 “OS ESPECTADORES” E A RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA

A obra inaugural do Neorrealismo não fora recebida da mesma maneira por todos aqueles que a assistiram, e nem os objetivos de Rossellini na construção das cenas foram alcançados por todos os espectadores. Para Max Martins ela representava uma realidade viva e cruel para outros – uma “imoralidade”. Os filmes são, desse modo, “recebidos” de maneiras distintas, e, justamente por conta disso, eles adquirem diferentes identidades e funções sociais. O cineclubes “*Os Espectadores*”, por formar um grupo específico de plateia, também imprimia aos objetos fílmicos interpretações particulares. O objetivo de discutir a recepção cinematográfica deste grupo específico justifica-se pelo fato de boa parte de seus membros falarem de um lugar comum, que era o de uma elite intelectual de Belém nos anos de 1950.

Tais reflexões nos encaminharam para o problema da identificação desse espectador cinematográfico, e de suas relações com o objeto fílmico. Daí porque, a historicização do cineclubes se fez de fundamental importância para a compreensão do tipo de relação que os cineclubistas estabeleciam com o que viam, e da forma como processavam as interações entre cinema e literatura. Assim, destaco nesse capítulo, a preocupação em se discutir de que forma essa percepção criada pelas inovadoras tecnologias ecoaram na escrita de membros do cineclubes paraense, posto que para eles o cinema era entendido como “um dos mais poderosos veículos da sensibilidade e do pensamento da época”⁴⁰⁴. Podemos falar de uma influência direta dos modelos de narração, sensibilidade, montagem, característicos do cinema, na escrita de literatos como os que pertencentes ao cineclubes “*Os Espectadores*”? E de que forma a formação intelectual, ligada às diversas artes, imprimia significados próprios à análise estética dos filmes que eram por eles analisados, ou como o repertório cinematográfico era apropriado na produção artística de membros do grupo. Essas são algumas das questões que se pretende discutir nas páginas seguintes.

⁴⁰⁴ Manifesto-Os Espectadores. **A Folha do Norte**, Belém, 22 de jul. 1951.

4.1. O espectador de cinema

“... porque o isola, graças ao silêncio e a escuridão, do que podemos chamar de seu habitat psíquico, o cinema é capaz de pôr o espectador em êxtase melhor do que qualquer outra expressão humana. [...] É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. Em todos os filmes, bons ou maus, além e apesar das intenções dos realizadores, a poesia cinematográfica luta para vir a tona e se manifestar.”

Luis Buñel, *A poesia do cinema*, 1955.

Nem sempre as teorias de recepção no campo cinematográfico priorizaram o caráter heterogêneo do público, e o aspecto comunicativo-receptivo a ele, hoje, empregado. Esta reflexão começou a ganhar destaque a partir de fins da década de 1970 e início dos anos de 1980. Antes disso, o conjunto de teorias do cinema, e dentro delas a teorização da espetatorialidade cinematográfica, era caracterizado por uma homogeneização do espectador, que era, em grande escala sustentado pelas “teorias modernista-políticas”. Segundo Fernando Mascarello, estas surgiram na França, em um ambiente de frustração com a “incapacidade exibida pela semiótica estruturalista para equacionar anseios políticos”, e ainda aos eventos ligados ao “maio de 68 cinematográfico”, os quais, postulavam “um definitivo comprometimento entre política e teoria”⁴⁰⁵. As preocupações da classe cinematográfica francesa daquele momento centravam-se na tentativa de compreensão de como o cinema dominante contribuía para a reprodução da estrutura social existente e, ainda, na busca de uma forma fílmica capaz de romper com o que estava, de algum modo, institucionalizado e promover a mudança social.

O conceito de “modernismo político” foi cunhado inicialmente por Sylvia Harvey e seguido por David Rodowick para designar o *corpus* teórico formado pelas teorias francesas daquele período e a *screen theory*⁴⁰⁶. Essas teorias eram condicionadas por um determinismo textual, que conduzia as interpretações acerca da relação entre espectador e cinema. Há nelas,

⁴⁰⁵ MASCARELLO, Fernando. **Os estudos culturais e a espetatorialidade cinematográfica**: uma abordagem relativista. Tese (Doutorado em Estética do Audiovisual) – ECA, USP. São Paulo, 2004. p. 28.

⁴⁰⁶ De acordo com Fernando Mascarello, O termo *Screen-theory* é empregado para denominar a produção de *Screen* durante a década de 70, tendo como berço a revista inglesa *Screen*, que tinha como objeto central a relação entre o cinema dominante e o seu espectador. Quando grafado em minúsculas, o composto institui uma tensão polissêmica entre o nome da revista e o significado do substantivo *screen* (tela), em alusão à fundação teórica da *screen-theory* na teoria francesa do dispositivo. MASCARELLO, Fernando. *A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico*. In: **Revista Novos Olhares**, n°8, 2º semestre de 2001.

um predomínio do texto fílmico, que a partir de uma relação unilateral, transformava o espectador em uma entidade passiva e a-histórica, ou seja, deduzia-se o espectador e suas respostas, a partir do texto fílmico. De acordo com Mascarello, esse textualismo é elaborado, “a partir de uma ótica modernista (utilização de contra-estratégias semiológicas de vanguarda) e política (ataque aos mecanismos de subjetivação ideológica)”⁴⁰⁷. Havia um duplo objetivo nessa maneira de pensar o objeto fílmico: compreender o cinema *mainstream* para, então, poder desconstruí-lo.

Daniel Dayan também destaca a atenção dada ao público pela semiologia dos anos 1960 e 1970. De acordo com o pesquisador francês, as produções daquele período voltavam-se para a descrição formal dos textos propostos pelas mídias, sem, no entanto, se preocupar com os destinos que lhes reservavam seus destinatários, centrando-se única e exclusivamente nas estratégias de significação manifestadas por tais produtos. Por vezes, quando alguma destas pesquisas dedicava interesse pelo receptor, em geral, analisava a posição de um destinatário ideal, “de um receptor de alguma forma dedutível do texto do qual ele será a imagem vazia, e se contentar com essa análise”⁴⁰⁸.

O desgaste desse modelo de interpretação se deu com o advento das críticas que lhe são dirigidas pelos pesquisadores vinculados ao *British Cultural Studies*, a partir dos anos de 1970, por meio dos “estudos culturalistas de audiência”. O ensaio “*Encoding and decoding in television discourse*” publicado por Stuart Hall, em 1973, teve papel fundamental para o redirecionamento das pesquisas de recepção, resultando em importantes estudos de audiência. Nele, Stuart Hall ataca diretamente o modelo tradicional, baseado em um circuito linear. Nesse padrão, se observa a completa ausência de uma concepção estruturada das diferentes fases e suas complexas estruturas de relações, cujo percurso da mensagem seguia o seguinte roteiro, centrado na transmissão:

Emissor → Mensagem → Receptor.

Ao contrário disso, o que se propunha era a observação do processo em toda a sua complexidade, construída a partir da articulação de momentos distintos, mas interligados,

⁴⁰⁷ Idem, p. 14.

⁴⁰⁸ DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção. IN: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org.) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paul: Ed. da UNESP, 2009.

privilegiando a “produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução”⁴⁰⁹. Hall sugere, assim, um modelo comunicacional circular que seria constituído por três fases: produção, codificação e decodificação. Nesse sentido o discurso tem papel central, pois, o objeto da comunicação é composto por significados e mensagens “sob a forma de comunicação ou linguagem, pela operação de códigos dentro da corrente sintagmática de um discurso”⁴¹⁰. Para Hall, é por meio da forma discursiva que a circulação do produto se realiza e que, concluído, deve ser traduzido em práticas sociais, posto que, “se nenhum ‘sentido’ é apreendido, não pode haver ‘consumo’. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito”⁴¹¹. Assim, em superação à análise simples do conteúdo, o que se estava propondo era que a forma discursiva da mensagem tem uma posição privilegiada dentro da troca comunicativa e que os processos de “codificação” e “decodificação”, são momentos determinados, que os sentidos e mensagens não são simplesmente transmitidos, e, sim, sempre produzidos, seja na codificação ou na decodificação.

Pelo fato de os eventos serem postos sob o signo do discurso, eles estariam sujeitos as suas regras formais. Por conta disso, apresentar-se como “narrativa” se impõe como condição para que possa se tornar um “evento comunicativo”. O que ele chama de “forma-mensagem”, que seria o mesmo que modo de troca simbólica, é a necessária “forma de aparência” do evento na passagem da fonte para o receptor. A produção constrói a mensagem e dá início ao circuito. Ele é construído dentro de um referencial de sentidos e ideias. O consumo, ou a recepção da mensagem, também está inserido dentro de estruturas de sentido e de referenciais de conhecimento. Visualizada no seguinte modelo:

Quadro 11 – Diagrama Codificação/Decodificação.



Fonte: HALL, 2013, p. 432.

⁴⁰⁹ HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 428.

⁴¹⁰ Idem, p. 429.

⁴¹¹ Idem, Ibidem.

No diagrama, as estruturas de significado não são iguais, os códigos de codificação e decodificação não necessariamente são simétricos, o que leva a diferentes formas de “recepção” das mensagens. Stuart Hall identifica três tipos de codificação da mensagem: de dominância, negociação e oposição. A primeira posição *hegemônica-dominante*, seria quando o receptor recebe e interpreta a mensagem exatamente da forma como o veículo de comunicação quis transmitir, ele se apropria do sentido conotado de forma direta e integral, ou seja, “operando dentro do código dominante”; Na segunda, identificada como *código negociado*, o indivíduo não adota nenhuma posição incisiva de aceitação ou pronta recusa da ideia transmitida, ela contém uma mistura de elementos de adaptação e de oposição; A terceira e última posição *oposição*, na qual a mensagem não é aceita pelo receptor, que por meio de uma leitura contestatória se opõe ao significado atribuído pelo produtor.

As formulações de Stuart Hall tiveram impacto profundo na forma como telespectadores/leitores eram tratados nas pesquisas, passando progressivamente a um privilégio do aspecto ativo das audiências, inaugurando uma nova fase de investigações, cujas pesquisas de audiência passavam a ser contornadas pela moldura teórica da codificação/decodificação. Interessava aos estudos culturais, mais do que a experiência dos textos em si, os processos que produziam os textos e as recepções. Esse modelo oferece a base conceitual sobre a qual se desenvolveu nos anos seguintes os trabalhos dos investigadores filiados ao *Birmingham*⁴¹².

Os trabalhos que se seguiram ao seminal ensaio de Hall, constituíram a trajetória teórico-metodológica dos estudos culturalistas de audiência, promovendo uma internacionalização do modelo contextualista para o estudo das relações texto-espectador e sua consequente consolidação e aprofundamento. Nesse contexto, Fernando Mascarello destaca alguns trabalhos fundamentais, em especial os estudos etnográficos. Nos quais se incluem o de Dorothy Hobson sobre os significados do consumo de rádio e televisão na vida cotidiana de donas de casa da Inglaterra, em que pôde observar que as leituras das espectadoras diferenciavam-se de acordo com sua experiência pregressa. David Morley em seu estudo sobre *Family television* (1986), focalizava sobre o contexto familiar e “as diferenças genéricas como elementos estruturadores do consumo televisivo”⁴¹³. Para além da

⁴¹² MASCARELLO, 2004.

⁴¹³ Idem, p. 49.

simples “leitura” dos textos televisivos, Morley constatou que a TV também atuava como organizadora de tempos e espaços, e atuava como geradora de atividades familiares.

Soma-se a esses, *Reading the romance* (1984) de Janice Radway, sobre o consumo feminino de histórias de amor, percebendo aí um escapismo “como prática de resistência política no contexto doméstico” e do prazer como uma formação cultural resultado da interação entre atributos textuais e situações contextuais; *Watching Dallas* (1982) de Ien Ang, interessada nos mecanismos pelos quais o prazer é despertado e na relação entre prazer e ideologia, debruça-se sobre a recepção holandesa do seriado norte americano *Dallas*, destacando que a imersão no mundo ficcional não é tanto uma negação da realidade, mas, “um jogo com essa”; *Television culture* (1987) em que John Fisk sustenta a ideia de que “a subjetividade social é mais influente na construção de sentidos que a subjetividade textualmente produzida existente apenas no momento da leitura”⁴¹⁴.

Os reflexos diretos desses estudos culturalistas de audiência sobre as pesquisas de cinema foram o abandono do paradigma textualista modernista-político, determinista e averso a historicização da recepção cinematográfica. Em decorrência disso, abre-se espaço para análises que buscavam uma assimilação do conceitual culturalista, em um esforço de revisão, privilegiando a multiplicidade de construções discursivas em torno do texto fílmico. Somado a isso, tem-se um significativo interesse pelos determinantes econômicos e tecnológicos da estética cinematográfica, além de um olhar sobre o espectador que prioriza o contexto a análise simplista do texto.

De acordo com Fernando Mascarello, os ecos do horizonte teórico-metodológico culturalista sobre o espectador cinematográfico pode ser observado em diferentes *corpus* de pesquisa: nas *Teorias feministas do cinema*, que teria sido a primeira manifestação do deslocamento do texto para o contexto, presente em estudos que confrontavam a mulher apresentada nos filmes, ou seja, inscritas textualmente e aquelas que formavam as audiências, as espectadoras consumidoras, e a enorme distancia entre elas; *Estudos da intertextualidade contextual*, cuja preocupação está centrada nos textos que orbitam ao redor do filme, no contexto de sua recepção e seus potenciais efeitos, a exemplo do trabalho de Michael Budd, *The cabinet of Dr. Caligari*, em que examina o consumo do clássico expressionista alemão a partir do papel das críticas jornalísticas e outros materiais contextuais; *Estudos históricos de*

⁴¹⁴ Idem, p. 54.

recepção, que como o nome sugere, estão preocupados com uma localização histórica da recepção, e por meio de fontes históricas privilegiam a relação entre texto e leitor fílmico.

Os *Estudos etnográficos de audiência*, por meio de metodologias etnográficas, como a “publicação de anúncios convidando os espectadores gays” para relatarem suas memórias sobre a fascinação com a atriz Garland, feito por Richard Dyer no *Judy Garland and gay men*, também propunham diferente olhar sobre o espectador fílmico; por fim o autor chama atenção para as pesquisas enquadradas no que chama de *Política da localização*, segundo a qual se inquiria sobre a compreensão do espectador tomada em um sentido amplo. Esse *corpus* recebe tal nomenclatura por preocupar-se com os diferentes fatores que interferem no olhar do espectador, como a sua localização histórica, a sua identificação em categorias como etnia, sexo, nacionalidade, entre outros.

Apesar das críticas que pesam sobre os estudos contextualistas, dentre elas a de um olhar romantizado sobre os espectadores, identificados, por parte de alguns, como agentes livres e autônomos diante da indústria cultural, com versões que enfatizavam a liberdade e resistência na esfera do consumo, é a partir deles que se tem uma significativa heterogeneização das concepções de espectador, cujo exame da relação entre texto fílmico e audiência em termos de suas manifestações pontuais, passam a ser historicizados, contemplando-se a diversidade encontrada nos momentos de produção e de recepção.

Ainda sobre a virada teórico-metodológica dos anos 70, Daniel Dayan chama atenção para o modelo texto-leitor, surgido em fins daquela década. Ele procurava criar um ponto de ligação entre a proposição midiática que constituem os textos e os processos interpretativos aplicados ao público. Para Dayan, esse modelo de pesquisa sobre a recepção é marcado por uma combinação de “análise textual e pesquisa empírica, semiologia e sociologia do público, teoria literária e ciências sociais”⁴¹⁵. Este autor destaca ainda alguns problemas deste modelo de interpretação, sendo eles: as ambiguidades metodológicas e as extrapolações precipitadas com base em resultados parciais. Sob esta orientação, não é a psicologia do espectador individual, nem pura e simplesmente o texto fílmico, o principal objeto da pesquisa, e, sim, a natureza da relação entre texto e leitor. Este modelo de interpretação tem na sua origem importantes diálogos com os debates sobre literatura. Foram também, através

⁴¹⁵ DAYAN, 2009, p. 65.

desses diálogos que se configuraram novas chaves de interpretação para os estudos da espectralidade. Por meio dele, o filme passa a ser compreendido como um texto⁴¹⁶.

Compartilho aqui da noção de que a recepção é entendida como uma produção de sentidos, na qual, o espectador é aquele que interage com o filme imprimindo-lhe significados próprios, e visto não mais como mero receptor, mas como interlocutor da mensagem fílmica, cujo papel, como destaca Spinelli, é de “alguém a quem uma proposta é dirigida e de quem se espera um sinal de entendimento”⁴¹⁷. Da mesma forma, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété identificam que o sentido vem do leitor, do analista. É esse espectador-interlocutor quem descobre no texto significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos⁴¹⁸. Os significados dos filmes não são meramente dados, mas construídos, Dayan pondera que, a recepção permanece tributária do leque limitado dos textos oferecidos à interpretação haja vista que, “a recepção não exerce efeito senão e unicamente sobre os textos difundidos”⁴¹⁹. Neste sentido é inegável a importância da historicização da recepção, uma vez que os sentidos empregados ao texto fílmico estão também relacionados ao contexto em que a recepção se efetua, daí a importância que teve a análise do período de atividade do cineclubes “*Os Espectadores*”, os círculos intelectuais a que pertenciam, as leituras que possuíam sobre cinema, para a compreensão de seus escritos sobre o objeto fílmico.

Segundo John Thompson, uma das características primordiais dos meios de comunicação de massa é a disposição a princípio de uma pluralidade de receptores, o que lhe dá um caráter público, aberto, disponível aos diferentes. Segundo ele, ela estabelece uma dissociação estrutural entre a produção das formas simbólicas e a sua recepção⁴²⁰. A recepção, por seu turno, é definida pelo fluxo estruturado de mensagens no qual a capacidade de intervenção ou de contribuição dos receptores é limitada. Não devemos esquecer como

⁴¹⁶ Para Christian Metz, texto seria um conjunto de mensagens que sentimos que devem ser lidos como conjunto. É um sistema lógico particular de um determinado número de códigos, capaz de conferir valor às mensagens. Segundo ele, o texto organiza as mensagens de um filme em dois eixos, cuja completa interação, é o significado pleno do texto: a) Sintomático: as mensagens encontram-se ligadas uma após a outra na cadeia do texto. “o que combina com o quê”. b) Paradigmático: aparece durante a narração do filme, mas não depende dessa narração. “o que combina com o quê”. É importante lembrar que, para Metz, ao contrário do que é pensado pelo modelo texto-leitor, o filme enquanto texto, pré-existe ao trabalho e intervenção do analista, o trabalho deste sendo, justamente, a construção de um sistema que possa organizar e explicitar a lógica do discurso fílmico torná-lo inteligível. Cf: ANDREW, *op. cit.*

⁴¹⁷ SPINELLI, Egle Muller. **O Papel do Espectador Cinematográfico**. Anais INTERCOM, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0965-1.pdf>. Acesso em: 05/05/2012

⁴¹⁸ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994.

⁴¹⁹ *Op. Cit.* p. 67.

⁴²⁰ THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social de mídia**. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Revisão da trad. Leonardo Corretzer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

adverte Pierre Francastel, que o espaço fílmico deve ser reconhecido pelo seu caráter psicológico e social e que a visão fílmica é uma visão refletida, que pressupõe um poder de discriminação que não é meramente físico, mas psicológico e cultural ⁴²¹.

O espectador é, nos dizeres de Jacques Aumont, um sujeito de definição complexa, com muitas determinações diferentes, até contraditórias, o que acaba por intervir na sua relação com uma imagem. Mesmo acreditando que existem constantes trans-históricas e até interculturais na relação entre espectador e imagem, Aumont revela que para além da capacidade perceptiva, “entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modeladas pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)”⁴²².

Mesmo com os importantes avanços teóricos acerca das abordagens sobre recepção cinematográfica e o papel do espectador, Fernando Mascarello alertava, a pouco mais de uma década, sobre as insuficiências tanto qualitativas quanto quantitativas de estudos que tratassem dessa heterogeneização. Como horizonte teórico para o encaminhamento de soluções sobre essas insuficiências, ele propõe a revisão da noção culturalista de subjetividade nômade do espectador, proposta por Lawrence Grossberg⁴²³. Esse nomadismo é entendido como um “vagar nômade através de posições e dispositivos em permanente transformação”⁴²⁴. Segundo o autor, Judith Mayne teria sido a primeira a demonstrar a intenção em abordar o tema do nomadismo espectral na teoria do cinema, reconhecendo aqui os impulsos paradoxais do espectador. Robert Stam e Ella Shohat, seguindo essa linha de reflexão, também chamavam atenção para os aspectos paradoxais contidos nas contraditórias práticas nomádicas. Nesse sentido, lembravam que:

⁴²¹ FRANCASTEL, 1987.

⁴²² AUMONT, 1993, p. 77.

⁴²³ Essa é uma apropriação do conceito deleuzeano de “subjetividade nômade”. MASCARELLO, 2004.

⁴²⁴ GROSSBERG, Lawrence. The in-difference of television. Screen, vol. 28, n. 2, p. 28-45, 1987. Apud: MASCARELLO, 2004, p. 163.

Inexiste um espectador essencial circunscrito sob os pontos de vista racial, cultural ou mesmo ideológico – o espectador branco, o espectador negro, o espectador latino, o espectador resistente. Estas categorias reprimem a heteroglossia em operação no interior dos próprios espectadores, que não possuem identidades únicas ou monolíticas, mas que estão, em lugar disso, envolvidos em múltiplas identidades (e identificações) relacionadas a gênero, raça, preferência sexual, religião, ideologia, classe e geração. Além disso, as identidades epidérmicas socialmente impostas não determinam à risca as identificações pessoais e as fidelidades políticas. A questão não se restringe ao que se é ou de onde se vem, mas inclui também o que se deseja ser, para onde se quer ir e com quem⁴²⁵.

Assim, entende-se que as posições dos espectadores são multiformes, e que um mesmo indivíduo pode ser atravessado por códigos e discursos contraditórios. Desse modo, a relação do espectador, que transita satisfazendo desejos múltiplos, com o texto fílmico seria marcada por uma “intensa relativização política, estética e moral”, o que significa que o olhar sobre aqueles que assistem aos filmes não pode ser o de um enquadramento hermético, sem pontos de oscilação e conflitos, mudanças de opinião. Nesses termos, pensar *Os Espectadores*, é historiciza-los, localizando-os em um momento específico, com diálogos com teorias que faziam sentido para aquele período, mas que ao certo, não eram absorvidas da mesma maneira. O engajamento político mais acirrado por parte de alguns, bem como uma maior aproximação com o teatro por parte de outros também produziram nuances dentro do próprio grupo.

Estes encaminhamentos teóricos nos ajudam na compreensão da importância central da figura do espectador para a história do cinema, posto que a história deste, não se faz apenas através dos signos fílmicos. Haja vista que, se a significação não está colada a obra, mas existe principalmente através da construção daquele que a interpreta, o espectador tem uma relevância crucial. Para Gombrich, é ele quem *faz* a imagem. Da mesma forma, penso que as interpretações sobre o cinema não podem ignorar a importância das plateias. A própria história da gênese do cinema nacional privilegia a produção em detrimento da exibição e do contato com o público, o que demonstra um privilégio daquela em relação aos últimos⁴²⁶.

⁴²⁵ STAM, Robert e SHOHAT, Ella. Film theory and spectatorship in the age of the posts In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Eds.). *Reinventing film studies*. London: Arnold, 2000. p. 381-401. Apud: MASCARELLO, 2004, p. 164-165.

⁴²⁶ Jean-Claude Bernadet justifica essa opção por parte dos historiadores como uma reação contra o mercado, à ocupação do mercado. A data de 19 de junho de 1898, por mais que se acredite na existência de filmagens anteriores, as quais não se têm prova, é atribuída por muitos estudiosos como a do nascimento do cinema brasileiro, nela registra-se a filmagem de Alfonso Segreto, das fortalezas e navios de guerra ancorados na baía da Guanabara. Para Bernadet, esta data representa ainda, uma visão corporativa que os cineastas da terra têm de si mesmos, ela representa uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes, para “a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração deste discurso histórico, diante de uma produção e diante de uma sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao

A historicização deste grupo de espectadores foi de grande valor para a compreensão das motivações empregadas, por eles, na recepção e consequente análise fílmica. Aprovações, identificações, reprovações, eram apenas algumas das reações aos signos fílmicos e que passavam por discussões mais amplas como existencialismo, educação do olhar, desvalorização do cinema nacional e a busca por uma erudição cinematográfica que passeava não só por reflexões sobre a montagem cinematográfica, mas pelo contato com filmes “clássicos”. Por estar ligado ao universo literário, o cineclube colaborou com a ressignificação de um repertório cinematográfico na escrita de alguns de seus membros. E o cinema, por seu turno, despertava no cineclube de Belém reflexões quanto ao uso da arte e a legitimidade de uma estética fílmica, pontos centrais que serão discutidos nas páginas seguintes.

mercado dominado pelo filme importado e valorizar as ‘coisas nossas’, e foi eficiente” (2008, p. 41). Este autor se coloca como uma das vozes de crítica àquele modelo de interpretação, destacando a importância de se ter informações também sobre o público. Cf. BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

4.2 A estética do filme sob o olhar de *Os Espectadores*

Etimologicamente a palavra *estética*, usada como substantivo indica um conjunto de atributos que são expressos pela arte em determinados períodos, e está intimamente relacionado à noção de estilo, ela também remete ao estudo do belo, e ao sentimento que provoca nos seres humanos. Nesse ponto, cujo objetivo central diz respeito à recepção cinematográfica dos primeiros cineclubistas de Belém, interessa saber, por meio das análises fílmicas feitas por eles, bem como pela lista de filmes selecionados para a exibição, a que tipo de estética cinematográfica se afinavam, o que nos conduzem a maneira como dialogavam com outras artes. A noção de estética está, nesse contexto, diretamente ligada à concepção de arte que possuíam. Concepções que faziam parte de um tronco comum da formação intelectual e de encaminhamento artístico maior, que era defendido por eles.

Para esse fim, servem de aporte teórico, as proposições de Jacques Aumont quanto à relação entre imagem e público. Para ele, a produção de imagens é gerida para determinados usos, a propaganda e divulgação ideológica são apenas alguns deles. Uma das razões essenciais para a produção das imagens provém da vinculação da imagem em geral com o domínio simbólico, “o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre espectador e realidade”. Existindo nesse processo, segundo ele, três modos principais de utilização dessas imagens: o *Modo simbólico*, por meio do qual elas serviriam como símbolos, a exemplo dos sagrados, atuando como mediadoras do real com uma “presença divina”; *Modo epistêmico*, na qual se têm, por meio das imagens, informações sobre o mundo, como mapas rodoviários e cartões postais; e o *Modo estético*, pelo qual, a imagem é destinada a agradar o seu espectador, “a oferecer-lhe sensações (*aisthesis*) específicas”⁴²⁷. Sendo esse modo, aquele que se privilegiará nessa escrita. Interessa assim identificar que tipo de estética era agradável ao gosto de *Os Espectadores*.

Em 19 maio de 1955 o cineclube contou com a exibição do filme *Somos todos assassinos*, de André Cayatte, sessão que marcava o reinício de suas atividades. Na apresentação da película, Benedito Nunes proferiu uma palestra posteriormente publicada na *Folha do Norte*, sob o título de *Estética de um filme*. Nela, o crítico paraense defendia a noção de que, todos os princípios estéticos do cinema poderiam, talvez, ser reduzidos a um só: “dotar a imagem do máximo poder expressivo”, e assim, “fazer com ela seja por si mesma

⁴²⁷ AUMONT, 1993, p. 80.

uma perspectiva do real, espécie de sonda que recolhe para fixar, em um exemplar único, os fragmentos variados de que se compõe uma atitude, uma situação”⁴²⁸.

A imagem cinematográfica, assim entendida, não seria a pura visualização de objetos, ou a simples ocorrência do que fica registrado, como um retrato mecânico. Seria acima de tudo, a expressão de um valor, que por meio de “elementos significativos”, reduziriam a realidade “ao essencial, ao raro, ao que escapa a percepção comum”. A força da imagem estava, então, justamente no despojamento das coisas, e por meio dele a possibilidade de exposição do “aspecto verdadeiro” das coisas. A cena fílmica, exemplificada no close de uma fisionomia, no vazio de uma rua, seria a marca do cinema enquanto arte que, em sua essência, teria como fim reinventar a realidade, redescobrando-a e ajustando-a a medida, aos desejos e às aspirações humanas.

Esse apelo ao “humano” na obra de arte também foi utilizado por Mário Faustino para atestar a qualidade de *A bela e a fera* de Jean Cocteau, quando dizia que: “a medida de uma obra de arte está na quantidade de humano que apresenta”⁴²⁹. O filme em questão era visto como uma arte puramente cinematográfica por apresentar a “presença humana”. Sua beleza, segundo o poeta, residia no “realismo de visão” que o diretor buscava alcançar⁴³⁰. Não diferente do que acontece na leitura de *Punhos de campeão*, de Robert Wise, classificada por Faustino como uma película perfeita no que diz respeito à forma, e também, “sobretudo, pelo fundo extremamente poético, tão grandiosamente humano que ela externa”, vislumbrada como “uma obra fiel a grandeza e a miséria do ser humano”, capaz de fazer sentir através dela, “a um só tempo o Homem”⁴³¹.

A estética por eles positivada era aquela que possuía relação íntima com o real, mais que isso, ela deveria estar ligada “ao humano”, seus anseios, inquietações e especialmente suas tragédias, desgraças e fatalidades. Daí não apenas a valorização do fazer fílmico neorrealista, mas também do gênero drama⁴³², em especial. Este, em suas ramificações, foi

⁴²⁸ **A Folha do Norte**, Belém, 03 de Abril de 1956, p. 06.

⁴²⁹ FAUSTINO, Mário. *A bela e a fera*. **Folha do Norte**, 1949. In: VERIANO, 1983, p. 183.

⁴³⁰ Idem, *ibidem*.

⁴³¹ FAUSTINO, Mário. *Punhos de campeão*. **Folha do Norte**, 1950. In: VERIANO, 1983, p. 186.

⁴³² A palavra gênero tem origem francesa e significa “qualidade” ou “tipo”, que segundo David Bordwell e Kristin Thompson, está também relacionada ao termo “genus”, usado pelas ciências biológicas para classificar grupos de plantas e animais. Os gêneros fílmicos, não possuem uma precisão científica de classificação, não podendo, por conta disso serem definidos de maneira rápida e absoluta, eles também sofrem modificações ao longo do tempo. Apesar disso, eles indicam categorias classificativas dos diferentes tipos de filmes, empregando

aquele que mais apareceu nas exibições fílmicas promovidas pelo clube de cinema, como podemos identificar na tabela abaixo, construída com base nos longas exibidos e identificados.

Quadro 12 – Gêneros dos longas exibidos por *Os Espectadores*, programação 1955/1956

FILME	ANO	ORIGEM	Gênero
O milhão	1931	França	Comédia, Musical
A Paixão de Joana D'Arc	1928	França	Drama/ Histórico
Orfeu	1950	França	Drama/Fantasia/Romance
Civilization	1916	EUA	Drama
O Cristo Proibido	1951	Itália	Drama/Suspense/Guerra
A Saga de Costa Berling	1924	Suécia	Drama/Romance
Um domingo de Verão	1950	Itália	Comédia
A besta humana	1938	França	Drama
A última gargalhada	1924	Alem.	Drama
O direito de matar	1950	França	Drama
A patrulha perdida	1934	EUA	Aventura
Encouraçado Potemkin	1925	Rússia	Drama/Guerra
O vento	1928	EUA	Drama/Romance
Les Escarpins de Max	1913	França	Comédia
Os irmãos Karamazoff	1931	França	Drama
Sereia	1947	Tchecoslo.	Drama
O fim de são Petersburg	1927	Rússia	Drama
O Golem	1915	Alem.	Horror
Somos todos assassinos	1952	França	Drama
Arroz amargo	1949	Itália	Drama
Brinquedo proibido	1952	França	Drama/Guerra
Symphonie Pastorale	1946	França	Drama
O Circo	1928	EUA	Comédia
O Gabinete do Dr. Caligari	1920	Alem.	Suspense/Terror
La bataille de L'eau Lourde	1948	França	Drama/Ação/Guerra

Fonte: Dados retirados dos convites de programação Cineclube *Os Espectadores* 1955/1956.

Dos 25 longas identificados na programação do cineclube naquele período, 18 eram classificados como dramas, alguns deles acrescidos de outras categorizações, como “ação”, “guerra”, “romance”, perfazendo um percentual de 72% do total de filmes assistidos na SAI, o que demonstra a primazia desse estilo na escolha dos cineclubistas. Essa opção, em muitos aspectos, está relacionada às matizes intelectuais do grupo e ao tipo de discussão feitas naquele momento. Com os pés fincados no existencialismo, mais especificamente no que ele poderia tocar a sensibilidade humanista, o que se pretendia ver na tela era o homem em sua essência, do “ser humano comum, normal, em situações quotidianas mais ou menos complexas, mas sempre com grandes implicações afetivas ou causadoras de inescapável polémica social”⁴³³. Tal perspectiva se desdobrava na procura de efeitos de realismo, de reflexão e de “problematização acerca da sociedade e das suas normas e valores, bem como acerca do lugar do indivíduo, das suas errâncias ou das suas tensões”⁴³⁴. Os personagens adquiriam, assim, contornos complexos, ganhando maior profundidade.

Raymond Williams analisando *Morangos Silvestres* de Ingmar Bergman nos lembra da ideia de que elementos do drama no cinema dialogam também com uma tradição do gênero. Ele identificava nesse tipo de filme, aspectos gerais da configuração dramática, relacionados a formas anteriores, verificadas tanto no teatro quanto no romance, como a jornada de descoberta entre passado e presente e a trama narrada em primeira pessoa, características que teriam sido reforçadas e ampliadas, a partir da disponibilidade de técnicas específicas do cinema. Associada a essa noção, está a importante contribuição quanto às reflexões sobre as convenções, do fato de essas estarem sempre limitadas às tradições de cada época “enquanto acordo tácito – e sempre sujeita a necessária pressão dos experimentos gerados por novos modos de sentir e pela percepção de novas, ou redescobertas, técnicas”, ou seja, as convenções não são estáticas, no tempo e no espaço. Segundo o pesquisador inglês, o que difere o cinema dos tipos mais tradicionais de espetáculo dramático seria a montagem consciente, ou seja, o trabalho de corte e edição. Mesmo advertindo que, como criação, isso não seria novo, posto que muitos escritores já trabalhassem dessa forma, porém, em cinema,

⁴³³ NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Livro virtual. Covilhã: Livros Labcom/UBI, 2010. Disponível em: http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso: 07/10/2015.

⁴³⁴ Idem, p. 24.

era preciso lidar com um tipo de material diferente, “não a rubrica, que indica uma possível encenação, mas a própria produção”⁴³⁵.

O gênero dramático se afinava com o tipo de estética apreciada por eles, sendo esta, a que apresentava ligação estreita com o real. André Cayatte creditava ao cinema o importante papel de instigar reflexões a respeito de comportamentos sociais. Advogado por formação, ele procurou transpor para as telas, questões baseadas na realidade e extraídas de casos polêmicos levados aos tribunais. Nesse sentido, toda a obra de Cayatte será, portanto, um apelo por uma justiça mais humana. Em *Somos todos assassinos*, um drama, ele conta a história de um condenado a morte, por matar um homem em tempos de paz. O longa-metragem questiona o sistema jurídico francês e a própria pena de morte. Esse filme foi classificado por Benedito Nunes como “belo, bom e verdadeiro”, a sua beleza, de acordo com o crítico, provinha da tragédia, responsável por revelar situações limites ou extremas do ser humano⁴³⁶. Era o drama materializado na tragédia.

⁴³⁵ WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.p. 203.

⁴³⁶ **A Folha do Norte**, Belém, 03 de Abril de 1956, p. 06.

Fotografia 26 – Cenas do filme *Somos todos assassinos*



Fonte: <http://www.ebay.fr/itm/LES-FICHES-DE-MONSIEUR-CINEMA-Nous-sommes-tous-des-assassins-Andre-CAYATTE-/121635828001>.
Acesso em: 02/03/2016

No longa francês, *Le Guén*, interpretado por Marcel Mouloudji, é um homem comum, que ao tentar fugir da fome que o assolava no período de racionamento de comida acarretado pela segunda guerra mundial, recruta-se na Resistência francesa. Por reflexo dela, começa a agir com violência, cometendo três crimes e indo parar na prisão e condenação. O filme mostra como o personagem reage à condenação de morte. Para Bendito Nunes, o filme não diz se a pena de morte é ou não válida, mais que isso, ele revela uma situação concreta e, através dela, “um aspecto da condição humana transparece”. Acredita que os crimes cometidos pelos homens dependem menos das vontades deles do que “das circunstâncias que foram criadas pela vontade de outros, quer a miséria social, quer o desrespeito à vida tornado costumeiro, elevado, pela guerra, a categoria de ação humana meritória”⁴³⁷.

⁴³⁷ Idem, *ibidem*.

Fotografia 27 – Foco Le Guén atirando, filme *Somos todos assassinos*



Fonte: http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18806397&cfilm=3670.html
Acesso em: 02/03/2016

No plano acima, o *close up* em Le Guén enquanto atira, o ângulo em que é enquadrado, colaboram para a construção de uma intensidade dramática presente em vários momentos do filme. Nele, tem um exemplo de cena em que as imagens alcançam um estado de condensação, “de poder expressivo elevado ao máximo, animadas de vida própria, revelando perspectivas delicadas ou chocantes que pertencem a própria essência do drama”⁴³⁸. Ao cineclubista, chama atenção a fotografia e sua requintada mistura de luz e sombra em que a câmera trabalha com “sinceridade e seriedade”. Nas palavras dirigidas por um sacerdote aos condenados encontram eco também as reflexões que passava pelas rodas de discussão de *Os Espectadores*, quando externava que: “cada ser humano é imortal, insubstituível. O ser humano é sagrado”. A preocupação com essa “condição humana” permitia a eles uma identificação naquela obra, de uma junção entre beleza e verdade. Valores que eram vistos como sendo uma mesma coisa, e nisso está uma das chaves para a identificação dessa estética fílmica a que se identificavam e que tinha em sua base, o real, e nele a identificação do belo.

As imagens que se queriam ver nas telas deveriam antes de tudo, provocar reflexões, “provocar nos espíritos a experiência concreta, ativa e atuante de uma verdade, que adquire

⁴³⁸ A Folha do Norte, Belém, 03 de Abril de 1956, p. 06.

relevo emocional e, por isso, é capaz de modificar a nossa maneira de compreender e de agir”⁴³⁹. Benedito Nunes alertava para o fato de quê, o cinema não estava sendo fiel a essa estética. Para ele, naquele momento o cinema tinha “deixado mesmo de ser estético”, e a sua realização estava ligada a imperativos econômicos e a sua lógica de maiores vendas e lucros. Aqui me reporto às duras críticas que *Os Espectadores* faziam aos filmes exibidos no circuito comercial, reflexo também da preferência de um público, aos quais não se identificavam, e eram caracterizados por eles, como detentores de uma “mentalidade mundana”, cuja tolice se inscrevia “na preferência pelo Frank Sinatra, rumbeiras do cinema mexicano e filmes nacionais, com Badú, Colé e Mesquitinha em primeiro plano”⁴⁴⁰. Assim, a crítica recaía sob alguns formatos que esteticamente não lhes agradava, mas que ao mesmo tempo eram extremamente populares.

Olímpio Bastos, o Mesquitinha, foi um popular ator cômico de teatro e cinema, assim como Oswaldo Gomes Canecchio, conhecido como Badú e Petrônio Rosa de Santana, Colé. Esses atores representavam um tipo de humor satírico muito presente nas achincalhadas chanchadas, o que não correspondia ao ideal de estilo defendido por eles. O tipo de comédia escolhida pelos cineclubistas eram as de Chaplin, de Max Linder, esse considerado o pai da primeira geração de comediantes do cinema norte-americano, exercendo grande influência sobre atores cômicos que vieram depois, especialmente Charles Chaplin. Ambos canonizados pela crítica especializada. Não diferente disso era *Um domingo de Verão*, também exibido na SAI, uma comédia neorrealista de 1950, dirigida por Luciano Emmer e perfeitamente enquadrada no fazer fílmico valorizado.

Os filmes franceses, como vimos, marcaram uma das preferências dos membros do cineclubes. Porém, essa escolha não se dava de maneira aleatória pela simples checagem do país de origem, mas antes disso, ela demonstra uma predileção por diretores conhecidos, com nomes já reconhecidamente importantes para a história do cinema francês. Todos devidamente referendados por Sadoul no clássico *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. René Clair, por exemplo, foi um dos precursores do cinema falado e o primeiro cineasta francês a imprimir um estilo pessoal ao cinema, foi adjetivado de mestre do cinema por aquele autor. Julien Duvivier é, segundo o pesquisador francês, durante muitos anos produtor de filmes medíocres, dando-se bem com o cinema falado, passando a ser considerado

⁴³⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁴⁰ Os Espectadores. **Revista Norte** (Revista Bi-mestral), Nº. 1, Belém-Pará, Nº. 1, p. 69-71, Fev. 1952.

como um dos cinco grandes nomes da cinematografia francesa, juntamente com Jean Renoir, Rene Clair, Jacques Feyder e Marcel Carné, teria influenciado vários cineastas na França. Jean Delannoy, juntamente com Duvivier e Clair, já produziam filmes antes da segunda guerra em uma tradição que se notabilizou por produzir um bom cinema, tanto que seu nome era sinônimo de qualidade francesa. Jean Renoir, por seu turno, foi criado entre as artes. Suas películas, a maioria, marcaram profundamente o cinema francês entre 1930 e 1950, tendo aberto a porta à *nouvelle vague*. Jean Cocteau foi um dos artistas mais conhecidos do século XX, além de cineasta foi poeta, pintor, dramaturgo, cenógrafo, ator e escultor.

Havia por parte dos membros do cineclube, um visível interesse na sua própria formação cinematográfica. E isso estará muito presente na escolha dos longas exibidos, em que se percebe uma preocupação em exibir filmes que fossem já reconhecidos por sua importância histórica para a trajetória do cinema. Não à toa o grande número de sessões em que se priorizava a exibição de clássicos, como *A Paixão de Joana D'Arc*, *Civilization*, *O vento*, *O Circo*, *A patrulha perdida*, e ainda a predileção por produções emblemáticas de uma cinematografia afinada com as chamadas vanguardas históricas⁴⁴¹ como *Encouraçado Potemkin* e *O fim de São Petersburg*, dos grandes realizadores soviéticos, Eisenstein e Pudovkin respectivamente, que além de diretores eram importantes teóricos da sétima arte. Eles chegaram a escrever juntos textos que discutiam a montagem e o uso da cor no cinema. Robert Stam destaca que, apesar da diversidade de seus estilos, com Pudovkin possuindo uma clareza pragmática e Eisenstein uma densidade épico-operística, os dois enfatizavam a montagem como fundamento da cine-poética⁴⁴².

A escola alemã ganhou destaque nas sessões cinematográficas d'*Os Espectadores*, com a exibição de três de suas obras mais emblemáticas: *O Gabinete do Dr. Caligari*, *O golem* e *A última gargalhada*.

⁴⁴¹ De acordo com Robert Stam, as décadas de 1910 e 1920 foram o período das “vanguardas históricas”, marcados pelo grande experimentalismo nas artes. Como o impressionismo na França, o construtivismo na União Soviética, o expressionismo na Alemanha, o futurismo na Itália, o surrealismo na Espanha e na França, o muralismo no México e o Modernismo no Brasil. STAM, 2003.

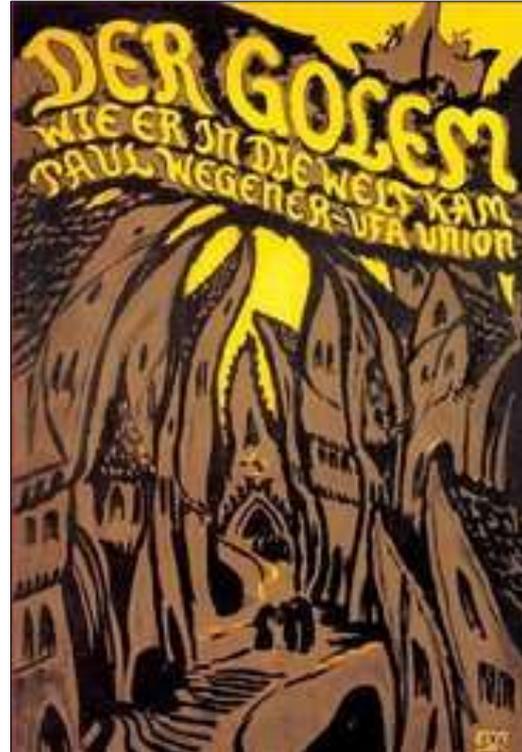
⁴⁴² Idem.

Figura 17 – Cartaz *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920)



Fonte: <https://filmow.com/o-gabinete-do-dr-caligari-t7730/>
Acesso em 15/11/2014

Figura 18 – Cartaz *O golem* (1920)

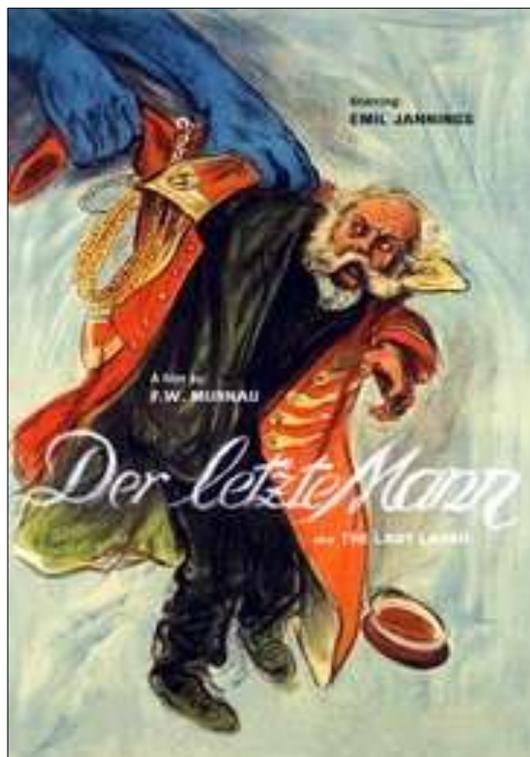


Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0011237/>
Acesso em 15/11/2014

Os cartazes dos dois longas-metragens exibidos no cineclube já apresentam algumas das características principais do expressionismo alemão, movimento a que pertencem, a distorção de cenários e personagens. De acordo com Laura Cánepa, apesar de existir certa impressão de incompletude e generalização quanto à classificação de Expressionismo, é possível delinear algumas estratégias visuais e narrativas recorrentes nessa filmografia. Dentre os aspectos comuns destaca-se: a composição, com a ligação única de diferentes feições ligadas a *mise-em-scène*, como luz, decoração, arquitetura, entre outros; o uso de uma temática recorrente, com uma tipologia de personagens, que poderiam ser caracterizados como elementos saídos de uma imaginação sombria, a exemplo do médico louco Caligari, e mesmo de situações dramáticas com ações em torno de uma obsessão malévola; havia também um modo comum de se contar uma história, unidos por uma mesma estrutura

narrativa⁴⁴³. Paralelamente ao expressionismo, afirma-se, a partir de 1924 o chamado “realismo alemão”.

Figura 19 – Cartaz A última gargalhada



Fonte: <https://filmow.com/a-ultima-gargalhada-t4316/>
Acesso em 07/04/2014

O filme *A última gargalhada*⁴⁴⁴ marcou o início do realismo alemão. Ele utilizava-se da técnica do “teatro de câmera”, também conhecido como *Kammerspiel* e tinha como temática central a decadência do homem e da sociedade. De acordo com Luís Nazário, nesse estilo, recorria-se a uma “análise precisa e minuciosa do perfil psicológico dos tipos, geralmente comuns e não mais neuróticos, monstros e super-homens do expressionismo”, soma-se a isso uma mudança nas interpretações, passando de uma artificialidade a interpretações mais espontâneas, as paisagens imaginárias dão lugar a locações exteriores, “pela realidade nua e crua”⁴⁴⁵. Angelita Silva destaca que aquele movimento pretendia o retorno ao realismo em oposição ao fantástico e macabro do expressionismo, e que o mesmo

⁴⁴³ CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. Pp. 55-88.

⁴⁴⁴ *A última gargalhada*. Alemanha: Continental, 1924. 1 DVD (91 min): PeB.

⁴⁴⁵ NAZÁRIO, Luiz. **De Caligari a Lili Marlene**: cinema alemão. São Paulo: Global Ed., 1983. p. 41.

procurava seus personagens na vida cotidiana; “seu herói é o homem comum, vivendo fatos comuns, preso ao drama diário”⁴⁴⁶.

Fotografia 28 – Cena A última gargalhada (I)



00:00:43 – A última gargalhada

Fotografia 29 – Cena A última gargalhada (II)



00:00:47 – A última gargalhada

Fonte: A última gargalhada. Alemanha: Continental, 1924. 1 DVD (91 min): PeB

Para Angelita Silva, as imagens acima, focalizadas na porta giratória do hotel e na passagem das pessoas alheias ao drama do herói, referentes aos primeiros momentos do filme, é exemplo do simbolismo que *Kammerspiel* empresta a cada acessório; tudo se estiliza num realismo que a eles parecia excessivamente esquemático. Para ela, o “décor” também apresentava a marca do estilo. “A unidade de lugar representada pela persistência dos locais e pela presença constante dos mesmos objetos e detalhes – símbolos insistentes”, geralmente reproduziam um ambiente de significação social, no caso de *A última gargalhada*, a cozinha era um desses espaços, bem como a “escada de serviço” e o próprio hotel. De acordo com a cineclubista, a fechada constância do “décor” pretendia ampliar e sublinhar a ação dramática, além de criar uma “sugestão de inexorabilidade do destino, de desamparo da criatura diante das indiferenças da natureza ou de outros seres”⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ **A Folha do Norte**, Belém, 11 de março de 1956, p. 05.

⁴⁴⁷ Idem, *ibidem*.

Fotografia 30 – Sequência Cena A última gargalhada



00:23:22 – A última gargalhada



00:23:26 – A última gargalhada



00:23:38 – A última gargalhada



00:23:31 – A última gargalhada



00:23:39 – A última gargalhada



00:23:43 – A última gargalhada

Fonte: A última gargalhada. Alemanha: Continental, 1924. 1 DVD (91 min): PeB

Os fotogramas da sequência mostram uma das cenas mais dramáticas do filme. Nela, o porteiro, que havia sido demitido do cargo, é despojado do seu uniforme. De acordo com Angelita Silva, o ator Emil Jennings apresenta uma face tragicamente decomposta da personagem, “o frisado do bigode e cabelo se desfazem num desalinho que lançam uma

angustiosa teia de desespero diante dos olhos mortos e da boca pendida”⁴⁴⁸. Há uma desarticulação do corpo, que se curva e apresenta traços de completa apatia gerada pelo trauma. A lentidão do jogo cênico e a indiferença do funcionário responsável por tomar-lhe as roupas, são lembradas por criarem “uma nota quase insuportável de angustia”⁴⁴⁹. Na análise, a autora chama atenção para o fato de que esse pungente desespero do personagem pela perda do cargo e, sobretudo, pela drástica retirada das vestes que o identificava, parecem “tomar altura trágica diante do sentimento de hierarquia do espírito alemão”⁴⁵⁰. O valor do longa estaria principalmente nos procedimentos artísticos originais e vigorosos que ele apresenta⁴⁵¹.

Outro aspecto da forma fílmica, objeto de discussão entre os membros do cineclube, diz respeito ao som e seus usos. De acordo com Jacques Aumont, há pouco questionamento acerca da reprodução sonora por parte da teoria e da estética cinematográficas⁴⁵². Uma das razões para isso está ligada às características do cinema, em sua forma atual, e ao fato de que, por meio dela, nos habituamos a “naturaliza-lo”. Todavia, o som não é um dado natural na representação cinematográfica e a própria concepção do que se chama de “trilha sonora” varia de acordo com a época, suas técnicas e o tipo de filme. A década de 1950, por meio da invenção de materiais portáteis e de câmeras especialmente silenciosas, presenciou uma ampliação do que é chamado de “som direto”, aquele sincronizado, gravado no momento da filmagem.

No que trata aos efeitos estéticos e ideológicos, algumas discussões estiveram centradas no tema do cinema falado. Desde seu surgimento, ele gerou pelo menos, duas reações radicalmente diferentes: uma de valorização, sendo visto como uma “vocação” da própria linguagem cinematográfica e outra contrária, que o concebia como instrumento de degenerescência do cinema. Entre os adeptos dessa segunda posição estava Max Martins. Ele toma como referência a expressividade da arte poética para exemplificar que a arte cinematográfica não precisava de som. Em tônica similar ao anti-talkismo do primeiro cineclube nacional, o *Chaplin Club*, o poeta paraense retoma três décadas depois a discussão

⁴⁴⁸ Idem, ibidem

⁴⁴⁹ Idem, ibidem

⁴⁵⁰ Idem, ibidem

⁴⁵¹ Idem, ibidem.

⁴⁵² De acordo com Aumont, muito recentemente, os teóricos do cinema passaram a problematizar de maneira mais sistemática as relações entre som e imagem. Antes disso, havia uma limitação de campo por meio da classificação tradicional de som em *In* e *Off*. Há nos atuais estudos uma ampliação dessas categorizações, com a introdução de questões como “fonte sonora” e a da “representação da emissão de um som”. AUMONT, 1993, p. 50.

há muito esquecida, da relevância do som na construção das películas. O som, segundo ele, teria sido criado para “prejudicar a arte do cinema”, pois suas variações relegavam a outros planos fatores essenciais nos objetos filmicos. Neste contexto, entendia que “a cinematografia é independente como qualquer outra arte. Sem som é cinema, tanto quanto a poesia sem a rima, é poesia”⁴⁵³.

Max Martins endossava um coro vindo dos anos de 1920, onde floresceram manifestos sobre o cinema sonoro. Um deles assinado em 1928, por Alexandrov, Eiseinstein e Pudovkin, que colocavam “a não consciência do som e da imagem como exigência mínima para o cinema”, a esses se somavam René Clair na França e Chaplin e King Vidor nos Estados Unidos, todos condenando a palavra, no que acreditavam ser a favor da arte⁴⁵⁴. Charles Chaplin era uma referência para o grupo de espectadores de Belém, especialmente para o poeta, que em defesa daquele esbravejava, “aquele que vê na arte de Carlitos, simples passa-tempo e motivo de distração é um preguiçoso mental, desses que tem a cabeça esquecida sobre os ombros”, isso se justificava pelo fato de que, para ele, o cinema é, sobretudo, imagem, de que o drama deveria ser transmitido antes de tudo pela figura, posto que, “se há no filme excesso de diálogo com a intenção de ajudar a compreensão da fita, é sinal que esta fraquejou no seu fator essencial que é a imagem”⁴⁵⁵.

Assim como os primeiros defensores do cinema silencioso, Max Martins acreditava que o som teria surgido para prejudicar a arte do cinema, não ele em si, mas, “os abusos que foram dele surgindo, pondo de lado outros fatores que são essenciais”⁴⁵⁶. Para ele, os filmes de Chaplin, até *Tempos Modernos*, seriam um exemplo de como uma fita poderia ser artística sem ser sonorizada. O som deveria, então, ser tomado como uma “ajuda honesta” e não como amparo ou muleta para os filmes. Ao cineasta caberia a construção de obras em que tivessem destaque, a fotografia, a interpretação e o cenário, apresentados como pontos principais da película. Ironicamente, Max dizia que não havia nada mais “anti-cinemático e anti-artístico” que os filmes musicais, considerados por ele “uma verdadeira praga americana”. Não que desconsiderasse a importância da música, pois em análise de *Os melhores anos de nossa vida*, destacava que William Wyler quase que só e sempre se servia da imagem e da música para se expressar, ou quando chama atenção para uma cena em que há “câmera em movimento,

⁴⁵³ MARTINS, Max. Chapliniana. In: VERIANO, Pedro. 1983. p. 197.

⁴⁵⁴ AUMONT, 1993, p. 50; SADOUL, 1951, p. 50.

⁴⁵⁵ MARTINS, Max. Do mau gosto. In: VERIANO, 1983, p. 191.

⁴⁵⁶ MARTINS, Max. Chapliniana. In: VERIANO, 1983. p. 196.

focando bruscamente os motores, com avanços e recuos, num jogo de ângulos magistral e com o auxílio da música”, sem deixar de chamar atenção para o fato de que, “se fosse apenas o som, isto é, o rumor, seria cretino, dando a ideia, primeiro do ronco dos motores e, depois do próprio bombardeio”⁴⁵⁷.

Em 1956, quando anunciavam a exibição de *O Milhão*, apresentado pelo então universitário Claudio Barradas, *Os espectadores* lembravam da importância histórica daquele filme, por ter sido um dos primeiros a “empregar com inteligência o recurso da moderna técnica da sonorização dos filmes”. Mais uma vez se reportam a Sadoul para atestar a “qualidade do filme”, retirando dele a citação: “o triunfo do tema perseguição tratado no estilo de comédia (sic) ligeira”. Segundo a nota, o filme dá uma lição de estética do cinema sonoro, bem como, apresenta o universo poético e de intensa comicidade criado por René Clair⁴⁵⁸. Do mesmo modo, Angelita Silva destacava que a ideia básica para a construção de *Uirapurú*, era teatralizar a lenda amazônica usando apenas a imagem cinematográfica e a música como instrumentos de expressão, que naquela obra seguia o diferente percurso de filmar para o tema musical⁴⁵⁹.

Por mais que em determinados momentos se posicionassem como meros espectadores, pouco preocupados com questões técnicas e análises academicistas, esses eram aspectos que tinham relevância para eles, o gosto por determinadas produções passava pelo que elas tinham de refinamento na sua construção. Não a toa uma valorização de criadores cujas obras eram mais o resultado de um processo reflexivo, do que produtos pensados por uma indústria cuja finalidade estaria substancialmente centrada no lucro das bilheterias, e cuja forma seguia modelos já habitualmente bem aceitos pelo grande público. A estética cinematográfica que valorizavam aproximava-se assim da composição fílmica exposta pelo cinema de Eisenstein, ao vanguardismo da escola alemã e do Neorrealismo, cujas obras estavam atreladas a um projeto político.

Havia entre *Os Espectadores*, uma crítica ao controle da qualidade dos filmes, que segundo Benedito Nunes, “quase sempre tem sido pior do ponto de vista estético”. Para ele, as malhas da censura ou eram muito amplas ou muito estreitas e essa contradição surgia em grande medida da ausência daquilo que ele chama de “julgamento estético”, como no caso

⁴⁵⁷ **A Folha do Norte**, Belém, 18 de outubro de 1951, p. 09.

⁴⁵⁸ **A Folha do Norte**, Belém, 27 de junho de 1956, p. 06.

⁴⁵⁹ SILVA, Angelita. *Uirapurú*. **Revista Norte**. Ano I, n. 3. Belém, 1952.

daqueles que eram avaliados como “é artístico, mas é imoral” como se estes fossem valores distintos e um possuindo primazia sobre o outro. Nesse sentido, há uma crítica ao uso da “moral” como unidade de medida, posto que, esta decorre não daquilo que se entende como ético, mas sim, de um determinado sistema de costumes, de convenções sociais. Para ele, os valores éticos, apesar de não consubstanciados em fórmulas rígidas, guardam um núcleo central expresso na nossa capacidade de fugir daquilo que é marcado pela privação da liberdade, do que é artificial e limita a ação criadora. Por conta disso, acreditava que havia uma unidade fundamental entre ética e estética. Nesses termos, uma autêntica obra de arte não existiria sem essa unidade, haja vista, que “a arte não poderá ser jamais imoral”⁴⁶⁰.

A questão da ética e estética na obra de arte também foi pensada por Max Martins. O poeta defende que a arte transcende a moral, posto que, lições morais podem ser encontradas nas obras, todavia, não são elas. Para ele, um filme poderia “trazer no bojo da história a que por acaso se propôs contar, um problema moral, político, religioso, etc.”, todavia deveria reconhecer-se que “ele não interfere na natureza íntima da realização artística da fita”⁴⁶¹. O que está em questão aqui é a liberdade do artista, que segundo ele, poderia através de sua arte endossar ou se opor a princípios morais, ou até mesmo assumir a posição de indiferença em relação a eles. Tudo isso, acreditava, não teria importância íntima para a obra⁴⁶².

A arte age beneficentemente sobre o homem dando plenitude e infinita alegria ao seu espírito, universalizando-o. E a censura não pode nunca beneficiar a arte se baseada em leis morais. A censura, religiosa ou política, pra a arte, é violência. Para julgar a arte, só é válido o exame da obra em si e não de suas relações com a moral, o ser, a sociologia etc. o conteúdo histórico, social ou moral, não pode influir para tornar a obra de arte melhor ou pior como arte. A sua crítica deve ser à base da estética⁴⁶³.

Max Martins critica a noção de que a significação cultural da arte de um povo está ligada a sua moral, defende que a contemplação da arte “influi liberatoriamente no espírito humano, dando-lhe uma noção infinita da natureza, ao contrário da ética que delimita essa mesma noção”. Essa questão ganhou contornos práticos com a discussão em torno do filme *Le Diable Au Corps*, traduzido como *Adultera*, filme que, como vimos tratava do romance proibido de Martha Grangier, uma enfermeira comprometida, com o jovem estudante François Jaubert. O filme apresenta uma cena da alcova, muito polêmica para a época:

⁴⁶⁰ **A Folha do Norte**, Belém, 03 de Abril de 1956, p. 06.

⁴⁶¹ MARTINS, Max. Independência e transcendência da arte. In: VERIANO, 1983. p. 202.

⁴⁶² Idem, *ibidem*.

⁴⁶³ Idem, *ibidem*.

Fotografia 31 – Sequência alcova, filme *Le Diable Au Corps* (1947)



Fonte: <http://www.dailymotion.com/video/x33a7cu>
Acesso em: 06/06/2016

Na sequência a primeira noite de amor de Martha e François. Nela a câmera mostra-os no leito, abraçados e aos beijos e logo após focaliza o fogo na lareira, como símbolo do amor, exprimindo a volúpia do ato amoroso. A cena foi vista pelos censores morais como pecaminosa, por tratar-se de um casal a qual não era permitido estar junto, menos ainda compartilhando tamanha intimidade. O sexo é tratado por eles como motivo de

vexame, de vergonha e cuja exibição deveria ser evitada⁴⁶⁴. Para Max Martins, essa cena era bela, pelo “modo belo com que foi realizada”. Para o cineclubista, a arte não interessa se a união carnal dos amantes era moralmente condenável, se o amor de Martha e François era casto ou pecaminoso, o mais importante era a forma como isso seria contado, pois acreditava que, “o que devemos exigir é que essa história de amor tenha sido esteticamente bem filmada”⁴⁶⁵. Para ele, pensar a função moral da arte como um fardo não significava, dizer que o artista deveria ficar apático “esperando que o mundo melhore”, posto que ele mesmo tivesse o papel de melhorar esse mundo. Conclui que a arte, “na grandeza que ela dá ao espírito humano, transcende as fronteiras da ética, a nossa salvação”⁴⁶⁶.

O sentido de arte a que se afinavam dava o tom das preferências estéticas fílmicas apreciadas pelos *Espectadores*. Essas estavam vinculadas à formação intelectual cinematográfica do grupo, as noções de uma arte que provocasse reflexões e de um repertório artístico preocupado com a construção de um público crítico, o que passava também pelo amadurecimento do seu próprio saber fílmico. É Benedito Nunes que nos informa sobre esse sentido da arte discutido pelo grupo. Nesse lugar de interpretação, acreditava que a obra de arte que atinge a plenitude de seus fins, é uma fonte de ação e de conhecimento, “um fermento ético de inquietação amorosa e intelectual”⁴⁶⁷. Assim, havia uma predileção pelas vanguardas cinematográficas e pelo cinema europeu, com uma priorização dos filmes dramáticos que remetiam a uma visualidade ligada ao real, pelo que eles poderiam provocar nos espectadores. Observa-se daí que na estética fílmica valorizada pelo grupo, a beleza provinha de diferentes lugares cinematográficos, menos da comédia e mais do fantástico e da tragédia, mas sempre, das situações humanas, que, no que tocavam as emoções, seriam capazes de modificar a maneira de ser e de compreender daqueles que estavam contemplando as imagens em movimento.

⁴⁶⁴ O filme visto como escandaloso, sofreu boicotes da censura em várias partes da Europa e da América, chegando a ser proibido na Itália, Espanha, Portugal e Argentina.

⁴⁶⁵ MARTINS, Max. Independência e transcendência da arte. In: VERIANO, 1983. p. 204.

⁴⁶⁶ *Idem, ibidem*.

⁴⁶⁷ **A Folha do Norte**, Belém, 03 de Abril de 1956, p. 06.

4.3. Cinema e literatura

Desde os primórdios do cinema em Belém, que os literatos da terra se debruçavam em questões sobre as imagens em movimento. Já outros modernistas daqui se detiveram sobre o cinema e suas relações com a cidade. Bruno de Menezes, por exemplo, um dos nomes fundamentais do “modernismo paraense”, sob o pseudônimo de João de Belém, através das páginas da *Belém Nova*, criticava a substituição de nomes de antigas heroínas pelo das estrelas cinematográficas e do *flirt* no interior dos cinemas como forma de relação amorosa inapropriada para “moças de família”, isso desde os anos de 1920. As crônicas de Menezes são emblemáticas no sentido de revelar contornos da relação entre literatura e modernidade. Tem-se nesse contexto a confluência entre as formas de produção literária e a sensibilidade propiciada pelas inovações tecnológicas. De maneira estreita o cinema, assim como vários outros elementos da modernidade, alterou de modo expressivo a escrita. As revistas ilustradas dos anos de 1920, especialmente “*Belém Nova*”⁴⁶⁸ e “*A Semana*”⁴⁶⁹, dedicaram colunas especiais às atividades fílmicas. Questões que iam desde a análise de filmes ao columnismo social⁴⁷⁰.

Desde a chegada dos primeiros cinematógrafos a Belém, estes passaram a fazer parte do cotidiano da cidade. A estética, as histórias do *écran*, bem como a dos artistas da tela, e uma série de outros elementos que configuram uma “cultura cinematográfica”, estavam presentes em espaços que não se limitavam apenas às salas de exibição. Estes símbolos estavam presentes também nos espaços públicos, nas conversas de bar, nas revistas, jornais,

⁴⁶⁸ Essa revista paraense teve circulação quinzenal, por quase seis anos, precisamente de 15 de setembro de 1923 a 15 de abril de 1929. Uma vida considerada bastante longa para um periódico literário, daqueles tempos, chegando a uma tiragem de 5 mil exemplares. A impressão era feita na gráfica oficial do Estado e a redação funcionava na Rua 28 de Setembro nº 6. Na *Belém Nova* publicavam-se poesia, crônicas, contos, novelas, reportagens locais e ensaios literários. O grupo de Bruno de Menezes, Abguar Bastos, Jacques Flores, Eneida de Moraes, De Campos Ribeiro e outros, lançavam nas páginas da *Belém Nova* seu olhar sobre esse novo contexto histórico, deixando como herança para as gerações posteriores traçados de uma Belém marcada pelas influências das inovações tecnológicas. A revista *Belém Nova* através da coluna “*Arte dos gestos e dos olhares*”, que se dizia uma correspondência direta da “*Consortium de Presse*”, de Paris, publicava notícias sobre os filmes que estavam sendo feitos, das contratações de atores e com menos frequência da compra de salas de projeção.

⁴⁶⁹ Essa revista possuía uma circulação semanal, aos sábados, disponibilizava anúncios dos lançamentos dos filmes além de uma seção de artigos relacionados ao cinema brasileiro, que era escrita por Milton Lacerda no Rio de Janeiro, além do quadro “*Focando*”, que por seu turno retratava o cinema e suas estreias na cidade, além de comentar sobre os filmes e artistas estrangeiros. A *Semana* possuía no início dos anos de 1920 uma coluna chamada “*A arte do silêncio*”, assinada simplesmente por *Operador*, que ricamente ilustrada dava notas biográficas sobre os artistas da tela e ainda fazia algumas análises fílmicas. Em 1928, outra coluna marcava a relação entre o cinema e aquele periódico. “*A Semana Cinematográfica*”, diferente do formato adotado pela coluna de 1920, fazia comentários específicos sobre os filmes exibidos em alguns cinemas da cidade.

⁴⁷⁰ CARNEIRO, 2011.

na moda, comportamento dos espectadores. E, pela presença marcante do cinema no cotidiano da cidade, por entenderem ser “raras as pessoas que não gostam de cinema” que o grupo de amigos resolveu colaborar “com o público no sentido de esclarecê-lo”⁴⁷¹, fosse através de suas reuniões particulares, fosse através das análises que reproduzidas nas mídias impressas da capital.

As aproximações com a literatura, presente no primeiro cineclube de Belém, nos conduzem a reflexões sobre a forma como seus membros mediavam relações entre cinema e literatura. André Bazin lembra que, a própria evolução do cinema contou com significativo recurso do patrimônio literário e teatral, a exemplo da busca de temas, em que se recorre a clássicos da literatura⁴⁷². Para ele, o cinema foi infletido pelo exemplo das artes consagradas. Existe uma gramática narrativa básica própria do universo literário e nas quais as produções cinematográficas instruíram-se, em um processo constante de intercomunicação.

Ansiando por avançar sobre a pobreza da câmera parada do início do século, que mantinha o cinema num patamar precário de mero “teatro filmado”, foi nas páginas narrativas de Dickens que Griffith foi se basear para ousar lances expressivos como, por exemplo, variar a posição da câmera em relação ao material filmado, o que criou, automaticamente e para sempre, uma verdadeira tipologia do plano cinematográfico, desde o plano geral, que descortina paisagens inteiras, ao plano hiper-aproximado, que mostra detalhes diminutos, como uma unha humana ou uma asa de inseto, mais importante ainda a lição, tirada sempre de Dickens, de que, no processo de narrar visualmente uma estória, esses planos diversos podiam e deviam ser combinados, do mesmo jeito que um escritor muda, de repente e sem explicação, o alvo de seu discurso, de um elemento ficcional para outro, independente das dimensões de tais elementos e das distâncias diegéticas entre eles⁴⁷³.

Na gênese da linguagem cinematográfica está a estrutura narrativa do romance, com começo meio e fim. Griffith quando seguia as mesmas técnicas romanescas de Dickens, estava ao mesmo tempo, construindo uma linguagem específica⁴⁷⁴. De acordo com João Batista de Brito, o cinema estava “virtualmente ‘prometido’ pela ficção romanesca dos séculos XVIII e XIX”, que nos dizeres de Alexandre Astruc, havia já uma cinematograficidade imanente em autores que nem chegaram a conhecer o cinema, como Balzac, Hardy, Conrad entre outros⁴⁷⁵. Sobre essas intersecções, João Batista de Brito destaca, entre outros: A dissolução de uma imagem em outra; o acúmulo de imagens de coisas e lugares, sem a presença humana; a focalização centrípeta e progressiva do muito grande para

⁴⁷¹ O manifesto do Clube que pode ser encontrado no jornal **A Folha do Norte**, Belém, 22 de julho de 1951, p. 03. Também foi publicado na **Revista Norte**, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 69.

⁴⁷² BAZIN, 2014.

⁴⁷³ Idem, p. 13.

⁴⁷⁴ BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

⁴⁷⁵ BRITO, João Batista de. **Literatura, Cinema, Adaptação**. Revista Graphos, v. 1, n. 2, p. 09-28, 1996.

o muito pequeno; um ponto de vista múltiplo sobre um dado fato ou personagem; a velocidade; a elipse suprimindo o supérfluo⁴⁷⁶.

Desse modo, apesar de se tratar de dois campos distintos de produção sónica, nessa relação existem algumas marcas importantes de interseção⁴⁷⁷, algumas semelhanças permitem o que Joel Cardoso entende como um “estado sincrônico de compatibilidade permanente”. Segundo ele, há na literatura contemporânea um fascínio pela própria imagem, pelas técnicas virtuais de representação, que induzem a uma incorporação das técnicas dos meios audiovisuais, especialmente do cinema⁴⁷⁸. É justamente essa visualidade, presente em determinados textos literários, que permite a sua transformação em películas, manifesta em várias adaptações. A adaptação é um elemento catalizador da relação entre cinema e literatura, é um dos lugares onde elas se tocam. Segundo João Batista de Brito, o número desse tipo de produção chega mesmo a ultrapassar a quantidade de filmes com roteiro original. Não podemos precisar se essa mesma informação se aplicava aos filmes disponibilizados no catálogo da *Cinematca* na década de 1950. No entanto, dentro daquele universo, os cineclubistas de Belém, dentre os 27 longas exibidos entre 1955 e 1956, 6 eram baseados em romances.

Gráfico 4 – Roteiro dos longas exibidos por *Os Espectadores*, programação 1955/1956



Fonte: Convites de programação Cineclube *Os Espectadores* 1955/1956. Disponível em Cinematca Brasileira - SP

⁴⁷⁶ Idem.

⁴⁷⁷ A palavra escrita e o mundo das imagens, de acordo com Arlindo Daibert, sempre estiveram em contato ao longo da história, quer fosse por meio das legendas, e “das inscrições características da pintura medieval ou do primeiro renascimento”, ou ainda, de maneira mais sutil, “nos títulos que acompanham as pinturas, explicitando, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens”. DAIBERT, Arlindo. “A imagem da letra”, in: GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). **Caderno de escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 75. Apud: OLIVEIRA, Larissa Cristina Arruda de. A visualidade da literatura e a literatura da imagem. *Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*. Patos de Minas: UNIPAM, (3):67-79, 2010.

⁴⁷⁸ CARDOSO, Joel. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. **Revista Literatura em debate**, v. 5, n. 8, p. 1-15, jan-jul., 2001.

Da lista de filmes selecionados no catálogo da *Cinemateca*, se destacam: *A Saga de Gösta Berling*, baseado no romance de mesmo nome, considerado uma obra-prima da literatura europeia, tanto que, em 1891, sua autora, Selma Lagerlöf, tornou-se a primeira mulher a ganhar um prêmio Nobel de literatura; *A besta humana*, de Renoir, tem seu roteiro baseado na obra homônima do consagrado escritor francês Émile Zola; *O vento* de Sjostrom foi uma adaptação de Frances Marion do romance escrito por Dorothy Scarborough e Montagu Love; *Os irmãos Karamazoff*, adaptado da obra de Fiódor Dostoiévski; *Sereia*, baseado em um romance do mesmo título por Marie Majerová; *Symphonie Pastorale* também é extraído da obra *La Symphonie Pastorale* e adaptado para a tela por Jean Aurenche. Nota-se que boa parte desses livros já possuíam um reconhecimento qualitativo pela crítica literária, o que colaborou com a noção de um desejo de auto-formação associada à ideia de erudição por parte dos cineclubistas de Belém.

Dos filmes resenhados, dois também eram adaptações. De um lado, o criticadíssimo *Presença de Anita* e, de outro, o elogiado *Diabre Au Corps*. Em suas análises, a obra literária foi citada cumprindo diferentes funções. No primeiro filme, como vimos, o livro homônimo de Mário Donato era evocado e caracterizado como “resultado de uma pena fácil”, direcionado a um público leitor infantilizado, elemento que corroborava para uma depreciação do filme. Esse foi um filme exibido no circuito comercial da cidade e, portanto, não partindo de uma escolha pessoal dos membros do cineclube, diferente, por exemplo, de *Os irmãos Karamazoff*, filme exibido baseado em uma seleção do grupo. Adaptado do romance de Fiódor Dostoiévski, cujas obras já faziam parte das leituras de membros de *Os Espectadores*, como Benedito Nunes, que as lia desde 1947, chegando, inclusive, a recorrer ao Raskolnikof de *Crime e castigo* (1866), para falar da angústia e do sofrimento humano⁴⁷⁹. Orlando Costa chegou a elogiar a adaptação fílmica francesa de *O eterno marido* (*L’Homme au Chapeau* 1946), por esse conseguir, através da interpretação de Raimu, a manutenção do “clima autêntico de Dostoiévski”⁴⁸⁰.

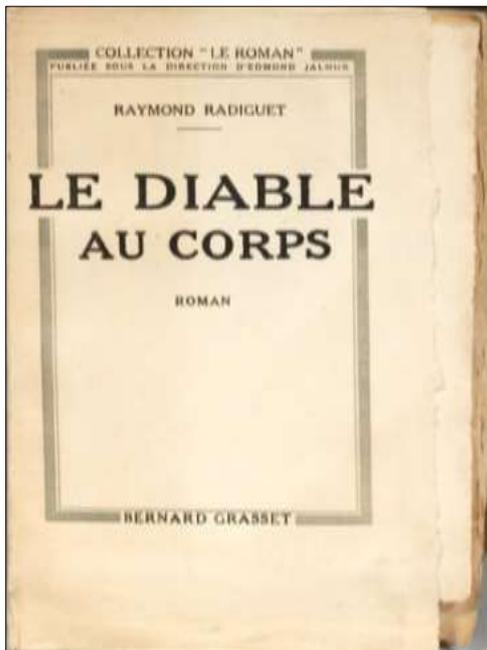
Em *Diabre Au Corps*, Max Martins, destaca a profunda diferença do romance de Raymond Rodiguet e o filme de Claude Autant Lara. Segundo ele, houve, mesmo com a exclusão de alguns personagens do livro, fidelidade ao tema central do romance. E, apesar de filme e livro estarem ligados, o primeiro poderia ser classificado como “outra obra de arte”,

⁴⁷⁹ NASCIMENTO, 2012, p. 165.

⁴⁸⁰ COSTA, Orlando. Resenha cinematográfica. **Revista Norte**. Ano I, nº 1, 1952.p. 72.

que o diretor teve mérito em fazer com que os espectadores conseguissem assistir a película, mesmo sendo esta retirada das páginas de Rodiguet, de maneira independente daquela. O cineclubista não toma aqui a película como a simples imitação da obra literária. Por meio de um olhar refinado, ele enxerga nesses dois meios, campos distintos e autônomos de construção, na qual, a fidedignidade não é tomada como linha mestra, e, portanto, não sendo vista assim como redutora.

Figura 20 – Capa livro *Le Diable Au Corps* (1923)



Fonte: <http://catalogue.drouot.com>
Acesso em 15/04/2016

Figura 21 – Cartaz *Le Diable Au Corps* (1947)



Fonte:
<http://www.cineplayers.com/filme/adultera/28175>
Acesso em 15/04/2016

Em análise sobre o *Diable Au Corps*, do mesmo modo que Max Martins, André Bazin destaca que há diferenças estéticas marcantes entre uma e outra, sendo no romance a matéria principal a linguagem e no filme a imagem. Para ele, a sua ação sobre o leitor isolado não seria a mesma que a do espectador em meio à multidão das salas escuras de cinema e que toda fidedignidade é ilusória, cabendo ao cineasta encontrar meios equivalentes no cinema para a adaptação literária. Nesse sentido, reconhecidamente, existem diferenças estruturais que interferem no processo de adaptação. As formas de uso do espaço e tempo nas duas expressões de arte são elementos marcantes dessa distinção. De acordo com João Batista de Brito, o espaço aparece na literatura como se "temporalizado", ao passo que no filme o tempo aparece como que "espacializado". A primeira trabalha através da palavra escrita com a

construção mental de imagens, advindas especialmente da decodificação da linha discursiva, são as palavras conduzindo a imaginação, enquanto que no segundo, a imagem concreta é o ponto de partida, sem esquecer-se do acompanhamento de recursos importantes como movimento, sons, ruídos⁴⁸¹.

Mesmo com suas particularidades e por encontrar em alguns círculos, observados até os nossos dias, certo desprezo livresco pela imagem visual, as adaptações tiveram em André Bazin um de seus grandes entusiastas. Para o teórico francês, o cinema teria promovido uma nova popularidade à arte, posto que esse dialoga com todas as camadas da sociedade, pensamento também compartilhado por *Os Espectadores*, quando defendiam que, “raras são as pessoas que não gostam de cinema. É até uma das poucas preferências que os burgueses acatam igualmente como os proletários”⁴⁸². Para eles, o cinema também servia para que alguns espectadores apreciassem, na tela, o “desenvolvimento visual de algum romance que poderiam ler em casa”, acreditando mesmo que “o povo prefere o cinema”. Por conta disso, almejaram orientar a preferência do público para filmes que proporcionassem a mesma “satisfação estética” que encontravam em obras primas do romance⁴⁸³. Citando o italiano *Os noivos* (1941) de Mario Camerini, Orlando Costa destaca-o como a adaptação que teria conseguido traduzir em um filme o romance de Manzoni “para grandes plateias”⁴⁸⁴.

A popularidade do cinema e o uso das adaptações seria uma das chaves de acesso de boa parte da população a grandes obras da literatura, incentivando assim o surgimento de novos grupos de leitores. André Bazin acreditava também que, uma boa adaptação deveria conseguir restituir o essencial da letra e do espírito, ou seja, caberia ao cineasta encontrar equivalentes cinematográficos em substituição ao original. Para exemplificar, ele se utiliza do filme *Symphonie Pastorale* exibido por *Os Espectadores* em primeiro de outubro de 1955. Nele, Jean Delannoy encontra o análogo em *mise-em-scène*, no caso a presença da neve, ao passado simples presente na obra de André Gide, em um simbolismo sutil e polivalente⁴⁸⁵. Desse modo, reconstruir na adaptação é antes, um ato criativo, em cuja essência está não a forma, mas a essência.

⁴⁸¹ BRITO, 2006, p 70.

⁴⁸² Manifesto-*Os Espectadores*. **A Folha do Norte**, Belém, 22 de jul. 1951.

⁴⁸³ Idem, *ibidem*.

⁴⁸⁴ COSTA, Orlando. Resenha cinematográfica. **Revista Norte**. Ano I, nº 1, 1952.p. 72.

⁴⁸⁵ BAZIN, 2014.

Outro caminho do diálogo entre cinema e literatura é percorrido pela interferência do primeiro na produção do segundo. Refletindo sobre isso, Max Martins dizia que o cinema influenciava no poema ainda quando este era apresentado na página em branco. Assim como também acreditava no contrário, pois segundo ele, o cinema estava “cheio de literatura”. É notório que o surgimento dos cinematógrafos, bem como os outros instrumentos das novas técnicas inspirou a imaginação e permitiram de maneira geral captar a realidade de uma forma distinta. Para Nicolau Sevcenko, a chegada dessas inovações tecnológicas modificou sobremaneira não somente as formas de trabalho e de organização urbana, mas também a sensibilidade e a disposição das pessoas que viviam nas cidades⁴⁸⁶.

Nesse contexto, a literatura estabelece relações complexas de simbiose e tensões com as aceleradas transformações urbanas e inovações nas técnicas de comunicação. De acordo com Nicolau Sevcenko, essas mudanças abalaram de maneira definitiva a posição que era até então ocupada pela literatura, cujas imagens tradicionais tornaram-se inadequadas e mesmo ultrapassadas. Além disso, o novo ritmo da vida cotidiana teria reduzido o tempo livre para a contemplação literária, provocando, por meio da concorrência das inovações tecnológicas de lazer, um procedimento de “seleção e exclusão, previamente à leitura”⁴⁸⁷, o que teria colaborado para a utilização de um repertório limitado de clichês. Esse cenário, segundo Sevcenko fortalecia um processo de “banalização e neutralização da força cultural da literatura”⁴⁸⁸.

Por outro lado, a literatura apropria-se de procedimentos característicos aos elementos símbolos dessa modernidade, além do cinema, a fotografia e o cartaz entre outros, transformando sua própria técnica. É o momento onde “montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista”⁴⁸⁹. Nesse sentido, é importante compreender de que forma essa nova sensibilidade criada pelas inovadoras tecnologias ecoaram na escrita de membros do cineclube paraense, posto que para eles, o cinema era entendido como “um dos mais poderosos veículos da sensibilidade e do pensamento da

⁴⁸⁶ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (org.) **História da vida privada no Brasil**. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 514-619.

⁴⁸⁷ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 97.

⁴⁸⁸ Idem, p. 98.

⁴⁸⁹ Sobre a relação entre cinema e literatura, a influência das novas tecnologias na escrita cf: SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil**. SP: Cia das Letras, 1987, p. 48.

época”⁴⁹⁰. Podemos falar de uma influência direta dos modelos de narração, sensibilidade, montagem, característicos do cinema, na escrita de literatos pertencentes ao cineclube “*Os Espectadores*”?

Nas raízes, do movimento modernista na Amazônia, Aldrin Figueiredo destaca que havia por parte de uma intelectualidade local uma preocupação em se construir uma narrativa própria — histórica e artística — sobre a região amazônica dentro de um contexto mais amplo dos debates que antecederam até mesmo o modernismo nacional. Segundo o autor os literatos de Belém só tomaram conhecimento de fato das agitações paulistas a partir da semana de 22, a fora isso, por cá aportava uma vanguarda marcadamente europeia. A França inclusive continuava sendo o “epicentro cultural do mundo civilizado”. O que descarta a possibilidade de um mero reflexo. A exemplo disso, Theodoro Braga que na virada para o século XX já refletia, como historiador e como pintor, sobre o que seria a particularidade da história e da cultura da Amazônia dentro do contexto nacional, antecipa em alguns anos os debates travados posteriormente pelos modernistas de outras regiões do Brasil⁴⁹¹.

Há nesse sentido, um importante questionamento da linha evolutiva modernista, que acredita em São Paulo como pólo irradiador, expandindo para outras regiões do país, mas que, em lugar disso, observava-se uma efervescência cultural difusa e descentralizada, não possuindo um contexto específico de origem e que existiram modernismos, posto que, cada época procurou-se assumir-se como nova diante de tempos pretéritos. De acordo com Figueiredo, *Os novos* daqui, de 1920, lutavam contra a hegemonia do Rio de Janeiro, assumindo a dianteira na redescoberta do homem mestiço da Amazônia, promovendo uma reabilitação da cultura local positivando valores anteriormente negativados⁴⁹².

A geração literária a qual parte do grupo pertencia era a da terceira moderna do Pará, de 1945, a que consolida o modernismo no estado. Importante lembrar que, essas três não se sucederam de maneira linear, suas trajetórias são marcadas por conflitos com poetas parnasianos e marcadas por avanços e recuos⁴⁹³. De acordo com Fátima Nascimento, os intelectuais dessa geração, que tinham no *Suplemento Literário* da *Folha do Norte* um

⁴⁹⁰ Manifesto-Os Espectadores. *A Folha do Norte*, Belém, 22 de jul. 1951..

⁴⁹¹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos**: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. 2001, 315. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas. Campinas, 2001.

⁴⁹² *Idem*.

⁴⁹³ NASCIMENTO, 2012.

importante meio de discussão sobre a literatura moderna, “de certo modo apagam, inicialmente, toda uma história literária do movimento modernista que vem sendo construída desde 1923 na cultura paraense”⁴⁹⁴. Para a autora, os literatos da terra ao se referirem aos grupos anteriores a eles tomavam-nos como sendo constituídos somente por parnasianos. Deixando, assim em segundo plano toda uma contribuição modernista antecedente.

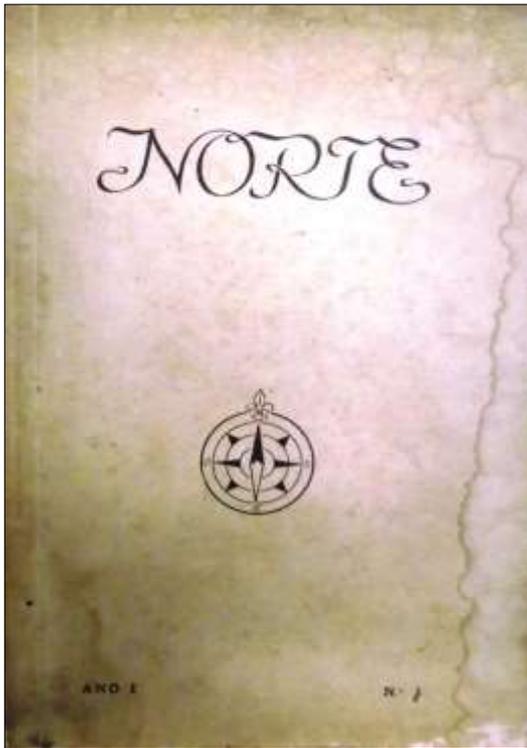
Apesar disso, não se pode esquecer que, nesse cenário da literatura local, ao “Grupo dos Novos”, entrelaçavam-se importantes nomes que os precedia, como era o caso de Bruno de Menezes, Ruy Guilherme Paranatinga Barata, Francisco Paulo Mendes, Dalcídio Jurandir, Cléo Bernardo, Paulo Plínio Abreu, mais experientes e outros mais novos, como Alonso Rocha, Max Martins, Jurandir Bezerra, Cauby Cruz, Sultana Levy, Haroldo Maranhão⁴⁹⁵. Além do suplemento da *Folha do norte*, que atuava como frutífero espaço desses diálogos entre esses diferentes homens das letras, no itinerário intelectual do grupo, também se fez de fundamental importância à publicação das revistas *Encontro* (1948) e *Norte* (1952). A primeira com a publicação de “poemas, ficção e ensaios críticos dos participantes da “nova geração” literária paraense, assim como noticiário cultural e editorial, seção de crítica, de música e de teatro”⁴⁹⁶. Segundo Marinilce Coelho, essa revista serviu para divulgar uma literatura paraense afinada com a profunda mudança de valores sociais da época e ainda com a forte inquietação do homem diante da realidade.

⁴⁹⁴ *Idem*, p. 67-68.

⁴⁹⁵ COELHO, 2003, p. 13.

⁴⁹⁶ COELHO, 2003, p.16..

Figura 22 – Capa Revista Norte (1952)



Fonte: Revista Norte. Ano I, n. 3. Belém, 1952.

Figura 23 – Matéria Resenha cinematográfica (1952)



Fonte: Revista Norte. Ano I, n. 2. Belém, 1952.

Acima a revista *Norte*, que se destacou pela divulgação de poesia, ensaio, resenhas de livros, artigos de literatura, de filosofia, de teatro, por apresentar parte das resenhas cinematográficas e análises sobre produção apresentadas nessa tese. Por meio de suas páginas, poesia e cinema entrelaçam-se nas reflexões de membros do cineclube, em discussões mais amplas sobre cultura. Haroldo Maranhão destacava na revista *Encontro*, que “a poesia brasileira, no final da década de 1940, expressava uma tendência para se preocupar, também, com a forma, não somente com a essência poética”, em uma valorização da “poesia de experimentação lingüística, a poesia como ofício, experimento da linguagem, uma poesia oposta à teoria da inspiração, a negação de uma poesia mística ou de fundo moral”⁴⁹⁷. A forma é outro caminho importante dessa inter-relação entre cinema e escrita presente no primeiro cineclube de Belém.

Duas obras relevantes da literatura foram elaboradas por membros fundadores de *Os Espectadores*, enquanto o clube estava em atividade. Mário Faustino publicou em 1955 *O Homem e sua Hora* e continuou escrevendo nos anos seguintes para um projeto de poesia de fragmentação, Max Martins lançou *O Estranho* em 1952 e alguns anos depois do fim do

⁴⁹⁷ MARANHÃO, Haroldo. A Poesia em pânico. *Encontro*, Belém, n. 1, p. 34, 2º trimestre 1948. *Apud*: COELHO, 2003, p. 92.

cineclube, o *Anti-Retrato* (1960), todos eles, livros de poemas. Ruy Guilherme Barata chegou a publicar *A Linha Imaginária* em 1951 e *Violão de Rua* (1962), porém essas duas obras não serão aqui analisadas. Isso se justifica em dois pontos importantes, uma questão temporal, o primeiro livro foi concebido antes da criação de *Os Espectadores*, e o segundo depois de sua extinção, e outro reside na importância que a cinefilia ocupava no processo criativo do poeta.

É possível pensar que as discussões e encontros travados entre os amigos com diálogos e leituras constantes sobre cinema tenham surtido efeitos sobre a produção de todos eles, porém, em função dos limites da pesquisa, serão analisados apenas alguns poemas e parte do pensamento poético de Max Martins e de Mário Faustino. Essa predileção se dá por serem eles, no grupo, os que mais recorreram ao cinema na elaboração da escrita. Vale lembrar ainda que não é objeto dessa pesquisa o olhar profundo sobre a poética dos dois autores, já existe para isso uma série de trabalhos que podem ser consultados na bibliografia dessa tese. Por se tratar de um olhar sobre a recepção cinematográfica, o intento é aqui observar as suas aproximações com o cinema, e consequentemente pontos em que essas duas áreas se tocam.

Max Martins foi um dos membros mais participativos nas atividades do clube de cinema, não se restringiu apenas a publicação das críticas e apresentação de filmes, dedicou-se também a reflexões pontuais quanto ao diálogo entre as duas artes. O paraense de Belém, nascido em 20 de junho de 1926, viveu e morreu na Amazônia, fazendo daqui uma poesia que, segundo Paulo Roberto Vieira, “destoa das escritas regionalistas pelo tom e pela atitude perante o mundo e os indivíduos. Sem, no entanto, desprezar a região – telúrica, orgânica – como meio de passagem ao universal”⁴⁹⁸. Foi por meio da biblioteca do pai que Max tomou contato muito cedo com a poesia, e logo se apaixonando por ela, feita ofício em sua vida. Ainda na adolescência começou a partilhar seus escritos com os amigos, “aos 14 escrevia à mão, a letra caprichada, poemas e contos na revista manuscrita *Bohemio*”⁴⁹⁹.

Max Martins atuou no cineclube nas suas diferentes fases. Ele escreveu crítica, fez palestra e apresentou filme nas sessões promovidas pelo clube na SAI. O cinema estava muito presente na sua vida tanto como instrumento de lazer, quanto como objeto de reflexão e de alento para a revisão do próprio método de composição escrita. Uma das marcas da poesia de Max diz respeito a sua preocupação com a apresentação formal dos poemas. Em um

⁴⁹⁸ VIEIRA, 2014. p. 28.

⁴⁹⁹ Idem, *ibidem*.

verdadeiro exercício plástico, ocupava-se com os arranjos, experimentações e a própria distribuição gráfica dos versos nas páginas. Talvez, justamente por conta disso, o seu olhar cuidadoso sobre a relação entre cinema e literatura. Sobre essa relação ele afirmava que era notório “o ‘corte’ e a ‘montagem’ intencional na poética moderna”⁵⁰⁰. Isso sem esquecer, anos depois, que tais recursos já existiam antes do advento do cinema, mas entende, porém, que ele existia “não intencionalmente na poesia”⁵⁰¹.

Mário Faustino, que havia se mudado para Belém com apenas 11 anos de idade, transferiu-se definitivamente para o Rio de Janeiro em 1956. Sua atividade no clube de cinema se deu de maneira mais efetiva na primeira fase de *Os Espectadores*, quando se assistia aos filmes nas salas comerciais e os debatia nos encontros informais dos amigos. Após a parceria com a *Cinemateca*, iniciada em 1955, já não estaria mais ligado ao cineclube, penso que isso se deu muito por conta das várias interrupções ocasionadas por suas viagens constantes e pelo curto tempo em que pode usufruir das sessões na SAI, posto que deixou Belém ainda no início de 1956. Independente disso era lembrado pelo gosto pelo cinema e pelas ácidas discussões fílmicas travadas com os amigos do cineclube. Nas lembranças de Maria Sylvia um dos mais ácidos nas críticas cinematográficas travadas entre os amigos nas conversas no *Café Central*. O cinema era para ele uma fonte de inspiração e influência direta na sua edificação poética.

Nos dois poetas a montagem atua como uma ligação entre cinema e literatura. A montagem, quanto conceito deriva do cinema, como uma “junção artística, já prevista no roteiro, de sequencias de imagens e cenas individuais em situações espacio-temporais diferentes”⁵⁰². E assim, com o objetivo de dar nome ao processo de justaposição, essa designação foi transposta para o romance, a poesia e ao teatro. Na produção literária ela pode contornar-se por meio da simultaneidade de ação e “justaposição funcional de fragmentos na narrativa”, bem como, na troca deliberada de ingredientes de palavras complexas. Modesto Carone Netto, destaca que outro fenômeno reconhecido como montagem na escrita, é a incorporação, ao texto, de trechos provenientes de outras fontes, como “citações que passam a agir no corpo mesmo do poema, ora como foco de contraste, ora como fator de sustentação

⁵⁰⁰ **O Liberal**, Belém, 03 Agosto de 1975, p. 11.

⁵⁰¹ Max Martins em entrevista a Luzia Álvarez em que dissertava sobre o “cine-poema”. In: VERIANO, 1983, p. 188.

⁵⁰² WILPERT, Gero V. *Sachwörterbuch der Literatur*. Atuttgart, Kröner Verlag, 1969 (“montage”). Apud: NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 102.

semântica, ora realizando simultaneamente os dois desempenhos”⁵⁰³. De acordo com o autor, por meio dela podemos reconhecer dois fatores relevantes da estética moderna: “o fragmento”, como uma unidade material de que se vale a composição e a “produção de significados”, o que por seu turno, aproximaria a montagem do processo metafórico.

Em cuja forma literal se observa a junção “alógica” de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente⁵⁰⁴.

Em 1975 Max Martins concedeu uma entrevista a Luzia Álvarez em que dissertava sobre o “cine-poema”, acordando quanto à ligação entre montagem e metáfora, dizendo:

Entendo o cine-poema como o poema sendo beneficiado pela animação cinematográfica e como tal projetado numa tela, utilizando para seu enriquecimento a técnica “alheia” do cinema. Falo alheia entre aspas, pois, afinal, pensando bem, aquilo que o poema foi buscar no cinema, muitas vezes não é outra coisa senão o que a literatura já deu ao cinema, como seja, a velha e universal metáfora⁵⁰⁵.

Serguei Eisenstein foi o teórico que mais se dedicou com profundidade a discussão em torno desse tema. E somente após muitos avanços e recuos chegou a sua teoria geral sobre a montagem, que concebida por ele, a partir de uma linguagem cinematográfica, foi posta como aplicável às demais modalidades artísticas. Processo natural haja vista que, o mesmo fenômeno pode ser observado sempre que se junta dois fatores, objetos ou processos. Para ele, a montagem funda-se no princípio da contradição, ou seja, no “choque de valores plásticos opostos, tanto entre dois planos sucessivos, quanto no interior de um mesmo plano”⁵⁰⁶. Como vimos, Eisenstein era uma das leituras citada por Max Martins naquele período, reconhecido por ele como um dos precursores nas reflexões sobre a “montagem” na construção do objeto fílmico⁵⁰⁷, sobre isso, o poeta destacava que:

Assim como muitos poetas apanham, por exemplo, o “corte” e a “montagem” bem aqui e agora nas telas do cinema, para enriquecimento de sua obra, alguns outros foram buscar muitos e muitos séculos antes de nossa era, a mesma “montagem”, o

⁵⁰³ NETTO, 1974. p. 101.

⁵⁰⁴ *Idem*, p. 104.

⁵⁰⁵ Max Martins em entrevista a Luzia Álvarez em que dissertava sobre o “cine-poema”. In: VERIANO, 1983, p. 188.

⁵⁰⁶ EISENSTEIN, Sierguéi. *O princípio cinematográfico e o ideograma*. Apud: BENDER, Mires Batista. **O processo criativo de Mário Faustino**: “repetir para aprender, criar para renovar”. Tese (doutorado) - Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013, p. 107.

⁵⁰⁷ Para Eisenstein, o filme seria criado a partir de sua montagem. Seria a linguagem criada pela montagem que, segundo ele, nos levaria a uma verdadeira análise do funcionamento da sociedade. Dudley Andrew destaca que para Eisenstein, o filme funcionaria como uma máquina utilizando combustível confiável (atrações), energizado para criar uma corrente estável de movimento (montagem), desenvolvendo um significado dramático controlado e total (enredo, tom, personagem, etc.), levando em direção a um destino inevitável (a ideia ou tema final). ANDREW, 1989. p. 61.

mesmo “corte”, na escrita e na poesia chinesa, onde, por exemplo, os signos do sol, sublinhando os signos dos brotos visíveis das plantas, formam o ideograma de primavera. E isto, segundo Fenollosa, conduz a linguagem para perto das coisas, afinal como o cinema. Isto relativamente à poesia, porque o cinema também foi matar a sua sede imagística no ideograma chinês, o velho haiku de Basho e no teatro Kabuki japonês de onde Eisenstein organizou sua teoria de montagem cinematográfica⁵⁰⁸.

Max Martins estava ciente do processo de construção das formulações do teórico russo sobre montagem, e das interferências do contato com o oriente, em especial ideograma chinês. Em *O sentido do Filme*, Eisenstein destaca que no Oriente, as relações audiovisuais não são apenas parte do sistema educacional chinês, mas que “na realidade estão incorporadas ao código legal”, que eles se derivam “dos princípios Yang e Yin, sobre os quais se baseia todo o sistema de visão do mundo e filosófico dos chineses”⁵⁰⁹. Max, assim como o cineasta, anos depois, também se preocupou em estudar a visualidade oriental, no caso do poeta, se dedicando as formas poéticas, em especial os haicais. Assim, a questão da visualidade e nela os usos da montagem, faziam parte do universo conceitual do poeta paraense.

A experiência partilhada pelo cineclubes também facilitou para que a mesma cultuada obra do cineasta russo fizesse parte das leituras de Mário Faustino, que também surtiu sobre ele influências definitivas. O método de composição cinematográfica de Eisenstein foi assimilado por Mário em uma união com a “escola das imagens” de Pound⁵¹⁰, que tinha como característica mais importante a defesa do “uso de imagens poéticas claras e a adoção de temas modernos em verso livre”⁵¹¹. Para Ezra Pound a essência da poesia estava na imagem e na metáfora. De acordo com Mires Bender, “um dos preceitos estabelecidos por Pound, a ser seguido pelos poetas, é exatamente a apresentação da imagem, sem jamais descrevê-la ou representá-la”⁵¹². Benedito Nunes recorda que a exortação de Pound guiou o crítico-poeta no seu empreendimento de Poesia-Experiência⁵¹³. Os padrões de musicalidade, “compreensão

⁵⁰⁸ Max Martins em entrevista a Luzia Álvarez em que dissertava sobre o “cine-poema”. In: VERIANO, 1983, p. 188.

⁵⁰⁹ EISENSTEIN, 1990, p. 62.

⁵¹⁰ O “movimento imagista” desenvolveu-se nos Estados Unidos e na Inglaterra entre 1912 e 1917. Ele foi resultado das ações de F.S. Flit, D. H. Lawrence, Ezra Pound, Amy Lowell, Hilda Doolittle e John Gould Fletcher. Os princípios que conduziam a poesia imagista, segundo defendia Pound eram três: “1) tratar diretamente a ‘coisa’, seja ela subjetiva ou objetiva; 2) Não usar de maneira alguma palavras que não contribuam para a apresentação [de imagem]; 3) Com referencia ao ritmo: compor seguindo a sequencia da frase musical e não a sequencia de um metrônomo”. MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12^a. ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 237.

⁵¹¹ BENDER, 2013, p. 104.

⁵¹² Idem, p. 106-107.

⁵¹³ Poesia-Experiência era uma página do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e que foi comandada por Mário Faustino entre setembro de 1956 e janeiro de 1959. De acordo com Maria Eugenia Boaventura, o objetivo da Poesia-Experiência, por meio das suas diferentes sessões era estimular o conhecimento teórico e prático da

visual ou auditiva (imagem), de conexão discursiva do verso (logopeia)”⁵¹⁴, estavam presentes no seu julgamento crítico daquilo que se entendia como boa poesia.

O diálogo de Mário Faustino com a teoria de montagem de Eisenstein se intensificou no período que segue a publicação de *O Homem e sua hora*, especialmente por meio de seu projeto da poesia de fragmentos, que culminaria na publicação de um único poema longo, o que foi interrompido por sua morte prematura. Naquele momento o crítico-poeta deixava claro o lugar do cinema na elaboração do projeto, chegando a adotar a terminologia cinematográfica inspirada no teórico russo, pois compreendia que naquele processo, os versos circunstanciais seriam “takes” e a “montagem” o procedimento artístico a ser adotado posteriormente. Como pode ser lido no trecho de uma carta enviada ao amigo Benedito Nunes em 1960, em que dizia: “se posso, se estou sozinho, se tenho papel, lápis à mão, vou escrevendo em bruto, da mesma maneira que em cinema se tomam takes que mais tarde serão montados”, acrescentando que a montagem “ao mesmo tempo que dará ordem, harmonia, a minha poesia, organizará, de certo modo, minha vida, uma refletindo, ou melhor, reflexando, a outra”⁵¹⁵.

Essa nomenclatura cinematográfica também pode ser observada no poema *Irene* de Max Martins:

Irene

Incapaz de praticar o amor, ligo as janelas
E continuo o plano em que teu rosto
traça no ar a primeira flor noturna.
Apenas lança a sombra amável sobre o muro,
fremem os candeeiros ao implícito gesto
cor de aurora.

(Anti-Retrato, 1960).

O plano em um filme é a sequencia filmada de maneira, quase sempre, ininterrupta e é limitado por um enquadramento e por uma duração. Em *Irene*, o poeta se utiliza desse

poesia e, por meio disso, provocar a revitalização do gênero no país, por conta disso eram ali publicados traduções e comentários de obras de poetas clássicos, além da divulgação de poetas estreados. FAUSTINO, Mário. **Artesanatos de poesia**. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁵¹⁴ NUNES, Benedito. A poesia de meu amigo Mário. In: FAUSTINO, M. **O homem e sua hora e outros poemas**. Org. de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 45 - 66.

⁵¹⁵ CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 42.

artifício para apresentar uma cena. Ele foca no plano em que o rosto da musa é “filmado” de sua janela. Já na publicação de seu primeiro livro de poema, *O Estranho* (1952), se pode reconhecer o uso de fragmentos e dos princípios da colagem de palavras, posteriormente aprimorado na elaboração de seus diários, e dos recursos de desenhos e imagens a eles costurados. Bem como da “montagem de lembranças, traços, devaneios, cores”, no qual se lê “a mistura do subjetivo e do objetivo, memória e realidade para descrever um ambiente antigo e novo”⁵¹⁶. Um traço que marca todo o livro é a rememoração da infância do autor por meio da poesia, como pode observado no seguinte poema:

Do poema da infância

I

Que cabelos prende o laço róseo
Flutuando entre nuvens?
(A menina do laçarote é loura, morena ou rica?)
Em que mala estará o Pierrôt cor de jerimum?
Velocípede - revolução – Felisberto de Carvalho –
Angelita dos quadris morenos e peitos em embrião.
Não me vejo menino sem Mariêta.

(O Estranho, 1952).

Com essas letras, Max apresenta imagens de suas lembranças infantis, que no diálogo com as recordações do poeta, fragmenta-se em diferentes tempos: passado, presente e futuro, em uma imagem nostálgica do que passou, como uma fotografia dos registros capturados pela lente da memória. Melissa Alencar consegue identificar alguns elementos das memórias visuais do autor presentes nesse poema, como a menina do laço no cabelo, que supostamente lembraria suas primeiras leituras e “o registro oficial do nome próprio Felisberto de Carvalho”, professor e escritor de livros infantis e didáticos, em cujo livro *Primeiro livro de leitura* aparece uma menina loura com laço no cabelo; o Pierrôt cor de jerimum toca justamente na impressão visual, pictórica do autor/leitor⁵¹⁷. Pode-se perceber, de maneira contida, a utilização da montagem no processo de composição, junta-se pormenores de apelo visual como, “velocípede”, “revolução”, que em sequencia ajudam na composição do tema central. Assim como em outro poema da mesma coletânea:

⁵¹⁶ ALENCAR, Melissa da Costa. **1952**: A poesia de O estranho de Max Martins. Dissertação (Mestrado) – Estudos Literários - Departamento de Letras, UFPA. Belém, 2011. p. 127.

⁵¹⁷ Idem, p. 131.

Terceira elegia para Sônia Maria

Esquecidos estão os trigais.
Nas sombras a casa,
O fogo apagado.
Há muito que o retrato da Mulher não espera por ti.
Mas eu quero ainda os teus passos
Leves na sala encortinada
De bíblia sobre a mesa.
Agora eu te esperarei sempre,
Porque num dado momento tu aparecerás
Num vestido de rendas brancas
- louros cabelos de cachos –
Cantando modinhas que Ela antes cantava.

Enquanto não chegas
A vida continua encurralada no vale.

(O estranho, 1952).

Do mesmo modo que no primeiro poema, há em *Terceira elegia para Sônia Maria* uma construção consciente de visualidades, presentes nas “sombras”, no “fogo apagado”, que mesmo compondo uma paisagem descontínua, admite-se que há relação entre esses símbolos, como a ausência da luz. Os pontos e travessão são equiparáveis a cortes cinematográficos. As representações isoladas como a dos trigais esquecidos, da “bíblia sobre a mesa”, a mulher imaginada em um “vestido de rendas brancas”, a “vida encurralada no vale”, tem uma finalidade definida, posto que todos servem para formar uma “imagem”, a do desolamento pela espera.

Muaná da Beira do Rio

A velha matriz branca

De portas largas
Sozinha na praça
Olhando o rio sujo.

Montaria dançando. Tarde preguiçosa.
Rua quieta, Jornal do prefeito
Com santo na primeira página.

E a usina bufando, bufando,
Engolindo lenha.

Na janela do posto do Correio
Um cacho de bananas balançando.

(O Estranho, 1952).

Tomando de empréstimo as observações de Modesto Netto sobre a poesia de Trakl, podemos dizer que nesse poema também aparece uma “folha de montagem” (*short list*), com “tomadas perfeitamente delimitadas”: a) *A velha matriz branca*, b) *A Montaria dançando na Rua quieta*, c) *A usina bufando*, d) *A janela do posto do Correio*. A quase que um passear da câmera, que passando pela matriz, chegaria ao olhar sobre a rua, seguindo em vista a usina que trabalhava, seguindo percurso pela janela e encerrando a cena no “cacho de bananas balançando”. A montagem do poema acima apresenta também uma sutil conjugação de som e imagem, imagem ritmada pelo bufar do trabalho na usina. Os adjetivos de cor, como o branco da matriz, do rio sujo, também marcam esses planos que são visuais.

Em *Marginal poema 15* Mário Faustino, assim como Max, também trabalha com a superposição de imagens ao modelo eisensteniano, que aparece associada ao uso do conflito:

Marginal poema 15

Item:

as estações
o que dela nos deixa capricórnio
rios cercando a folha
a nuca, a testa oblíqua sobre a folha
rios formam baía
rios param;

pinho, pasta, papel: creme de luz, luz creme
e tinta e noite e letra

o vácuo
é luminoso e flui
(é vago)
o negro é quem ocorre
e existe (exato)
obscuro

e obscuro igual a vago;
e da mesma maneira:

“deleitoso este livro neste inverno”;
neste, inverno, que mais
é primavera mais outono ou menos
o que em tudo persiste de verão
de luz sobre as baías: de ar molhado
sem peixes, com gramados
e automóveis fluindo
e da mesma maneira:

“onde estou eu?”
ela pergunta (no filme)
e dessa mesma
maneira as estações;
ou o que nos deixa o bode com seus cornos
em riste arremessando contra a própria
folha final (impressa)
corroída de espaço
e tempo
 (“encontro-te em tal rua, às tantas horas”)
e da mesma maneira:

— a moça atleta deixa
cair mangas douradas em seu curso;
— as praias afinal completaram seu cerco
do maroceano,

jogo das montagens presente nos versos em que fala sobre as “pálpebras que se fixam, cílios que se vergam e o relógio que mostra os números sempre do mesmo modo”, segundo a qual, “as imagens vão se sobrepondo e fundindo até condensarem uma terceira e inesperada aparição, como na folha de escrever igual a sono escuro”⁵¹⁹.

Cavossonante Escudo Nosso é outro poema de Mário desse do período de 1956 a 1959, que foi batizado por Benedito Nunes como “poemas de transição”, pois estavam entre o lançamento de *O homem e sua hora* (1955) e a publicação do que seria o poema longo. Nele também se pode perceber o apelo à técnica da montagem cinematográfica:

Cavossonante Escudo Nosso

Cavossonante escudo nosso
palavra: panaceia
ornado de consolos e compensas
enquanto a seta-fado
nos envenena ambos tendões
rachados.

No sabuloso mar na salsa areia
alimento não cresce
cobras crescem
e nos impõe silêncio o bramir vero
do veado oceano
cio cio
verdade, matogrosso universal
viçosamente ouvida
não palavras não pa
lavras
e do cosmo selvagem
recém recém tombada:
AMOR
estrela inominada pedra lava
escudo panejante panacéia
(a cruz
se enfuna)
bólide trespassando chão-essência
peito-presença
AQUI
estamos.

Entre nome e fenômeno balança
nunca meu coração:
ferido sangra

⁵¹⁹ Idem, p. 111.

pelo rosto do ser e por seus rins,
indiferente, he le na, às sílabas
véus teu ventre disfar-farçando:
ele singra ele sangra ele roxo
 ... espuma ...
pela forma da coisa por seu peso
e para de pulsar rugindo contra
o que serve de rocha e despedaça
a liberdade sétima – tocar
a liberdade oitava – penetrar
a liberdade inteira – conhecer:
 COR AÇÃO
o sopro do metal ressoa chama
para a luta real
 (há remoinhos)
cavossonante escudo rebentamos
a fraga estilhaçamos nus sem-pele
estrelorientados rumo-nós
 boiamos
ainda que parados:
 mudos:
 somos.

(Fragmento ‘ensaio’ de uma obra em progresso, 1957).

A organização das palavras no poema vai formando, por meio dos espaços vazios e letras maiúsculas, uma espécie de desenho no papel branco, assim também chamando atenção para a palavra como imagem. Esses espaços também servem para demarcar o ritmo, nele percebem-se técnicas de fusão e desintegração de palavras, como pode ser lido nas passagens em que se evoca o ventre que vai “disfar-farçando”, ou na “não palavras não pa lavras”. As imagens são apresentadas como em uma sequência de planos, cuja pontuação e silêncios atuam como cortes, que fica muito claro na evocação da espuma, que antecedida e seguida pelas reticências, “... espuma ...”, ganha a visualidade de um plano leve/curto, que flutua entre os outros. Em termos visuais, de acordo com Carone Netto, a própria quebra dos versos, tão presente em *Cavossonante Escudo Nosso*, já é por si um tipo de “corte” no processo de montagem.

Tanto *Cavossonante Escudo Nosso* quanto *Marginal poema 15*, foram publicados no período de vigência do folheto de crítica *Poesia-Experiência*, que apresentavam o interesse em uma renovação poética, com a experimentação de procedimentos compositivos “sintéticos

ou de apelo visual”⁵²⁰. No caso de *Cavossonante Escudo Nosso* Mário Faustino chegou a comentar com o amigo essa preocupação que norteava a sua escrita naquele poema:

O tema é minha preocupação dominante no momento; a necessidade de livrar o pensamento e o sentimento do homem das camadas e camadas de abstrações (mecanismo de defesa psicológica) vocabulares (escudo, panaceia verbais), que se interpõem entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Creio que a principal obrigação da poesia, em nossa época, é renovar, nesse sentido, a linguagem, de modo a permitir, semanticamente, uma revisão do pensamento ocidental⁵²¹.

Desse modo, a edificação desses poemas tem por orientação a reformulação das técnicas, daí a intensa proximidade com os procedimentos criativos do cinema. O que já era, de maneira embrionária, prenunciado na obra de 1955. Como demonstra o poema a seguir:

Brasão

Nasce do solo sono uma armadilha
Das feras do irreal para as do ser
- Unicórnios investem contra o Rei.

Nasce do solo sono um facho fulvo
Transfigurando a rosa e as armas lúcidas
Do campo de harmonia que plantei.

Nasce do solo sono um sobressalto.
Nasce o guerreiro. A torre. Os amarelos
Corcéis da fuga de ouro que implorei.

E nasce nu do sono um desafio.
Nasce um verso rampante, um brado, um solo
De lira santa e brava - minha lei

Até que nasça a luz e tombe o sonho,
O monstro de aventura que amei.

(O Homem e a sua hora, 1955).

Em “Brasão”, observa-se um padrão sonoro que determina o ritmo das imagens, que são trazidas em uma cadeia metafórica⁵²². Existe nele uma unidade métrica e rítmica que também servem para conduzir a certo itinerário imagético. As rimas terminadas em “ei”, com “Rei”, “plantei”, “implorei”, “lei” e “amei”, fechando cada verso, estão a serviço desse apelo

⁵²⁰ NUNES, Benedito. A poesia de meu amigo Mário. In: FAUSTINO, M. **O homem e sua hora e outros poemas**. Org. de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 52.

⁵²¹ Idem, p. 53.

⁵²² BENDER, Mires Batista. **O homem e seu tempo na poesia de Mário Faustino**. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Lusoafricanas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR-RS, 2008.

sonoro, que de acordo com Mires Bender, dão um tom de galope que é exposto pelos vocábulos “sobressalto”, “corcéis” e “fuga”⁵²³. O conjunto é assinalado pela junção de imagens visuais, há aqui uma espécie de simetria que pode ser discernida nos quadros que são apresentados pelo poeta. Observados seguindo a lógica de montagem eisensteniana, podemos observar a presença de, pelo menos, duas “tomadas” nos quatro primeiros quadros. Essas estão marcadas, ou “recortadas”, pelos espaços e pela pontuação que as limita, como pode ser exemplificado nos seguintes quadros:

Estrofe I:	Imagem a)	Nasce do solo sono uma armadilha
	Imagem b)	Das feras do irreal para as do ser - Unicórnios investem contra o Rei.
Estrofe II:	Imagem a)	Nasce do solo sono um facho fulvo
	Imagem b)	Transfigurando a rosa e as armas lúcidas Do campo de harmonia que plantei.
Estrofe III:	Imagem a)	Nasce do solo sono um sobressalto.
	Imagem b)	Nasce o guerreiro. A torre. Os amarelos Corcéis da fuga de ouro que implorei.

As imagens “a” de cada estrofe focalizam-se em um plano fechado, no “solo sono”, de onde nascem: “uma armadilha”, “um facho fulvo”, “um sobressalto”. Podemos comparar a visão de um olho-câmera aproximado, que restringe o ângulo de visão ao que está centralizado em um “chão” metafórico. Nas imagens “b” se tem a abertura desse plano com os desdobramentos dos elementos que simbolicamente saem do solo, produzindo cenas abertas como a de campo desfigurado na estrofe II. Não apenas a simetria desses fragmentos imagéticos, mais o uso de uma única rima, a interpolada, dão ao poema o frescor da renovação criativa. Albeniza Chaves nos lembra que a utilização dessa rima única teria introduzido uma mudança ao “ao esquema do terceto de Dante, o qual apresenta rimas alternadas, como usaram Manuel Bandeira e Cecília Meireles, implicando uma renovação do poeta piauiense”⁵²⁴, o que iria se aprimorar ainda mais nos anos seguintes a publicação de *O Homem e a sua hora*, quando a influência do cinema se deu de maneira mais intensa como pode ser observados nos dois poemas apresentados.

⁵²³ BENDER, 2013, p. 139.

⁵²⁴ CHAVES, Albeniza de Carvalho e. **Tradição e modernidade em Mário Faustino**. Belém: GEU/ UFPA, 1986, nota 58, p. 48. Apud: BENDER, 2013, p. 139.

É também a partir dessa década que Max Martins passa a refinar ainda mais a visualidade presente em sua escrita, para tanto foram fundamentais as leituras dos precursores do concretismo, Mallarmé, o próprio Ezra Pound, que tanto influenciou Mário, James Joyce, entre outros. Segundo Benedito Nunes, a amizade com o poeta Bob Stock e a leitura do livro do amigo Mário Faustino teve impacto profundo sobre a poética de Max Martins. Mário teria assimilado na teoria e na prática de sua própria arte procedimentos da poesia espacial dos concretistas, atuando assim como uma espécie de mediador do vanguardismo no Pará de 1950, para onde a publicação de 1960 avançaria. Assim, Max passa, cada vez mais a trabalhar com a composição intelectualmente controlada de sua obra. Com a adoção do espaço como orquestrador do ritmo e revelador visual de significados que culminaram com o *Anti-Retrato*⁵²⁵. Da obra de 1960 podemos observar em *Amargo*, o poema com que finalizo essa análise, indícios da junção de imagens descontínuas no corpo do poema.

Amargo

Há um mar, o dos velames,
das praias ardendo em ouro.

Há outro mar, o mar noturno,
o das marés com a lua
a boiar no fundo
o mênstruo da madrugada.

E afinal o outro, o do amor amargo,
meu mar particular, o mais profundo,
com recifes sangrando, um mar sedento
e apunhalado.

(Anti-Retrato, 1960).

Amargo apresenta a justaposição de três imagens distintas, mas que ao mesmo tempo compõe uma unidade. Observa-se nela a justaposição de blocos separados por ponto e espaço, o que lembra a técnica eisensteniana de superposição de imagens associada ao uso do conflito para a construção de uma terceira “imagem” portadora de novos significados e que nesse caso, dá unidade ao poema. O primeiro quadro traz um apelo visual que propõe ao leitor uma rede de associações, de um mar associado a um dia ensolarado na praia, com momentos de lazer, indicado pela presença de velames, portanto de um espaço natural e prazeroso. No

⁵²⁵ NUNES, Benedito. Max Martins, Mestre-Aprendiz (Prefácio). In. MARTINS, Max. Poemas Reunidos 1952 – 2001. Belém: EDUFPA, 2001, p. 19-45.

segundo bloco outro mar nos é apresentado. Em oposição aquele ensolarado, esse é noturno, caracterizado pela presença da lua e das marés. Aqui também está presente um dos temas que se tornará uma das marcas do poeta paraense, a temática do amor carnal, expresso na metonímia do corpo feminino, posto que, o “mênstruo da madrugada” boia nas águas.

A justaposição dessas imagens opostas remete o leitor a um mar pertencente ao mundo natural, de uma natureza que também é sexualizada. Lembrando que Max Martins entendia a montagem como produtora de sentidos. Ele ordena conscientemente os dois blocos primeiros, que culminam na última estrofe, que surge para desconstruir as duas primeiras e ao mesmo tempo criar outra, completamente nova. Isomorficamente ao que seria um terceiro plano no cinema, a imagem que se constrói da oposição e síntese é a de um mar metafórico, de um eu-lírico que sofre, da fusão de um “amor amargo”, com um mar sedento, ocupado por recifes que sangram, na perfeita construção de uma visualidade nascida da dor, não mais ligado à natureza exterior, mas, ao “meu mar particular”, a um eu introspectivo, que vai dar sentido ao título e ao mesmo tempo cria uma unidade de significado.

Tanto Max quanto Mário, assim como vários outros poetas modernos, concentravam cada vez mais o sentido dos seus poemas dentro de suas “imagens”. O que exigia um refinamento na construção dessas visualidades, posto que, elas deveriam coincidir com os significados que pretendiam veicular, já que “sentido e imagem não são a mesma coisa”⁵²⁶. Para a construção desses quadros feitos de palavras, e que deveriam remeter o objeto diretamente a imaginação, a experiência cineclubista e com ela toda uma formação cinematográfica produziram efeitos diretos no processo de composição. Interferências que se fizeram presentes não apenas na produção de novas sensibilidades relacionados à imagem, mas ainda a preocupação com forma e montagem, o que daria novos rumos ao processo criativo desses que são dois dos maiores nomes da poesia feita no Norte.

⁵²⁶ NETTO, 1974, p. 71

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As sociabilidades constituídas por meio das reuniões promovidas pelo cineclubes *Os Espectadores*, às longas conversas versando sobre a crítica de cinema ou a respeito de livros de referência, a convivência nas redações de jornais e revistas favoreceram a vivência de momentos marcantes comuns, com potencial para produzir significados, impressos de forma indelével em suas condutas e em suas percepções sobre a arte e a vida. A convivência implicava no contato com uma série de referências e modelos próprios da análise cinematográfica, e que surtiram efeitos na produção escrita daqueles que compartilhavam desse ritual cinéfilo.

Vimos que as referências que compunham o repertório sobre cinema do clube *Os Espectadores* dialogavam com aquilo que estava sendo lido e discutido em agremiações com características similares em diferentes regiões do país. Essa geração oriunda em sua maioria dos meios universitários, também estava localizada historicamente. Em um momento em que se vivia a plena profusão da cinefilia brasileira, temas caros como o da qualidade do cinema nacional, bem como as preocupações quanto a uma educação do olhar, também despertavam o interesse dos cineclubistas do Norte, que na Belém dos anos de 1950, sofriam as mazelas de não dispor de uma estrutura que permitisse maior autonomia tanto da *Cinemateca*, quanto do circuito exibidor comercial.

O grupo esteve imerso em uma mesma rede de significados, que antes da visualização das imagens uma série de símbolos e significados já estavam postos, não apenas referentes a sua formação cinematográfica, mas também sobre a própria noção de arte e estética, que por seu turno também foram influenciados por elementos integrantes do universo de significações característicos ao cinema, seguindo para isso um fluxo dinâmico em que tanto cinema influenciou na escrita, quanto olhar que lançavam sobre os filmes sofriam interferências das concepções intelectuais, de visão dos membros do grupo. Relação essa que pode ser observada de maneira pontual na análise dos escritos sobre cinema produzido pelos cineclubistas.

Foi possível constatar que as atividades de ler, ver e escrever estavam intimamente relacionadas à vida do cineclubes *Os Espectadores*, em alguns momentos, elas compunham um itinerário da relação entre consumidor e obra. Assim, o prazer do espectador emparelhava-se com o prazer do leitor, tão presente na vida intelectual daquele grupo. O contato com livros

sobre cinema, bem como de matérias publicadas em jornais e revistas, de boletins feitos pelos cineclubes e cinematecas admitiu não apenas um aprofundamento da apreciação do filme, mas também, a atualização dos debates sobre a situação do cinema brasileiro. Os anos de 1950 foram de profunda transformação da cultura visual, foi a década em que se teve a publicação dos primeiros livros sobre cinema brasileiro, período de grande circulação dos suplementos literários e com eles, ideias e referências cinematográficas¹⁵¹.

A forma como as produções cinematográficas eram recebidas pelo grupo estava impregnada pelas suas proposições estéticas e de formação intelectual, a exemplo da resenha de Angelita Silva sobre *A última gargalhada*, em que sua ligação com o teatro imprimia contornos particulares ao olhar que era lançado sobre o filme. A concepção que os membros do cineclube elaboravam sobre o objeto fílmico, além de estar pautada no olhar sobre o objeto em si, era também o resultado do diálogo com matrizes intelectuais sobre cinema. De Sadoul, uma de suas principais referências, se tinha uma maneira linear e progressiva de compreensão da história da cinematografia, cuja evolução seria impulsionada por seletas produções vistas como obras primas. Pela atenção dada a esses filmes percebeu-se que havia por parte dos cineclubistas de Belém, o interesse em informar-se sobre essa história, o que também era encontrado em Paulo Emílio, e na sua atuação na *Cinemateca*. Assim, os cinéfilos de Belém nos anos de 1950 não apenas liam obras de referência mundial sobre cinema, como também assistiam aos mesmos filmes exibidos nos principais cineclubes do país, de modo que, noções como a de um isolamento cultural de Belém mostram-se inconsistentes.

A preocupação quanto à formação cultural cinematográfica, por meio de livros e filmes, era para eles a tarefa primeira para a execução do seu objetivo maior de educação do espectador comum, frequentador das salas comerciais. O tipo de tratamento que era dado às produções nacionais, bem como aos representantes do neorrealismo italiano cumpriam um intento de “educação do olhar”, tema recorrente tanto na bibliografia quanto nos propósitos dos agrupamentos de cinéfilos daqueles anos. Os discursos sobre bom e mau filme eram contornados por juízos implícitos, com julgamentos marcados por um discurso de afastamento em relação às atrações de entretenimento de massa e de valorização de uma cinematografia canônica. As avaliações não se limitavam apenas aos aspectos técnicos da obra, como por

¹⁵¹ LUCAS, Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 19-40 – 2008.

vezes, se queria supor, mas ao que se compreendia como um ideal europeizado de “boa educação”, de uma cultura erudita.

Os membros do cineclube eram espectadores cultos, ligados à estética das belas-artes e das vanguardas, daí ramifica-se a própria finalidade do clube, de refinar o gosto popular indicando os filmes que deveriam ser assistidos e assim construir um “olhar educado”. Sobre esse aspecto acho pertinente a observação de Néstor Canclini quando nos alerta para o fato de que a “divulgação massiva da arte ‘seleta’, ao mesmo tempo que uma ação socializadora, é um procedimento para assegurar a distinção dos que a conhecem”¹⁵², pois ela também põe em campos distintos os conhecedores e leigos. Ao separar por meio das críticas, aquilo que deveria ou não ser assistido não se produzia necessariamente, apreciadores da arte cinematográfica que se queria. Não é difícil de imaginar que, o contato com os filmes apreciados pelo grupo, não produzia os efeitos desejados àqueles com capitais culturais e *habitus*¹⁵³ díspares dos membros do cineclube.

Nos anos de 1950, a própria reflexão sobre o cinema passava por transformações, haja vista que à crítica, não interessava mais apenas descrever o que se passava na tela branca, mas esmiuçar com a segurança de quem se utilizava de referências bibliográficas consagradas, cada detalhe profundo da composição fílmica, dos significados menores escondidos, como o das escolhas pessoais manifestadas nas montagens, e de suas interferências na interpretação dada pelos espectadores. No caso dos nortistas essas interpretações estavam em grande

¹⁵² CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 155.

¹⁵³ Utilizo aqui os conceitos de bourdieusianos de *Capital cultural*, entendido como recurso de poder, relacionado à produção e posse de bens simbólicos como determinadas informações, gostos e atividades culturais. De acordo com Bourdieu, o capital cultural pode existir sob três formas: O *Incorporado*, que está ligado ao corpo, que pressupõe um trabalho de incorporação, de auto-cultivo, ele requer tempo e não pode ser transmitido instantaneamente. *Objetivado*, sob a forma suportes materiais, como quadros, livros, dicionários, máquinas, etc; cuja apropriação pressupõe o capital econômico, ele é também uma apropriação simbólica, a qual supõe o capital cultural. No estado *Institucionalizado*, tem-se o capital cultural sob a forma do diploma, é o reconhecimento institucional do capital cultural.

O conceito de *Habitus* é definido como, “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas”. Sistema que está relacionado às estruturas relacionais as quais o indivíduo encontra-se inserido, ele traduz estilos de vida, julgamentos morais, estéticos e políticos. BOURDIEU, Pierre. O Campo Científico. In: ORTIZ, Renato (org) **Pierre Bourdieu** (coleção Grandes cientistas sociais). Sociologia. São Paulo: Ática, 1994, p. 65. Ver também: “Les trois états du capital culturel” foi originalmente publicado na revista Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 30:3-6, 1979. Aqui está sendo usado: _____ Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (orgs.) Escritos de Educação, 3ª ed., Petrópolis: Vozes, 2001, pp.73-79; BOURDIEU, 2007.

medida afinadas ao pensamento de Eisenstein, e da construção de sentidos a partir da montagem.

Havia preocupações referentes à construção de uma arte e crítica que conduzissem o olhar, que colaborassem para a criação de uma consciência crítica por parte do grande público, e isso não estava presente apenas no cineclube de Belém, essa era uma das temáticas que, como vimos, estava em voga naqueles anos, sendo constantemente discutida em vários meios de comunicação e círculos de afinidades. Ela estava enviesada por escolhas particulares de filmes, que ocupavam a posição de um cinema consagrado, e que deveria não apenas ser visto, como também, bem aceito. Tendo essas referências de produção fílmica, o olhar que se lançava sobre o cinema nacional, era em sua maioria um olhar crítico e de reprovação, especialmente em reação aos filmes que logravam sucesso de bilheteria.

Do Norte, aquele esperançoso grupo que assistia à exibição de *O Circo*, não apenas estava afinado a essas discussões, como as digeriam, dando a elas interpretações e materialidades particulares. A influência que o existencialismo exercia sobre o grupo, e a aprovação que apresentavam em relação ao neorealismo italiano, convergiam para um olhar sensível em relação ao homem, sua liberdade e a sua existência. O que os conduzia a uma preocupação de, por meio das artes, dentre elas o cinema, promover novas formas de olhar e sentir, capazes de modificar o entendimento de si mesmo diante da vida. Por conta disso, a estética fílmica a que se afinavam deveria primordialmente provocar reflexões. O julgamento que lançavam sobre os filmes estava impregnado da noção de que aquele meio de comunicação deveria assumir o papel de transformador social, e não um mero instrumento para o entretenimento.

A imersão nos rituais que marcaram a cinefilia daquela década fez com que membros do cineclube revisitassem o seu próprio processo de composição escrita, que a partir dali ganhavam um novo repertório de criação. Assistir os filmes e ler sobre eles produziu efeitos na forma como poetas, feito Max Martins e Mário Faustino, pensavam o seu próprio processo criativo. A montagem como técnica passou a ganhar espaço na agenda desses homens das letras, impelindo-os a uma revigorada forma de escrita, preocupada com a disposição das palavras, com visualidades e principalmente, com os significados encetados pela escolha dessas disposições. Sendo essa talvez, uma das maiores contribuições da primeira experiência cineclubista no Norte.

Mesmo não conseguindo atingir a sua principal meta de “educar o olhar” do espectador comum, fazendo deles admiradores de uma cinematografia considerada obra de arte, em um projeto de universalização da cultura erudita, *Os Espectadores* materializaram um desejo que poderia ser lido nas entrelinhas de suas ações, que era a sua própria formação. Relembro aqui as advertências de Raymond Williams quando nos alerta para a ideia de que a compreensão de uma fração de classe extrapola os limites das auto-definições¹⁵⁴. Eles puderam satisfazer o desejo pessoal de saber e erudição, que sem os incentivos e facilidades dados aos cineclubes, seriam inviáveis.

Enquanto a França vivia um dos momentos centrais da cinefilia¹⁵⁵, com o aparecimento de dezenas de cineclubes, a consolidação da cinemateca francesa, liderada por Henri Langlois e o surgimento de diversas revistas especializadas como as *Positif* e *Cahiers du Cinema* que permitiam acalorados debates e reflexões sobre o cinema, no Brasil, várias regiões vivenciavam a experiência de “gerações cinematográficas”, materializada nas práticas de clubes de cinema em quase todos os estados. Os anos de 1950 carregavam todo um *frisson* em torno do cinema, que naquele período passou a ser debatido como assunto sério e acadêmico, passando inclusive pelos primeiros balanços historiográficos das produções nacionais, tema de vários congressos e encontros, revisão do método crítico. Com olhos de intelectuais e literatos voltados para as telas, os paraenses não só estavam atentos àquilo que se discutia no resto do país, como também estavam dando contornos a uma forma particular de interação entre cinema e literatura.

¹⁵⁴ WILLIAMS, 1999.

¹⁵⁵ DE BAECQUE, Antoine: **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944 – 1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

REFERÊNCIAS

1 – Fontes

1.1 - *Audiovisuais*

ADÚLTERA, O. Direção: Claude Autant-Lara. Platina Filmes. França, 1947. 118min. Som, p&b, Formato: 35 mm.

ENVIADO de satanás, O. Direção: John Farrow. Paramount. Estados Unidos, 1949. 1h 33m. Som, Color, Formato: 35 mm.

PRESENÇA de Anita. Direção: Rugero Jacobi. Maristela filmes. Brasil, 1951. 88min. Som, p&b, Formato: 35 mm.

MELHORES anos de nossas vidas, Os. Direção: William Wyler. Paramount. Estados Unidos, 1949. 172 min. Som, p&b, Formato: 35 mm.

DIABLE Au Corps, Le. Direção: Claude Autant-Lara. Transcontinental Films. França, 1947. 125 min. Som, p&b, Formato: 35 mm.

SCIUSCIÀ. Direção: Vittorio De Sica. Societa Cooperativa Alfa Cinematografica. Itália, 1946. 93 min. Som, p&b, Formato: 35 mm.

PORTAS *do céu, As*. Direção: Vittorio De Sica. Orbis Film. Itália, 1945. 88 min. Som, p&b, Formato: 35 mm.

BOULEVARD do crime, O. Direção: Marcel Carné. Versátil Home Video. França, 1945. 163 min. Som, p&b, Formato: 35 mm.

ÚLTIMA gargalhada, A. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. -. Alemanha, 1924. 1h 41 min. Mudo, p&b, Formato: 35 mm.

ROMA, Cittä Aperta, Itália: Distribuição: Versátil, 1945. 1 DVD (97 min.). Som, PeB.

1.2 – *Bibliográficas*

BARATA, Ruy Guilherme. **A linha Imaginária e outras linhas**, SECULT, 2014.

CHAVES, Lilia Silvestre. **Mário Faustino**: Uma biografia. Belém: Secult; IAP; APL, 2004.

_____. (Org.). **O amigo Bené**: fazedor de rumos. Belém: SECULT, 2011.

FAUSTINO, Mário. **Artesanatos de poesia**. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NUNES, Benedito (Org.). **O amigo Chico**: fazedor de poetas. Belém: Secult, 2001 b.

NUNES, Benedito. A poesia de meu amigo Mário. In: FAUSTINO, M. **O homem e sua hora e outros poemas**. Org. de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 45 - 66.

NUNES, Benedito. Quase um plano de aula. Belém, PA: UFPA, 2009. Apud. NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **Benedito Nunes e a Moderna Crítica Literária Brasileira (1946-1969)**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas-IEL, São Paulo, 2012 a.

NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo**: Breve panorama da cultura no Pará. Org. Victor Sales Pinheiro. Belém: EDUFPA/SECULT, 2012 b.

NUNES, Benedito. Max Martins, Mestre-Aprendiz. In: **Max Martins**: Poemas reunidos, 1952-2001. Belém: EDUFPA, 2001 a.

VERIANO, Pedro e ÁLVARES, Luzia (Org.). **Cinema Olympia**: 100 anos de História Social de Belém (1912-2012). Belém: GEPEM, 2012.

VERIANO, Pedro. A arte de vender cinema. In: OLIVEIRA, R. P. (Org.). **Cinema na Amazônia**: textos sobre exibição, produção e filmes. Belém: CNPQ, 2004.

VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas: Memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2006.

VERIANO, Pedro. **A crítica do cinema em Belém**. Belém: Secult, 1983.

1.3 - Jornalísticas

A Folha do Norte, Belém, 22 de julho de 1951, p. 03.

A Folha do Norte, Belém, 14 de outubro de 1951, p. 15.

A Folha do Norte, Belém, 17 de outubro de 1951, p. 02.

A Folha do Norte, Belém, 18 de outubro de 1951, p. 09.

A Folha do Norte, Belém, 30 de outubro de 1951, p. 04.

A Folha do Norte, Belém, 01 de novembro de 1951, p. 06.

A Folha do Norte, Belém, 18 de novembro de 1951, p. 06.

A Folha do Norte, Belém, 29 de fevereiro de 1952, p. 04.

A Folha do Norte, Belém, 09 de abril de 1952, p. 03.

A Folha do Norte, Belém, 10 de abril de 1952, p. 04.

A Folha do Norte, Belém, 13 de abril de 1952, p. 03.

A Folha do Norte, Belém, 17 de abril de 1952, p. 03.

A Folha do Norte, Belém, 10 de maio de 1952, p. 03.

A Folha do Norte, Belém, 30 de julho de 1952, p. 08.

A Folha do Norte, Belém, 11 de Abril de 1953, p. 04.

A Folha do Norte, Belém, 10 de Maio de 1953, p. 04.

A Folha do Norte, Belém, 11 de março de 1956, p. 05.

A Folha do Norte, Belém, 03 de Abril de 1956, p. 06.

A Folha do Norte, Belém, 03 de Abril de 1956, p. 06.

A Folha do Norte, Belém, 19 de Abril de 1956, p. 07.

A Folha do Norte, Belém, 15 de Maio de 1956, p. 02.

A Folha do Norte, Belém, 27 de junho de 1956, p. 06.

A Província do Pará, Belém, 29 de abril de 1952, p. 05.

ALENCAR, J.S. Pelos cinemas. **Diário de Pernambuco**. 8 de outubro de 1950, p. 3, 2. Col. AZEREDO, Ely. Germaine Dullac e o “cinema puro”. Tribuna da imprensa, 19 de agosto de 1959, p. 07.

BARROS, Luís Alípio de. Nasce um círculo de estudos cinematográficos. **Revista da Semana**. Ano , n. 31. RJ, 30 de julho de 1949, p. 38.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 07 de janeiro de 1950, p. 15.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1950, p. 12.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Cinema. Filmes e Diretores, Rio de Janeiro, 26/ abril de 1946. p. 11.

COSTA, Orlando. Exibidores. **Revista Norte**, Belém, Ano 1, n. 02, Março-Abril, 1952, p. 68.

_____ Cinema por decreto. **Revista Norte**, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.p. 69.

_____ Resenha cinematográfica. **Revista Norte**. Ano I, nº 1, 1952.p. 72.

COUTINHO, Ruy. História do navio que o dragão come sempre. **Folha do Norte**. Belém, 01 jan. 1948, Suplemento Arte Letras.

Diário de notícias, São Paulo, 16 de abril de 1958, p. 09.

ELIACHAR, Leon. Os melhores de 1951. **Revista A Cena Muda**. N. 3, 17 de janeiro de 1952.

FAUSTINO, Mário. Admirável mundo novo. Cartas americanas. A **Folha do Norte**, Belém, 07 out. 1951. p.03.

FAUSTINO, Mário. A bela e a fera. **Folha do Norte**, 1949. In: VERIANO, 1983, p. 183

FAUSTINO, Mário. Punhos e campeão. **Folha do Norte**, 1950. In: VERIANO, 1983, p. 186.

HILBERT, Peter Paul. Como foi filmado Uirapuru. **Revista Norte**. Ano I, n. 3. Belém, 1952.

Jornal Pequeno, Belém, 20 de março de 1954, p. 04.

Manifesto-Os Espectadores. A **Folha do Norte**, Belém, 22 de jul. 1951

MARANHÃO, Haroldo. A Poesia em pânico. **Encontro**, Belém, n. 1, p. 34, 2º trimestre 1948. *Apud*: COELHO, 2003, p. 92.

MARTINS, Max. “O Circo”, de Chaplin. A **Folha do Norte**, Belém, 15 nov. 1955.

_____ Diário de um espectador de cinema. A **Folha do Norte**, Belém, 18 out. 1951.

MARTINS, Max, o realismo no cinema e a “imoralidade”. A **Folha do Norte**, Belém, 1950. *Apud*, VERIANO, 1983, p.192.

MARTINS, Max. Chapliniana. In: VERIANO, Pedro. 1983. p. 197.

MARTINS, Max. Do mau gosto. In: VERIANO, 1983, p. 191.

MARTINS, Max. Independência e transcendência da arte. In: VERIANO, 1983. p. 202.

NUNES, Benedito. O cotidiano e a Morte em Ivan Ilitch. **Folha do Norte**. Belém, 22 jan. 1950, *Arte Suplemento Literatura*, p. 4-3-2.

NUNES, Benedito. Considerações sobre a peste. **Folha do Norte**. Belém, 14 jan. 1951, *Suplemento Arte Letras*, p. 3-2.

NUNES, Benedito. Aspectos da cultura atual. A **Folha do Norte**, Belém, 28 de outubro de 1951, p. 06.

NUNES, Benedito. As ideias do existencialismo. **Revista Norte**, Belém-Pará, Nº 3, maio-jun, jul.ago. de 1952, p. 38.

O Liberal, Belém, 03 Agosto de 1975, p. 11.

PENNA, Manoel Wilson Santos. *Alemanha ano zero*. A **Vanguarda**, Belém, 28 de julho de 1956. *Apud*: VERIANO, 1983, p. 148.

Revista Norte, Belém, Fevereiro, ano 1, nº 1, 1952.

Revista Norte, Belém, n. 2. Mar-Abr. 1952.

SILVA, Angelita. Uirapurú. **Revista Norte**. Ano I, n. 3. Belém, 1952.

Última Hora, Rio de Janeiro, 06 de maio de 1952, p. 09.

Uma pulga na balança. Revista **A Cena Muda**. Nº. 16. Rio de Janeiro, Abril de 1953, p. 04

VIANNA, Moniz. Cinema: retrospecto de 1949. **Correio da Manhã**, 14 de janeiro de 1950, p. 13.

VIANNA, Moniz. Melhores de todos os tempos. **Correio da Manhã**, 19 de setembro de 1958.

VIANY, Alex. Telas da cidade. Revista **A Cena Muda**. Ano, n. 04. RJ, 24 de janeiro de 1950, p. 07.

VIANY, Alex. Telas da cidade. Revista **A Cena Muda**. Ano, n. 51. RJ, 20 de dezembro de 1949, p. 10.

VIEIRA, Flávio Pinto. A lição de Sartre e Rossellini (ou sobre a escolha do brasileiro). **Revista de Cinema**, n. 2, junho 1961.

“X” de Os Espectadores. Cinema. **A Folha do Norte**, Belém, 14 out. 1951, p. 15.

1.3 - Entrevistas

Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 17 ago. 2013.

Maria Sylvia Nunes. Entrevista concedida a autora, Belém, 03 Dez. 2015.

Cláudio Barradas. Entrevista concedida a autora, Belém, 17 Nov. 2015.

REFERENCIAL TEÓRICO

Bibliografia:

ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: _____ et al (Org.). **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Janela do mundo: Representações do público sobre o circuito de cinema de São Paulo. IN: José Guilherme Magnani & Lillian de Lucca Torres (org.). **Na metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996, pp. 156-195. p. 168.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do Cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

ARAÚJO, Luciana. **A crônica de cinema no Recife dos anos de 1950**. Recife: Fundarpe, 1997.

_____. Recife, anos 50: observações sobre a crônica de cinema. In.: FABRIS, Mariarosaria (org.) **Estudos Socine de cinema**, ano III 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003, pp 96-100.

ARMANDO, Carlos. **Os adoradores de filmes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

AUGUSTO, Isabel Regina. **Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960**. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v.31, n.2, p. 139-163, jul./dez. 2008.

_____. **A Lição Neo-realista: A breve longa história de um movimento de resistência e libertação do cinema hegemônico**. IN: Anais do VII Encontro Nacional de História da Mídia: Mídias alternativas e alternativas midiáticas. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/A%20Licao%20Neo-realista.pdf> Acesso em: 10/04/2016.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

_____. **A estética do filme**. Capinas- SP: Papyrus, 1995.

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany: Crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo. Ed.COSAC NAIFY, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BEZERRA, Cicero Cunha. **O enigma da visão**: Clarice Lispector e Merleau-Ponty. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Vol. 24, dez. 2012.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. São Paulo, editora Unicamp e Edusp, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **As regras da arte**: Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O Campo Científico. In: ORTIZ, Renato (org) **Pierre Bourdieu** (coleção Grandes cientistas sociais). Sociologia. São Paulo: Ática, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ROUANET, Paulo. **Magia e Técnica, Arte e política: obras escolhidas**. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.165-196.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

BRITO, João Batista de. **Literatura, Cinema, Adaptação**. Revista Graphos, v. 1, n. 2, p. 09-28, 1996.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989** / Peter Burke; tradução Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica**: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Acesso em: 03/02/2016.

CARBONE, Mauro. **Merleau-ponty e o pensamento do cinema**. Trad. Débora Quaresma e Davide Scarso. Disponível em: <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/906805/15889617/1325794148750/Cinema+2+Carbone.pdf?token=vXZ7zq4ugYuKoBgelbYbu4JF6Uc%3D> . Acesso em 09/09/2013.

CARDOSO, Joel. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. **Revista Literatura em debate**, v. 5, n. 8, p. 1-15, jan-jul., 2001.

CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema Novo Brasileiro*. MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, Papirus, 2006. p.289-309.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs). **Cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. História intelectual e história das mentalidades: uma dupla reavaliação. In: _____. **História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

COELHO, Marinilce Oliveira. **O Grupo dos Novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará**. Belém: EDUFPA/UNAMAZ, 2005.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. Pp. 55-88.

CANGUSSU, Dawdson Soares. Turma do Central: suplemento, narrativa e descrença com a história. In: **Revista história e-história**, 24 out. 2008. Disponível em: <http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=122>

CATANI, Afrânio Mendes. **O romance do gato preto: Carlos Ortiz e a história do cinema brasileiro**. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. (Org.). Estudos de Cinema SOCINE. São Paulo: Annblume/ Socine, 2007, v., p. 295-303.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. História intelectual e história das mentalidades. In: **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, pp. 29-67.

_____. **O mundo como representação**. Estud. av. vol.5 nº 11 São Paulo Jan./Apr. 1991.

COSTA, Flavia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DAIBERT, Arlindo. "A imagem da letra", in: GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). **Caderno de escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 75. Apud: OLIVEIRA, Larissa Cristina Arruda de. A visualidade da literatura e a literatura da imagem. Crátulo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários. Patos de Minas: UNIPAM, (3):67-79, 2010.

DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção. IN: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org.) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paul: Ed. da UNESP, 2009.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Bauru, SP: Edusc, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. A ideia. In: RAMOS, Jorge Leitão. **Sergei Eisenstein**. Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

FABRIS, Rosamaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorealista?** São Paulo: EDUSP, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. *Neo-realismo italiano*. IN: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. Pp. 191-219.

FABRIS, Mariarosaria. **A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007.

FELLINI, Federico. **Rossellini, eu e Roma, cidade aberta**. Trad. Lino Agra. Disponível em: http://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=500709&SubsecaoID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=727453. Acesso em 23/08/2011.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Dir.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976. Pp. 199-215.

FIGUEIREDO, Aldrin M. Querelas esquecidas: o Modernismo brasileiro visto das margens. In: PRIORE, Mary Del; GOMES, Flávio dos Santos. **Os senhores dos rios**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. pp. 259-283.

FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983.

FREIRE. Rafael de Luna. **Revista Contracampo**, Niterói, nº 23, dezembro de 2011.

GALVÃO, Maria Rita, BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica** (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOMES, Regina. **Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor**. Crítica Cultural, volume 1, número 2, jul./dez. 2006.

GUSMÃO, Milene Silveira. **Memória, cinema e educação: algumas considerações sobre cineclubes, estado e igreja católica no Brasil pós-1930**. IN: LOMBARDI, José Claudinei, CASIMIRO, Ana Palmira B. S., MAGALHÃES, Livia D. R. (orgs). **História, cultura e educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. – (Coleção educação contemporânea).

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia (org.), **História da vida privada no Brasil**, vol 4, pp. 440-487.

HENNEBELLE, G. (1978). Os cinemas nacionais contra Hollywood. Rio de Janeiro: Paz e Terra. *Apud*: FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996.

HERTZ, Constança. **Imagem e Palavra: A Teoria do Chaplin Club (1928-1930 - Rj)**. Disponível em: <http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/literatura-cinema.html>

HOBBSAWM, Eric. A Guerra Fria. In: **Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: ideias para um projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo, Alameda, 2007.

LÓPEZ, Manuel Villegas. **Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine**. Rio de Janeiro, RJ: Cia. Editora Leitura, 1944.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 19-40 – 2008.

MACEDO, Felipe. **Movimento cineclubista brasileiro: Cineclube Fatec**. São Paulo, 1982.

MARTIN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MASCARELLO, Fernando. **Os estudos culturais e a espetatorialidade cinematográfica: uma abordagem relativista**. Tese (Doutorado em Estética do Audiovisual) – ECA, USP. São Paulo, 2004.

MASCARELLO, Fernando. *A screen-theory* e o espectador cinematográfico: um panorama crítico. In: **Revista Novos Olhares**, nº8, 2º semestre de 2001.

MATTOS, Carlos Alberto. **Walter Lima Júnior Viver Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MAUÉS, Júlia. **A modernidade literária no Pará: o suplemento literário da Folha do Norte**. Belém: UNAMA, 2002.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Roma, cidade aberta**. Contracampo: Revista de cinema. Disponível em: www.contracampo.com.br/62/romacidadeaberta.htm&hl=pt-BR&strip=1. Acesso em 23/08/2011.

MELO, Luís Alberto Rocha. *Quatro Vezes Rossellini*. IN: **Revista Contracampo**, Coleção Rossellini, Vol. 1. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/57/frames.htm>. Acesso: 15/09/2011.

MENDONÇA, Leandro José Luiz Riodades de. **A Crítica de cinema em Moniz Vianna**. RJ: Edições LCV, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. *Sens et Non-sens*. Paris: Nagel, 1966. *Apud*: VIEGAS, Susana Isabel Rainho. Olhar e memória na percepção cinematográfica. **Princípios**: Natal, v.15, n.24, jul./dez. 2008, p. 31-44.

MITRY, Jean. **Dictionnaire du cinéma**. Paris: Librairie Larousse, 1963.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2004

NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **Benedito Nunes**: percurso crítico no suplemento arte literatura do jornal Folha do Norte de Belém do Pará. Anais do Seta, Número 3, 2009. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/viewFile/617/446>. Acesso em 07/08/2015.

NAZÁRIO, Luiz. **De Caligari a Lili Marlene**: cinema alemão. São Paulo: Global Ed., 1983.

NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NEVES, Roberto de Castro. **O Cinema de Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

NOGUEIRA, Luís. Manuais de Cinema II: **Gêneros Cinematográficos**. Livro virtual. Covilhã: Livros Labcom/UBI, 2010. Disponível em: http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso: 07/10/2015.

NÓVOA, Jorge e SILVA, Marcos. **Cinema-história e razão poética**: O que fazem os profissionais de História com os filmes? *O Olho da História*, n.11, dez. 2008.

NUNES, Benedito. Max Martins, mestre-aprendiz. IN: **Asas da Palavra**. V.(v.) 5, n. 11, Unama, Belém, jul. 2000. pp. 19-34.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: DESA, 1966. Coleção buriti, 7.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. **Uma geração cinematográfica**: Intelectuais mineiros da década de 50. São Paulo, Annablume, 2003.

ORTIZ, Renato. O popular e o nacional. *In*: **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PENTEADO, Antônio Rocha. **Belém do Pará: estudo de geografia urbana**, Volume II. Universidade Federal do Pará, 1968.

PEREIRA, João Carlos. **O centenário de Giorgio Falângola**. Disponível em <http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=613411&|o+centen%C3%A1rio+de+giorgio+fal%C3%A2ngola#.V2FpSiMrK70>. Acessado em: 02/10/2015. e http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id_noticia=397493. Acessado em: 02/10/2015.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. A evolução da noção de autoria no cinema. **Revista O Mosaico: R. Pesq. Artes**, Curitiba, n. 8, p. 59-72, jul./dez., 2012.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SADOUL, Georges. **O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia**. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.

SANTOS, Daniel Zanella dos. Uirapuru de Villa-Lobos e Sam Zebba: uma análise comparativa entre música e cena. Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2827/742>

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Editora Lisboa. Presença, 1970.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (org.) **História da vida privada no Brasil**. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 514-619.

_____. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do Sistema: a era dos estúdios em Hollywood**. Companhia das Letras. RJ: 1991.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Anablume, 1996.

SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo**. Para uma antropologia do Cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SPINELLI, Egle Muller. **O Papel do Espectador Cinematográfico**. Anais INTERCOM, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0965-1.pdf>. Acesso em: 05/05/2012

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND. René (org.) **Por uma história política**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 231-294. p. 249.

SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & Abusos da história oral**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
SOUZA, Jose Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: SENAC, 2004.

_____ **Paulo Emílio no Paraíso**. São Paulo: Record, 2002.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil**. SP: Cia das Letras, 1987.

REGO, José Marcio e NOBRE, Marcos. Benedito Nunes. In: **Conversas com filósofos brasileiros**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TARRICONE, Jucimara. Reflexões acerca da crítica de Benedito Nunes. IN: **Revista Asas da Palavra**. V. 5, n. 11, jul. Belém: UNAMA-PA, 2000.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social de mídia**. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Revisão da trad. Leonardo Corretzer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. "Histórias das mentalidades e história cultural". In: Ciro Flamarion Cardoso & Ronaldo Vainfas (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp. 127-162.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**, Campinas, Papyrus. 1994.

VAZ, Toninho. **O rei do cinema: a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia**. RJ/SP: Ed. Record, 2008.

VIANNA, Antônio Moniz. **Um filme por dia: crítica de choque (1946-1973)**. Org. Ruy Castro. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

VIANY, Alex. **A função do crítico de cinema**. 1951. Acervo documental. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/>. Acesso em: 07/09/2015.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

ZUIN, José Carlos Soares. **Paulo Emílio Salles Gomes: A compreensão da realidade brasileira através da crítica de cinema**. *Sociedade e Estado*, SP, v. 27, n. 2. maio-ago. 2012.

WILLIAMS, Raymond. A fração Bloomsbury. In: **Plural**, v. 6, São Paulo, 1999.

_____ **Cultura e sociedade: 1780 – 1950**. São Paulo: editora nacional, 1969.

_____ **Drama em cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

Dossiê Max Martins. IN: **Revista Asas da Palavra**. V. 5, n. 11, jul. Belém: UNAMA-PA, 2000

Teses e Dissertações:

ALENCAR, Melissa. 1952: **A poesia de O estranho de Max Martins**. Dissertação (Mestrado) - UFPA-ILC, Belém, 2011.

ALENCAR, Melissa da Costa. **1952: A poesia de O estranho de Max Martins**. Dissertação (Mestrado) – Estudos Literários - Departamento de Letras, UFPA. Belém, 2011.

BARRETO, Rachel Cardoso. **Crítica Ordinária: A crítica de cinema na imprensa brasileira**. Dissertação (Mestrado). Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

BENDER, Mires Batista. **O processo criativo de Mário Faustino: “repetir para aprender, criar para renovar”**. Tese (doutorado) - Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

_____ **O homem e seu tempo na poesia de Mário Faustino**. Dissertação (Mestrado) Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, BR-RS, 2008.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Norte Teatro Escola do Pará: entre o clássico e a vanguarda (1957-1962). In: **Vanguardismos e modernidades: Cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. Tese (Doutorado em História social da Amazônia) - Universidade Federal do Pará-PPGHIST, Belém, 2016.

_____ **Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)**. Dissertação (Mestrado). UFPA-ILC, Belém, 2010.

CANGUSSU, Dawson Soares. **O epicentro do Hotel Central: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. **Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920**. Dissertação (Mestrado) - UFPA-IFCH, Belém, 2011.

CHAVES, Geovano Moreira. **Para além do cinema:** o Cineclubismo de Belo Horizonte (1947-2010 1964). Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

CONCEIÇÃO, Laurenice Nogueira da. **Epopeia e transculturação em “nativo de câncer”**, de Ruy Barata. Dissertação (Mestrado) - UFPA-ILC, Belém, 2011.

CORREA, JR. Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes:** política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973). Dissertação (Mestrado) – FCL de Assis – Universidade Estadual Paulista.UNESP/ Assis, São Paulo, 2007.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos:** uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. 2001, 315. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas. Campinas, 2001.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada:** Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. Campinas, SP. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **Benedito Nunes e a Moderna Crítica Literária Brasileira (1946-1969)**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas-IEL, São Paulo, 2012.

MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A arte do fazer:** o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980. Dissertação (Mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro, 2008.

ROCHA, Marcos Donizete Aparecido. **Desvendando Presença de Anita:** uma análise do filme da Maristela de 1951. Dissertação (Mestrado) – Universidade Anhembi Morumbi, Curso de Mestrado em Comunicação, São Paulo, 2012.

SILVA, Allan Pinheiro da. **Cotidiano e Guerra nos cinemas de Belém (1939-1945)**. Dissertação (Mestrado). PUC – IFCH: São Paulo, 2007.

SILVA, Veruska Anacirema da. **Memória e cultura:** cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista: UESB, 2010.

SOUZA, Adriana Carneiro de. **Cineclubismo no Brasil:** visões de ontem e perspectivas do contemporâneo. Monografia (Graduação) - Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Bacharelado em Estudos de Mídia, Niterói – RJ, 2011.

STEFANI, Eduardo Baider. **A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo:** Redes de cinema Multiplex e territorialidade dos cinemas de arte. Dissertação (Mestrado). USP-FFLCH, São Paulo, 2009.

TARRICONE, Jucimara. **Hermenêutica e crítica**: o pensamento e a obra de Benedito Nunes. 2007. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VIEIRA, Paulo Roberto. **Arte, Erotismo, Natureza e Amizade**: Os diários de Max Martins. Tese (Doutorado em Literatura brasileira). USP - Departamento de Letras clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2014.