

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

DISSERTAÇÃO

**VIAGEM (VIA HOLLYWOOD) AO CINEMA BRASILEIRO:
ALEX VIANY E A QUESTÃO DO REALISMO NO SEGUNDO PÓS-GUERRA
(1945-1949)**

João Pedro Silva dos Santos

2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**VIAGEM (VIA HOLLYWOOD) AO CINEMA BRASILEIRO:
ALEX VIANY E A QUESTÃO DO REALISMO NO SEGUNDO PÓS-GUERRA
(1945-1949)**

JOÃO PEDRO SILVA DOS SANTOS

Sob Orientação do Professor
Marco Antonio Perruso

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – (CAPES) – Finance Code 001.

**Seropédica, RJ
Março de 2022**

**Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico**

Ficha catalográfica elaborada com os dados fornecidos pelo autor

S237v Santos, João Pedro Silva dos, 1993-
Viagem (via Hollywood) ao cinema brasileiro:
Alex Viány e a questão do realismo no segundo pós-
guerra (1945-1949) / João Pedro Silva dos Santos. -
Seropédica, 2022.
267 f.: il.

Orientador: Marco Antonio Perruso.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
Ciências Sociais, 2022.

1. Alex Viány. 2. Cinema brasileiro. 3.
Neorrealismo. 4. Partido Comunista Brasileiro. 5.
Segundo pós-guerra. I. Perruso, Marco Antonio, 1969-,
orient. II Universidade Federal Rural do Rio de
Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

JOÃO PEDRO SILVA DOS SANTOS

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 30/03/2022

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação

Marco Antonio Perruso. Doutor. PPGCS/UFRRJ
(Orientador)

José Eduardo Leon Szwako. Doutor. IESP/UERJ

Eliska Altmann de Carvalho. Doutora. IFCS/UFRJ

*Dedico este trabalho à memória de
Manuel Ferreira da Silva, meu avô Mané.*

A propaganda deverá se aliviar da sua carga de imposturas e começar a educar o povo no sentido do seu enriquecimento cultural. E isso em Cinema faz-se com arte, não há outro jeito. Aí está o exemplo do Cinema russo que, mesmo dentro do seu sentido de propaganda, cujo direito ninguém pode negar, nunca transigiu quando se tratou de mostrar a vida e a realidade ao povo. Fê-lo sempre com a dignidade maior da arte. Por isso é possível dizer que o Cinema é a grande arte do mundo moderno, que tem na Rússia a sua maior vanguarda para o futuro.

(Vinícius de Moraes, “O Cinema contra o Fascismo”, 1945)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de pesquisa, sem a qual não poderia ter desenvolvido esta pesquisa. Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRRJ, em especial às professoras Flávia Braga Vieira, Ana Saggioro Garcia e Sabrina Parracho Sant'Anna, agradeço pela devoção depositada em suas disciplinas. Aos colegas discentes da pós-graduação em Ciências Sociais, em especial a Deia, Débora, Paulo Victor, Carlos Gonçalves, Samuel Braun, Pollyana, Juliana e Stephanie, agradeço por tantas horas de conversas estimulantes e pela experiência que compartilhamos.

A meu orientador, professor Marco Antonio Perruso, o querido Trog, agradeço pelo enorme estímulo e pela autonomia que me concedeu ao longo de toda a pesquisa. Devo gratidão, também, pela exímia dedicação e generosidade em seu trabalho como orientador, tanto por sua leitura interessada e minuciosa, quanto pelos apontamentos e críticas, sempre construtivos. Por fim, cabe agradecê-lo pela inestimável contribuição em minha formação nas áreas de história intelectual e pensamento político-social brasileiro. Aos professores André Kaysel, José Szwako e Aparecida Abranches, estendo estas últimas considerações e os meus sinceros agradecimentos.

A Luís Alberto Rocha Melo, cineasta e comunicólogo, agradeço por seu trabalho na Disponibilização do Acervo Alex Viany (<http://alexviany.com.br/>) e por seu auxílio no momento em que o site começou a apresentar problemas. Devo dizer que esta pesquisa não teria sido a mesma sem as suas valiosas contribuições para o estudo do cinema independente brasileiro e das relações entre os setores de produção, exibição e distribuição de filmes nas décadas de 1940 e 1950. Ao casal Betina Viany e Edward Monteiro, e à filha de Nelson Pereira dos Santos, Márcia, agradeço pela solicitude com que me atenderam no início da pesquisa. Infelizmente, devido à pandemia, não pude realizar as entrevistas que havíamos concordado, mas sinto-me profundamente grato pelo modo como se dispuseram a colaborar com este trabalho.

A meus pais, Pedro e Vera, e a meus irmãos, Caio César, Marco Túlio e Pedro Sérgio, agradeço o apoio familiar que me concedem todos os dias. Também sou grato a toda minha família, especialmente a minha madrinha Vanda e minhas primas, Mariane e Gabriela, que se fizeram particularmente presentes ao longo deste período. Referente à companhia, aliás, há

uma pessoa a quem devo agradecer de modo especial pela presença afetuosa, motivadora e cotidiana nestes últimos anos: a minha ex-companheira e grande amiga, Manuela. Foram essas pessoas que emprestaram um pouco de assovios, versos e flores às palavras (tão) funcionárias deste trabalho acadêmico.

Antes de ingressar na UFRRJ, durante a minha tentativa de ingresso no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPR, tive a oportunidade de conhecer Rodrigo Czajka, quem apontou as terríveis falhas de metodologia em meu projeto de pesquisa. Pelo modo como acolheu o projeto, apresentando elogios e sugestões para a sua melhoria, e por seu incentivo para que eu investisse em um novo processo seletivo, agradeço-lhe imensamente. Aos professores José Szwako e Sabrina Parracho, membros da banca de qualificação, reitero os meus agradecimentos pela análise criteriosa do texto e pelas preciosas críticas e sugestões apresentadas para o aprimoramento desta pesquisa. Também sou grato à professora Eliska Altmann e, novamente, a José Szwako, por terem aceitado o convite para integrar a banca de defesa.

Como é de praxe, devo advertir que nenhuma das pessoas ou instituições mencionadas têm responsabilidade pelos eventuais erros ou equívocos presentes nesta dissertação. Os pecados são todos meus.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- | | | |
|-----------------|--|----|
| Figura 1 | - Retrato de Alex Viany feito por Carlos Scliar em 03/02/1952. | 19 |
| Figura 2 | - Caricatura de Alex Viany feita por Moura (1941). | 19 |
| Figura 3 | - Foto de Alex Viany com o diretor Edward Dmytryk, um dos “Dez de Hollywood”. Década de 1940. | 93 |
| Figura 4 | - Foto de Alex Viany com os Irmãos Marx na coluna de Millôr Fernandes na revista <i>O Cruzeiro</i> . Segundo semestre de 1946. | 93 |
| Figura 5 | - Foto de Alex Viany com Orson Welles e Vinícius de Moraes em Hollywood. Década de 1940. | 94 |
| Figura 6 | - Foto de Alex Viany com Carmen Miranda para reportagem na revista <i>O Cruzeiro</i> . Primeiro semestre de 1946. | 94 |
| Figura 7 | - Foto de Alex Viany com Nestor Amaral e José do Patrocínio Oliveira (o Zé Carioca). Primeiro semestre de 1947. | 95 |
| Figura 8 | - Foto de Alex Viany e sua esposa, Elza Viany, com os integrantes do Bando da Lua na casa de Carmen Miranda, em Beverly Hills. Década de 1940. | 95 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABCC	- Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos
ACB	- Associação do Cinema Brasileiro
ACPB	- Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros
ADA	- <i>Americans for Democratic Action</i> (Americanos pela Ação Democrática)
AFL	- <i>American Federation of Labor</i> (Federação Americana do Trabalho)
AMPP	- <i>Association of Motion Picture Producers</i> (Associação dos Produtores de Cinema)
CCP	- Comissão Central de Preços
CEBRAP	- Centro Brasileiro de Análise e Planejamento
CEDEC	- Centro de Estudos de Cultura Contemporânea
CEPAL	- Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe
CIA	- <i>Central Intelligence Agency</i> (Central de Inteligência Americana)
CIAA	- <i>Office of the Coordinator of Inter-American Affairs</i> (Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos)
CIO	- <i>Congress of Industrial Organizations</i> (Congresso de Organizações Industriais)
CJB	- Cine Jornal Brasileiro
CHGU	- <i>Council of Hollywood Guilds and Unions</i> (Conselho de Guildas e Sindicatos de Hollywood)
CNC	- Conselho Nacional do Cinema
Cominform	- <i>Informacionnoe Bjuro Kommunističeskich i Rabočich Partij</i> (Escritório de Informação dos Partidos Comunistas e Operários)
CPC	- Centro Popular de Cultura
CPTC	- Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema
CPUSA	- <i>Communist Party of the United States of America</i> (Partido Comunista dos Estados Unidos)
CSL	- <i>California Labor School</i> (Escola de Ofício da Califórnia)
CSU	- <i>Conference of Studio Unions</i> (Conferência dos Sindicatos de Estúdio)
DFB	- Distribuidora de Filmes Brasileiros S.A.
DIP	- Departamento de Imprensa e Propaganda
DN	- Distribuição Nacional S.A.
FUNARTE	- Fundação Nacional de Artes

HUAC	- <i>House Un-American Activities Committee</i> (Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara dos Deputados)
IATSE	- <i>Alliance of Theatrical and Stage Employees</i> (Aliança Internacional de Funcionários Teatrais e de Palco)
ICCASP	- <i>Independent Citizens Committee of the Arts, Sciences and Professions</i> (Comitê de Cidadãos Independentes das Artes, Ciências e Profissões)
IMPPA	- <i>Independent Motion Picture Producers Association</i> (Associação de Produtores Cinematográficos Independentes)
INC	- Instituto Nacional de Cinema
INCE	- Instituto Nacional de Cinema Educativo
ISEB	- Instituto Superior de Estudos Brasileiros
KGB	- <i>Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti</i> (Comitê de Segurança do Estado)
LUCE	- <i>Instituto L'Unione Cinematografica Educativa</i> (Instituto União Cinematográfica Educativa)
MAM	- Museu de Arte Moderna
MASP	- Museu de Arte de São Paulo
MDB	- Movimento Democrático Brasileiro
MPAPAI/	- <i>Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals</i> (Aliança
MPA	Cinematográfica para a Preservação dos Ideais Americanos)
MPEA	- <i>Motion Picture Export Association</i> (Associação de Exportação de Filmes)
MPPDA	- <i>Motion Picture Producers and Distributors of America</i> (Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América)
MPAA	- <i>Motion Picture Association of America</i> (Associação de Cinema da América)
NCPAC	- <i>National Citizens Political Action Committee</i> (Comitê Nacional de Ação Política dos Cidadãos)
NLRB	- <i>National Labor Relations Board</i> (Conselho Nacional das Relações de Trabalho)
NWLB	- <i>National War Labour Board</i> (Conselho Nacional do Trabalho de Guerra)
OEA	- Organização dos Estados Americanos
OWI	- <i>Office of War Information</i> (Escritório de Informação de Guerra)
PCA	- <i>Production Code Administration</i> (Administração do Código de Produção)
PCA	- <i>Progressive Citizens of American</i> (Cidadãos Progressistas da América)
PCB	- Partido Comunista do Brasil
PCI	- <i>Partito Comunista Italiano</i> (Partido Comunista Italiano)

PCUS	- <i>Soyuz Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik</i> (Partido Comunista da União Soviética)
RAPP	- <i>Rossiyskaya Assotsiatsiya Proletarskikh Pisateley</i> (Associação Russa de Escritores Proletários)
SAG	- <i>Screen Actors Guild</i> (Guilda de Atores de Cinema)
SBPC	- Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
SCDP	- Serviço de Censura de Diversões Públicas
SCG	- <i>Screen Cartoonist's Guild</i> (Guilda de Cartunistas de Cinema)
SDG	- <i>Screen Directors Guild</i> (Guilda de Diretores de Cinema)
SEG	- <i>Screen Extras Guild</i> (Guilda de Extras de Cinema)
SIMPP	- <i>Society of Independent Motion Picture Producers</i> (Sociedade de Produtores Cinematográficos Independentes)
SMPID	- <i>Society of Motion Picture Interior Decorators</i> (Sociedade de Decoradores de Interiores de Filmes)
SRDP	- <i>States' Rights Democratic Party</i> (Partido Democrata para o Direito dos Estados)
SUAC	- <i>California Senate Fact-Finding Subcommittee on Un-American Activities</i> (Subcomitê de Apuração de Fatos do Senado da Califórnia sobre Atividades Antiamericanas)
SWG	- <i>Screen Writers Guild</i> (Guilda de Roteiristas de Cinema)
TBC	- Teatro Brasileiro de Comédia
UBC	- <i>United Brotherhood of Carpenters and Joiners of America</i> (Irmandade Unida de Carpinteiros e Marceneiros da América)
UCB	- União Cinematográfica Brasileira
UCLA	- <i>University of California, Los Angeles</i> (Universidade da Califórnia, Los Angeles)
UDA	- <i>Union for Democratic Action</i> (União para a Ação Democrática)
UDN	- União Democrática Nacional
UNE	- União Nacional dos Estudantes
USP	- Universidade de São Paulo
USTG	- <i>United Studio Technicians Guild</i> (Guilda de Técnicos de Estúdio)

RESUMO

SILVA-SANTOS, João Pedro. **Viagem (via Hollywood) ao cinema brasileiro: Alex Viany e a questão do realismo no segundo pós-guerra (1945-1949)**. 2022. 267 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2022.

A presente dissertação tem como foco a renovação do pensamento cinematográfico brasileiro no segundo pós-guerra. Para este fim, acompanhamos a trajetória do crítico de cinema Alex Viany desde o início de sua carreira no jornal *Diário da Noite* (1935-36) e na revista *Carioca* (1937-45), atravessando os anos em que atuou como correspondente em Hollywood para a revista *O Cruzeiro* (1945-48), até o retorno ao Brasil, quando passou a colaborar na revista *A Cena Muda* (1949-51) e a editar, em parceria com Vinícius de Moraes, a revista *Filme* (1949). Trata-se de uma fase pouco estudada em sua produção crítica, a qual permitiu-nos avaliar suas reações e impressões diante das alternativas concretas apresentadas no cenário político e cinematográfico da segunda metade dos anos 1940. Seguindo o caminho inverso da pesquisa de Arthur Autran, quem estudou a produção crítica de Alex Viany entre o retorno dos Estados Unidos, no final de 1948, e a publicação do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, em 1959, buscamos também discutir o modo como as noções de determinação (da linha política partidária) e mediação (do “campo” da crítica cinematográfica), assim como as análises ideológicas que informaram este estudo, produziram uma redução do pensamento cinematográfico de Alex Viany ao “arcabouço ideológico” do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Neste sentido, o estudo da trajetória intelectual pregressa de Alex Viany visa resgatar a dimensão política de sua agência e reavaliar a formação de um discurso realista em seu pensamento cinematográfico.

Palavras-chave: Alex Viany; cinema brasileiro; neorrealismo; Partido Comunista Brasileiro; segundo pós-guerra.

ABSTRACT

SILVA-SANTOS, João Pedro. **Journey (through Hollywood) to Brazilian cinema: Alex Viany and the issue of realism in the post-World War II period (1945-1949)**. 2022. 267 p. Dissertation (Master in Social Sciences) Institute of Human and Social Sciences, Department of Social Sciences, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2022.

The present dissertation is fundamentally concerned with the renewal of Brazilian cinematographic thought in the second post-war period. For this purpose, we follow the trajectory of the film critic Alex Viany since the beginning of his career, in the newspaper *Diário da Noite* (1935-36) and in the magazine *Carioca* (1937-45), going through the years in which he worked as a correspondent in Hollywood for the magazine *O Cruzeiro* (1945-48), until his return to Brazil, when he started to collaborate in the magazine *A Cena Muda* (1949-51) and edit, in partnership with Vinícius de Moraes, the magazine *Filme* (1949). This is a phase that has been little studied in his critical production, which allowed us to evaluate their reactions and impressions in the face of concrete alternatives presented in the political and cinematographic scenario of the second half of the 1940s. Following the inverse path of Arthur Autran's research, which analyzes the critical production of Alex Viany between the return of the United States, at the end of 1948, and the publication of the book *Introdução ao Cinema Brasileiro*, in 1959, we seek to discuss how the notions of determination (from the political party line) and mediation (from the "field" of film criticism), as well as the ideological analyzes that informed this study, produced a reduction in the cinematographic thought of Alex Viany to the "ideological framework" of the Brazilian Communist Party (PCB). In this sense, the study of Alex Viany's previous intellectual trajectory aims to rescue the political dimension of his agency and reassess the formation of a realistic discourse in his cinematographic thought.

Keywords: Alex Viany; Brazilian cinema; neorealism; Brazilian Communist Party; post-World War II period.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Parte 1 – Por uma reavaliação da apropriação do realismo socialista no pensamento cinematográfico brasileiro.....	20
Capítulo 1 – O nacional-popular no cinema brasileiro e a crítica uspiana aos esquemas teórico-explicativos do PCB.....	21
1.1. A revisão crítica do Cinema Novo em 1967-1968.....	26
1.2. A revisão crítica do nacional-popular no final dos anos 1970.....	34
Capítulo 2 – Panóptico imaginado: o estudo de Dênis de Moraes sobre a imprensa comunista e a recepção do realismo socialista.....	44
Capítulo 3 – <i>Tempo de partido, tempo de homens partidos</i> : o estudo de Arthur Autran sobre o pensamento cinematográfico de Alex Viany.....	57
3.1. As três fases de Alex Viany.....	58
3.2. A formação em Hollywood.....	63
3.3. O fim da “exasperação stalinista”.....	66
3.4. Alex Viany, Guido Aristarco e os teóricos do realismo socialista.....	70
3.5. Um caso de falsas dicotomias.....	79
Parte 2 – As ideias e seu lugar: a questão do realismo no pensamento cinematográfico de Alex Viany.....	96
Capítulo 4 – <i>Cinema em maiúsculas e minúsculas</i> : o jovem Alex Viany e a crítica cinematográfica dos anos 1940.....	97
Capítulo 5 – <i>Todos os caminhos levam a Hollywood</i> : a resposta de Alex Viany às mudanças no cenário político e cinematográfico do segundo pós-guerra.....	123
5.1. O embricamento das agendas antissindicalista e anticomunista em Hollywood..	126
5.2. Formação no People’s Educational Center e o início das revisões político-ideológicas.....	139
5.3. Afinidades com a campanha do candidato progressista Henry Wallace.....	145
5.4. A questão racial nos Estados Unidos vista por um crítico latino-americano.....	152
5.5. Os cinemas nacionais contra Hollywood.....	158
5.6. A relação entre prática e pensamento cinematográfico em São Paulo e no Rio de	

Janeiro.....	176
5.7. Revista <i>Filme</i> , órgão oficial do Círculo de Estudos Cinematográficos.....	200
5.8. Notas sobre “Neo-realismo no Cinema Americano”.....	215
Considerações Finais.....	235
Referências Bibliográficas.....	241
Anexos.....	248

Introdução

Qual o sentido de “nacional” e “popular” nas ideias cinematográficas desenvolvidas, entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, no interior do Partido Comunista do Brasil (PCB)? Esta pergunta orientava o projeto de pesquisa que defendi ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Intitulado *Nem com Zhdanov, nem contra Zhdanov: O nacional-popular na crítica cinematográfica de Alex Vianny e Nelson Pereira dos Santos (1951-1956)*, meu projeto partia da crítica a dois importantes trabalhos que haviam tangenciado o mesmo assunto.

O primeiro deles era resultado da pesquisa de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão para a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), publicada em 1983, sobre as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro. A pesquisa apresentava certas limitações na explicação dos debates cinematográficos da década de 1950, especialmente por sua desatenção em relação à política cultural adotada pelo PCB e pelo apriorismo com que identificava reflexos do nacional-desenvolvimentismo nas discussões cinematográficas da época¹.

O segundo trabalho era resultado da tese de doutoramento de Dênis de Moraes sobre a imprensa comunista e a recepção do realismo socialista no Brasil. O recorte deste estudo estava mais próximo ao do meu projeto – entre a cassação do registro do PCB pelo Tribunal Superior Eleitoral, em 1947, e a morte de Joseph Stalin, em 1953 – e seguia *pari passu* as mudanças internas do partido². A crítica, neste caso, direcionava-se à anulação da agência dos artistas e intelectuais ligados ao PCB naquele período. A leitura “panóptica” do partido apresentada neste trabalho não permitia a compreensão do processo de criação daqueles atores em suas respectivas áreas, tampouco possíveis processos de aculturação do realismo socialista no Brasil.

Apoiado nos estudos culturais de Raymond Williams, especialmente em seu conceito de “estrutura de sentimento”, meu projeto apresentava a seguinte hipótese: a

1 Cf. BERNARDET; GALVÃO, 1983.

2 Cf. MORAES, 1994.

geração de cineastas e críticos cinematográficos que se aproximou do PCB no final dos anos 1940, período de recém-ilegalidade e de alinhamento incondicional ao Escritório de Informação dos Partidos Comunistas e Operários (Cominform), tinha nos dogmas do realismo socialista uma importante ferramenta para “a articulação de uma *resposta* [à esquerda] a mudanças determinadas na organização social”³ (CEVASCO, 2001, p. 153, grifo meu).

Esta hipótese de trabalho não tinha a pretensão de anular todas as pertinentes observações de Dênis de Moraes acerca do dogmatismo e do doutrinário da política cultural adotada pelo PCB naqueles anos. Pelo contrário, buscava compreender em que medida o didatismo e a postura paternalista, muitas vezes atribuídos à vinculação da arte engajada com o ideário nacional-popular, poderiam ser resultados do processo de aculturação do realismo socialista no Brasil – e não um reflexo mecânico do “populismo” ou da política econômica nacional-desenvolvimentista sobre a cultura.

À medida que a pesquisa foi avançando, pude perceber os limites intransponíveis dessa abordagem. Em dissonância com meu marco teórico, a pergunta que buscava responder não assumia uma compreensão da linguagem como meio material de produção. Pelo contrário, o diálogo crítico com os trabalhos supramencionados recolocava questões mais próximas ao entendimento da linguagem como um sistema de signos formados e separáveis. Fazia-se necessário, portanto, desfazer certos “nós teórico-metodológicos” para não deixar entrar pela porta dos fundos as mesmas limitações que havia expulsado na entrada.

Assim, mais que uma descrição das mudanças em relação ao projeto original, o que apresento na primeira unidade desta dissertação é a construção de um problema de pesquisa. A unidade está dividida em três capítulos. No primeiro, apresento uma discussão sobre o fascículo de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão a partir da trajetória crítica do primeiro autor, buscando demonstrar as deficiências de sua “análise

3 Em seu trabalho sobre o pensamento de Raymond Williams, é assim que Maria Elisa Cevasco sintetiza o conceito de “estrutura de sentimento”. Para a exegeta, o conceito pretende “descrever a presença de elementos comuns em várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social” (CEVASCO, *op. cit.*, p. 153).

ideológica” e de que modo a escolha deste tipo de abordagem estava relacionada a suas apostas político-discursivas⁴ após o golpe civil-militar de 1964. No segundo capítulo, busco discutir a fundamentação teórica da tese de Dênis de Moraes, sobretudo o conflito entre a abordagem materialista e a influência dos estudos linguísticos em seu trabalho.

Por fim, no terceiro capítulo, busco sintetizar a discussão desta primeira unidade a partir dos estudos exegeticos de Arthur Autran. Em sua dissertação, este comunicólogo se debruçou sobre a produção crítica de Alex Vianny no período de aproximadamente uma década – do retorno dos Estados Unidos, no final de 1948, até a publicação do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, em 1959 –, acrescentando novos matizes aos estudos do pensamento cinematográfico das décadas de 1940 e 1950. Sem dúvida, um grande avanço em relação aos trabalhos anteriores, mas que se viu limitado por uma abordagem teórico-analítica semelhante.

O cerne de minha crítica a estes trabalhos gira em torno do que convenciamos chamar de teoria do reflexo. Raymond Williams observa, com razão, que este tipo de abordagem é comumente identificada como o resultado nocivo de uma perspectiva materialista, quando, na verdade, seu grande problema reside em não ser materialista o suficiente. Quando entendemos a produção artístico-cultural como reflexo de processos histórico-sociais, acabamos por suprimir o processo permanente de produção e reprodução da linguagem e da significação. Em outras palavras, ignoramos o processo material que envolve a escrita de um texto, a pintura de um quadro, a produção de um filme, etc. Em última instância, suprimimos o processo social material de nossa análise (WILLIAMS, 1979, pp. 100-102).

As limitações da dissertação de Arthur Autran residem na redução do pensamento cinematográfico de Alex Vianny a um “arcabouço ideológico”, o que acabou se traduzindo na submissão de seu objeto de pesquisa à política cultural do PCB, identificando no crítico pecebista as mesmas mudanças ocorridas na linha política do partido. Assim, não

4 Toma-se aqui o sentido de aposta proposto por José Szwako e Ramon Araujo. Na medida em que a atividade intelectual não se restringe a falar sobre o social e o político, mas interfere nesta mesma realidade que busca representar, e na medida em que temos aspirações e expectativas acerca do quadro social e político que estamos analisando, a categoria visa destacar o caráter *político-intelectual* da atividade intelectual, sendo a aposta um “leque de expectativas que carregam uma tensão vital entre o ser e o dever ser, a coisa e o modelo” (SZWAKO; ARAUJO, 2019, pp. 473-474).

surpreende que tenha conciliado com facilidade as leituras de Dênis de Moraes e Jean-Claude Bernardet, compartimentando a produção crítica de Alex Viany em três fases e reconhecendo um “deslizamento” do doutrinário stalinista-zdhanovista para a política nacional-popular, entendida enquanto expressão ideológica do alinhamento do PCB com os nacionalistas nos anos 1950.

Esta leitura sobre o nacional-popular e a produção artístico-cultural que, sob esta denominação, materializou-se no final dos anos 1950 e atingiu o seu auge nos anos que antecederam o golpe civil-militar de 1964, já foi largamente revisitada e discutida ao longo das últimas décadas, especialmente por autores que tratavam de superar a crítica uspiana⁵ consolidada no final dos anos 1970⁶. No entanto, ainda existem poucos avanços quando falamos sobre a produção crítica e artística do final dos anos 1940 e início dos anos 1950, período da reação extremista do PCB à cassação de seu registro eleitoral, consubstanciada em seu Manifesto de Agosto de 1950. Acerca deste período, convém reafirmar a acertada advertência de Marcelo Ridenti:

Não se deve (...) caricaturar a ação cultural do PCB nos anos 50, significativa em áreas como o cinema (por intermédio de militantes como Alex Viany e Walter da Silveira), o teatro (Guarnieri, Vianinha e o pessoal do Teatro Paulista do Estudante) etc. O salto cultural pecebista dos anos 60 vinha sendo lentamente maturado no período em que ainda prevalecia o stalinismo. A vida cultural comunista nessa época contava com a participação de intelectuais e artistas significativos (RIDENTI, 2000, p. 70).

A revisão da apropriação do realismo socialista no pensamento cinematográfico brasileiro – e na produção intelectual e artística dos comunistas brasileiros, de um modo geral – parece encontrar dois obstáculos de natureza distinta. O primeiro, como vimos, encontra-se no centro da discussão dos próximos capítulos, diz respeito à separação idealista das “ideias” e da “realidade material” contida na teoria do reflexo. A crença de que a doutrina stalinista-zdhanovista teria sido importada e aplicada mecanicamente,

5 Referimo-nos aos estudos que começam a ser desenvolvidos na segunda metade da década de 1960 por críticos literários, comunicólogos e sociólogos ligados, direta ou indiretamente, à Escola Sociológica Paulista, os quais analisaram a produção artístico-cultural do período pré-golpe de 1964 sob a influência da “teoria da dependência associada”, de Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto, e da chamada “teoria do populismo”, que tinha entre seus principais expoentes o cientista político Francisco Weffort e o sociólogo Octavio Ianni. Cf. primeiro capítulo.

6 Cf. RIDENTI, 2000; SANTOS, 2014; NAPOLITANO, 2014a, 2014b; GARCIA, 2003, 2004.

operando como uma espécie de “camisa de força” para os intelectuais e artistas filiados ao partido, ainda quando estes intelectuais e artistas apropriavam-se deste ideário, articulando-o em suas apostas políticas para determinada área de produção.

O segundo obstáculo vincula-se a pressupostos normativos de ordem mais propriamente política. Afinal, qual a aposta político-discursiva desta reavaliação? Num momento em que grupos políticos simpáticos ao legado stalinista retornam à cena pública, reivindicando uma velha visão instrumental da democracia e apresentando uma leitura revisionista do chamado “socialismo real”, tal proposta apresenta uma série de constrangimentos ao pesquisador que tenha uma visão positiva da democracia e que seja infenso a tais visões táticas e instrumentalistas. Reconhecendo que a própria escolha de um objeto de pesquisa é atravessada por valores, não vejo motivos para me furtar a assumir uma posição neste terreno.

Acredito que a disputa ideológica também deva ser assumida por aqueles que, inclinados para correntes políticas democratas, compreendam a permanente ilegalidade de um partido que se pretendia representante da classe operária como um indicativo do caráter e da forma de funcionamento do sistema político como um todo (BRANDÃO, 2010, p. 175). Assim, defendo a necessidade de uma reavaliação da apropriação do realismo socialista que reconheça a agência dos comunistas brasileiros e que busque compreender as estratégias adotadas por estes atores para responder às profundas mudanças ocorridas no Brasil e no mundo após a Segunda Guerra Mundial.

Neste sentido, o anticomunismo será tomado como um elemento central na análise da produção intelectual de Alex Viany do segundo pós-guerra. Convém assinalar que o anticomunismo não se reduz a uma questão de ordem estritamente política, devendo ser compreendido também como um fenômeno social. Não se pode compreender o lento e gradual processo de radicalização de Alex Viany (e de seus contemporâneos) sem levar em consideração as implicações deste fenômeno: suas experiências pessoais como militante, os ataques e a difamação por colegas de imprensa⁷, a instabilidade de seus vínculos empregatícios, a clandestinidade do PCB e os constantes ataques aos órgãos

⁷ Cf., a título de exemplo, “ACHO INOPORTUNA a Realização Dêsse Congresso”. *Tribuna da Imprensa*, ano 4, n.º 846. Rio de Janeiro, 30 set. 1952. Os Mistérios do Cinema Nacional, p. 12.

da imprensa comunista⁸.

As posições assumidas por Alex Viany após o seu retorno dos Estados Unidos foram analisadas por Arthur Autran por meio de uma entrevista concedida pelo crítico a seu colega Pedro Lima, do jornal *Diário de S. Paulo*, e de alguns artigos que ele escreveu no primeiro semestre de 1949 para o semanário *Panfleteo*. De acordo com o comunicólogo, Alex Viany retornou ao Brasil profundamente desencantado com o cinema hollywoodiano e o chamado *american way of life*. A mudança em sua visão sobre o cinema foi parcialmente explicada pelo deslocamento do crítico em sua posição política, enquanto as amizades nos Estados Unidos foram apresentadas como os “motores principais” dessas duas mudanças, especialmente as relações com o comunista Hans Winge e o poeta Vinícius de Moraes (AUTRAN, 2003a, pp. 28-30).

Consequentemente, a futura filiação ao PCB também seria explicada pelo comunicólogo a partir das relações que Alex Viany manteve em São Paulo, a partir de 1951, com pessoas ligadas concomitantemente ao cinema e ao partido: Carlos Ortiz, Nelson Pereira dos Santos, Galileu Garcia e Roberto Santos (*Ibid.*, pp. 58-59). Assim, os posicionamentos de Alex Viany foram reiteradamente compreendidos por Arthur Autran como os de um observador privilegiado, alguém que analisou a política e a produção cinematográfica como materiais exóticos, sem ser em nenhum momento implicado por elas. Se as ideias do crítico foram entendidas a partir da influência de outras ideias, as quais podiam provir de amizades ou de um partido político, as razões que o levavam a tais filiações não receberam a devida atenção.

Em função da importância das motivações do crítico para a reconstituição de sua agência, a pesquisa foi naturalmente reconduzida a um período precedente à sua filiação ao PCB, isto é, ao período de formação pessoal e profissional do crítico. Esta mudança no percurso da pesquisa se deu, sobretudo, pelo período particularmente conturbado em que Alex Viany viveu nos Estados Unidos e pelo modo como estes anos afetaram para sempre a sua visão sobre a política e o cinema deste país. Trata-se de um período marcado pela “caça aos comunistas”, retomada pelo governo do democrata Harry S. Truman, e por

8 Cf. A INVASÃO Policial na Redação de Fundamentos. *Fundamentos*, ano III, n.º 17. São Paulo, jan. 1951. Notas e Notícias, p. 42.

profundas transformações na indústria cinematográfica norte-americana.

Assim, na segunda parte da dissertação buscaremos reconstituir a trajetória crítica de Alex Viany em seu período de formação antes, durante e depois da passagem pelos Estados Unidos. Embora não existam muitos registros sobre o período em que trabalhou como correspondente em Hollywood – nada além da série de reportagens que escreveu para a revista *Manchete* em 1953, intitulada “Todos os Caminhos Levam à Hollywood”⁹ –, as críticas de Alex Viany para a revista *O Cruzeiro*, assim como as dezenas de cartas que enviou e recebeu ao longo deste período¹⁰, forneceram um rico material para análise de suas diferentes respostas aos anos pós-guerra e ao início da guerra fria.

Por fim, apresentaremos uma reavaliação do ensaio de Alex Viany sobre o “neorrealismo” no cinema norte-americano. O texto foi produzido para a revista *Filme*, uma publicação trimestral que ele havia lançado em parceria com Vinícius de Moraes após retornar ao Brasil. Devido ao curto período de existência da revista, que só chegou a lançar dois números em 1949, o ensaio acabou permanecendo inédito. A partir de sua análise, buscaremos reavaliar a “questão do realismo” no pensamento cinematográfico de Alex Viany em sua fase pré-filiação ao PCB. O objetivo é examinar em que medida o seu discurso cinematográfico se aproximava das ideias que defenderia nos anos seguintes, enquanto militante do partido.

O presente trabalho busca, assim, demonstrar que as posições assumidas por Alex Viany em torno das relações entre discurso cinematográfico e realidade não devem ser reduzidas a uma determinada rede de relações, seja o “campo” da crítica cinematográfica ou a filiação partidária, nem tampouco devem ser entendidas enquanto formulação puramente teórica. Como nos lembra Ismail Xavier, o discurso cinematográfico “é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as

9 A série contou com sete reportagens, publicadas entre junho e agosto de 1953. Numa carta enviada a Roger Manvell, em julho de 1953, Alex Viany manifestou o interesse em publicar quatro livros: “História da Comédia no Cinema”, “Todos os Caminhos Levam a Hollywood”, “Imagem e Movimento” e uma obra antológica sobre o cinema brasileiro. Os planos de transformar essa série sobre Hollywood em livro não prosperou, mas uma outra série de reportagens publicada pela revista *Manchete* entre maio e dezembro de 1954, “O Cinema Brasileiro por Dentro”, viria a se tornar a sua obra antológica *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Carta de Alex Viany para Roger Manvell. Rio de Janeiro, 10 jul. 1953.

10 As correspondências e documentos pessoais do crítico estão disponíveis no Acervo Alex Viany <<https://alexviany.com.br/>>.

respostas a questões específicas” (XAVIER, 2005, p. 13).

Em outras palavras, o discurso cinematográfico de um crítico ou cineasta revela não apenas sua posição em relação ao estatuto da linguagem cinematográfica frente ao real, mas também suas concepções a respeito da própria realidade (*Ibid.*, p. 14). No caso de Alex Vianny, que além de crítico de cinema era diretor e roteirista, a dimensão do cinema enquanto prática inserida em condições sociais e materiais específicas torna-se ainda mais relevante, pois a sua aposta não envolvia apenas a defesa de uma determinada estética e de suas condições comunicativas, mas também a luta política e econômica em torno da viabilização de sua proposta artística e criadora para o cinema.



Figura 1 – Retrato de Alex Viány feito por Carlos Scliar em 03/02/1952¹¹.

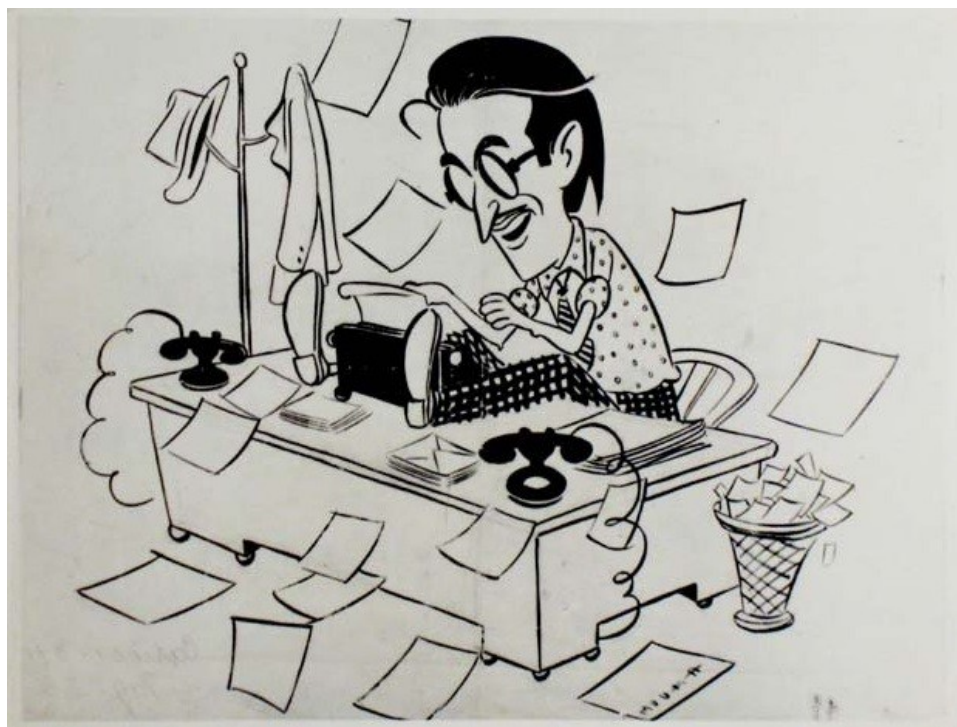


Figura 2 – Caricatura de Alex Viány feita por Moura (1941)¹².

11 Disponível em <<https://alexviany.com.br/>>

12 Publicada numa entrevista concedida por Alex Viány à revista *Carioca*. Cf. MARTINS, Carlos. “Herdei o bom-humor de um milhão!”. *Carioca*, ano VI, n.º 311. Rio de Janeiro, 20 set. 1941, p. 35.

Parte 1 – Por uma reavaliação da apropriação do realismo socialista no pensamento cinematográfico brasileiro

Capítulo 1 – O nacional-popular no cinema brasileiro e a crítica uspiana aos esquemas teórico-explicativos do PCB

No início dos anos 1980, o Núcleo de Estudos e Pesquisas da FUNARTE coordenou e financiou uma série de estudos sobre o “nacional” e o “popular” na produção artístico-cultural brasileira. O resultado desses estudos foi a coletânea *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*¹, a qual incluía um fascículo sobre cinema escrito por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão. A partir de um estudo genealógico do uso dessas categorias no cinema brasileiro, com depoimentos, entrevistas e críticas cinematográficas do início do século XX até a década de 1970, os pesquisadores observaram que os “conceitos de ‘nacional’ e de ‘popular’ são quase extensivos à própria história do cinema brasileiro e das idéias cinematográficas no Brasil”, sofrendo inúmeras inflexões com o passar dos anos, com formulações que vão desde o senso comum até conceitualizações mais complexas (BERNARDET; GALVÃO, *op. cit.*, p. 11).

De acordo com o levantamento de fontes primárias e secundárias realizado pelos pesquisadores, o embricamento das duas categorias teria ocorrido a partir dos anos 1950 no pensamento cinematográfico brasileiro (*Ibid.*, p. 62). Analisando os embates jornalísticos deste período, eles identificam e categorizam dois polos antagônicos: o primeiro em torno da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o segundo em torno da revista comunista *Fundamentos*. Na imprensa e nos congressos de cinema, os críticos e cineastas dos dois polos se atacavam mutuamente:

O primeiro lado malha a burrice nacionalista do outro, o favorecimento ao mau cinema por defender uma legislação inepta, a má fê ao manipular os congressos dos quais as resoluções finais refletem as posições de *Fundamentos* e adjacências. O outro lado malha o cosmopolitismo do primeiro, seu espírito decadente e deletério, sua subserviência diante do imperialismo. (*Ibid.*, p. 63)

A Vera Cruz era um grande projeto da burguesia paulistana, o qual não durou

1 Publicada em 1983, a coletânea compreende fascículos sobre o “nacional” e o “popular” na literatura, na música, nas artes plásticas, na televisão e no cinema, além de uma edição com os seminários que Marilena Chauí ministrou para os demais pesquisadores. Para uma apreciação crítica desta coletânea, cf. SANTOS, 2013.

muitos anos: inaugurada no final de 1949, foi à bancarrota em 1954. Seus estúdios, localizados em São Bernardo do Campo, no ABC paulista, eram os maiores da América do Sul. Projeto de dois grandes empresários ítalo-brasileiros, Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, a produtora assumiu como modelo um sistema de produção industrial (também conhecido como *studio system*), de caráter empresarial, conseqüentemente conjugado com a reprodução do modelo de *star system* hollywoodiano (ORTIZ, 2001, pp. 43-46).

Fundamentos, por sua vez, era uma revista mensal editada na cidade de São Paulo e diretamente vinculada ao aparelho político-cultural do PCB (RUBIM, 1995, p. 33). “Revista de Cultura Moderna”, como se apresentava, começou a ser publicada em junho de 1948 e teve um total de 36 números até sua última edição, em novembro de 1955². No início dos anos 1950, as páginas da revista dedicadas ao cinema passaram a ser ocupadas por um grupo de jovens críticos e cineastas interessados em discutir os rumos da produção cinematográfica no Brasil. Em seus artigos e críticas, de um modo geral, estes jovens apresentavam como referência estética os filmes neorrealistas produzidos na Itália do segundo pós-guerra.

A partir do que denominam “análise ideológica”, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão apreendem nas páginas da revista *Fundamentos* “uma concepção genérica” de povo, uma postura ideológica que tomava o povo como matéria e destinatário dos filmes. Para os pesquisadores, os críticos da revista pecebista atribuíam ao cineasta o papel de colocar “o povo ao alcance do povo”, operação tautológica que só tinha sentido em função da consciência que o cineasta atribuía a si mesmo (BERNARDET; GALVÃO, *op. cit.*, p. 87).

Assim, o elemento determinante no filme “enquanto popular e enquanto nacional é basicamente a sua consciência [do cineasta]”, sem que se questione o papel assumido pelos meios de produção, isto é, a produção cinematográfica dentro da lógica de

2 Há informações controversas acerca destes dados. Segundo Antônio Albino Canelas Rubim, a revista começa a ser publicada “em julho de 1948 e edita 40 números até desaparecer, em 1955”. Já Afrânio Mendes Catani afirma que *Fundamentos* “foi editada ao longo de pouco mais de seis anos (junho/1948 a outubro/1954), tendo saído 35 números da publicação”. Cf. RUBIM, *op. cit.*, p. 33; CATANI, 2003, p. 89. Diante das inconsistências em ambas as informações, apresentamos os dados coletados na Biblioteca Nacional Digital (<http://memoria.bn.br/>).

produção capitalista, ou a posição do profissional de cinema neste mercado. Sobre o papel do Estado na equação povo-matéria, povo-destinatário e cineasta, os pesquisadores verificam nos textos, não apenas o interesse de apoio institucional e financeiro, mas até mesmo a possibilidade de que essa formação de consciência fosse promovida pelo Estado (*Ibid.*, pp. 86-87).

Analisemos mais de perto os critérios que fundamentam essas conclusões. Primeiramente, cabe assinalar que o então crítico de cinema Nelson Pereira dos Santos é tido pelos pesquisadores como uma exceção entre os articulistas da revista *Fundamentos*. Segundo Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, embora o precursor do Cinema Novo compartilhasse de muitos dos axiomas de seus colegas, tais como a determinação do popular pelo conteúdo do filme – o roteiro deveria privilegiar nossa literatura, nosso folclore, a história de nosso povo e de suas lutas, etc. – e a crítica ao cosmopolitismo burguês, a tese defendida por ele no I Congresso Paulista do Cinema Nacional, realizado em 1952, apresentava uma formulação internamente mais coerente que a de seus pares (*Ibid.*, pp. 66-83).

Intitulada “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”, a tese de Nelson Pereira dos Santos se distinguiria por estabelecer relações de necessidade entre o elemento popular, o sucesso comercial e a consequente conquista de mercado, impedindo assim que a consciência fosse o fator exclusivo de determinação do “nacional” e do “popular”:

Articulam-se, claramente, na colocação de Nelson, as características populares e a conquista de mercado; povo e público deixam de ser entidades confusas, mas entidades diferenciadas que tendem a coincidir, pois o público pagante se vê na tela enquanto povo; por decorrência, também fica claro que a conquista de mercado não se dará com filmes de que o público/povo esteja ausente, portanto a burguesia cosmopolita vinculada ao imperialismo não terá condição de efetuar esta operação de conquista de mercado, já que ela não pode fazer cinema popular. (*Ibid.*, p. 75)

Ainda que se reconheça na formulação dessa tese uma coerência interna inexistente nas demais, o projeto de pesquisa não dizia respeito a uma “análise ideológica” dos textos em seu conjunto? A partir da categoria de análise dos próprios pesquisadores, a qual abarcava todos os articulistas ligados, direta ou indiretamente, à

revista *Fundamentos*, não seria o caso de analisar as ideias compartilhadas por aqueles agentes na formulação de um sentido de “nacional” e “popular”, em vez de se buscar uma coerência interna em cada tese ou crítica cinematográfica? Ademais, todas as ideias defendidas na referida tese para o congresso paulista estavam dispersas em textos de Carlos Ortiz e Alex Viany, algo que se pode constatar na própria exposição dos pesquisadores³. Se as ideias de Nelson Pereira dos Santos eram internamente mais coerentes e foram aprovadas por seus pares, qual a razão de tomá-las como exceção e não como a melhor expressão do pensamento cinematográfico daquele grupo?

Um segundo aspecto importante diz respeito às deduções acerca do papel atribuído ao Estado. Para embasá-las, os pesquisadores apoiam-se em uma série de silogismos, uma vez que a relação cinema-Estado havia sido pouco explorada na revista. Assim, quando Alex Viany afirma que o apoio do governo ao cinema nacional era demagógico, visto que nada de efetivo havia sido feito para implementar a produção ou limitar a importação de fitas estrangeiras, deduz-se que “o cinema precisa do amparo estatal e que é dever do governo dar esse amparo” (*Ibid.*, p. 83). Por outro lado, quando os articulistas da revista *Fundamentos* rejeitam o projeto federal do Instituto Nacional de Cinema (INC), esta rejeição é compreendida como o resultado de um julgamento sobre o então presidente Getúlio Vargas, razão pela qual teriam definido a proposta como “uma solução de cúpula e fascista”⁴ (*Ibid.*, pp. 83-84).

As inferências sobre um artigo do crítico Rodolfo Nanni, segundo os pesquisadores, único texto da revista que abordou a relação cinema-Estado diretamente, parecem-nos igualmente questionáveis (*Ibid.*, p. 84). Neste artigo, após apresentar as

3 Cf. BERNARDET; GALVÃO, *op. cit.*, pp. 62-87. Arthur Autran identifica a primeira expressão dessas ideias na própria experiência de trabalho de alguns cineastas comunistas da Cinematográfica Maristela. Em abril de 1951, diante dos problemas enfrentados pela companhia de Mário Audrá Júnior, os funcionários Alex Viany, Carlos Ortiz, Ortiz Monteiro e Marcos Marguiliès prepararam um relatório para mapear possíveis saídas para a crise. Neste relatório, a defesa dos “temas de caráter nacional” aparece diretamente ligada à conquista de mercado, com a consequente diferenciação entre as noções de povo e público (AUTRAN, 2009, pp. 53-54)

4 A acusação dos críticos pecebistas deve ser compreendida em seu contexto histórico, isto é, há menos de uma década do fim do Estado Novo e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Segundo Anita Simis, a Divisão de Cinema e Teatro do DIP dedicou-se primordialmente à censura prévia dos filmes, à organização de concursos e à produção de um cinejornal, o Cine Jornal Brasileiro (CJB). Entre outubro de 1938, data em que foi criado, e agosto de 1941, o CJB produziu 250 filmes. Neste período, o diretor do DIP era Lourival Fontes, ex-diretor das revistas de inspiração fascista *Política* e *Hierarquia* (SIMIS, 2015, pp. 56-60).

qualidades do Instituto Nacional de Cinema da União Soviética⁵, Rodolfo Nanni afirma que os brasileiros, diferentemente dos jovens soviéticos, não tinham acesso a nada, “a não ser a submissão aos desígnios de uma burguesia reacionária e decadente”, concluindo que apenas “um governo democrático e popular poderá proporcionar aos jovens brasileiros a Escola, o Instituto donde sairão os futuros mestres do cinema brasileiro” (NANNI apud BERNARDET; GALVÃO, *op. cit.*, p. 84). A partir destas considerações, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão concluem que

(...) ao Estado cabe cumprir uma tarefa que poderia ser cumprida pela burguesia, não fosse ela decadente. O futuro de um cinema nacional e popular encontra-se portanto na dependência do Estado, pois, quando Nanni fala em “mestres do cinema brasileiro”, é naturalmente a este tipo de cinema que se refere (*Ibid.*, p. 84).

Há dois processos de transferência nesta conclusão: 1) das tarefas da burguesia para a intervenção estatal; 2) da autoimagem dos cineastas para o Estado. Em relação à primeira transferência, convém destacar que o artigo é sobre uma escola de cinema da União Soviética e que, na opinião de Rodolfo Nanni, só conquistaríamos semelhante instituto por meio de uma “democracia popular” (como eram chamados os regimes socialistas do leste europeu). Em relação à segunda transferência, os pesquisadores partem do pressuposto de que os cineastas atribuíam-se uma consciência que poderia revelar o povo a si mesmo. Assim, a reivindicação de uma formação pelo Estado resultaria na possibilidade de que essa consciência fosse fornecida pelo próprio Estado (em outras palavras, uma ideologia de Estado). O problema, neste caso, é que a premissa é dos pesquisadores, não do articulista.

Retomarei estas questões mais adiante. No momento, convém assinalar apenas o modo como, em certos momentos, as ambiguidades na análise das fontes primárias foram solucionadas por concepções prévias. De imediato, pode-se observar um certo diálogo com outros trabalhos destes pesquisadores⁶. A partir da análise da trajetória crítica de

5 Rodolfo Nanni se referia ao Instituto Pan-Soviético de Cinematografia (VGIK). Neste período, alguns outros países também possuíam um órgão oficial de ensino cinematográfico, como o Institut des Hautes Études Cinématographiques, na França, o Centro Experimental de Cinematografia, na Itália, e a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, na Argentina (SIMIS, *op. cit.*, p. 138).

6 Na verdade, algumas conclusões resultam de pesquisas anteriores. A análise sobre o polo ligado à Vera Cruz, por exemplo, é explicitamente baseada na tese de doutoramento de Maria Rita Galvão, a qual resultou no livro *Burguesia e Cinema: O caso Vera Cruz*. Cf. BERNARDET, 1979, 2007; GALVÃO,

Jean-Claude Bernardet, buscarei demonstrar como estas soluções não se pautavam em meras concepções acerca de um objeto de estudo, mas sim em apostas político-discursivas dentro de novos contextos político-sociais.

1.1. A revisão crítica do Cinema Novo em 1967-1968

A crítica à autoimagem dos cineastas brasileiros, que se atribuíam uma posição consciente sem quaisquer questionamentos acerca de suas origens de classe ou sobre o papel que exerciam naquele meio de produção, já estava presente em trabalhos anteriores de Jean-Claude Bernardet sobre o Cinema Novo. Em 1967, num artigo para a revista francesa *Les Temps Modernes*, ele criticava a predominância da consciência sobre o problema social

(...) [que marcará], em graus diversos, todo o início do ‘cinema novo’. A classe média está ausente do filme, mas é ela que lhe fornece sua ideologia: o povo se apresenta sob a forma de uma camada social marginal que se compõe de uma soma de indivíduos; compreensão e ação social são o resultado de uma tomada de consciência (BERNARDET, 1979, p. 172).

Estas observações haviam sido elaboradas de forma mais detida em seu primeiro livro de crítica cinematográfica, *Brasil em Tempo de Cinema*, lançado no mesmo ano (BERNARDET, 2007). Este questionamento acerca das atribuições do intelectual e da posição da classe média na sociedade brasileira também estão presentes na produção cinematográfica de 1967. O exemplo mais notório é o longa-metragem *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. O filme gira em torno de um personagem alegórico da intelectualidade progressista latino-americana: preso a sua condição de classe e desiludido com o político populista que ajudara a eleger, o poeta e jornalista Paulo Martins encontra-se entre a angústia e a solução armada, expressões de sua impotência diante de um regime autoritário apoiado pela burguesia interna e financiado pelo capital internacional⁷.

Podemos destacar também o documentário *A Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor, o qual tem como mote a sintomática pergunta: “o que pensa a classe média?”. Entre os

1981.

7 *TERRA em transe*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas Ltda, 1967. (108 min.).

jovens, o cineasta identifica uma classe media desejosa de ascender socialmente, entorpecida pelas promessas de sucesso e felicidade da indústria cultural, sem muitos pensamentos acerca do futuro, cumprindo orgulhosamente as funções da nacionalidade impostas pelo alistamento obrigatório. Entre os adultos, uma classe media amorfa, manipulável, correndo por não saber onde vai, paralisada de medo por não saber o que teme, retroalimentando conformismo e misticismo⁸.

Ainda que apresentassem inúmeras divergências, as críticas de Jean-Claude Bernardet e os filmes de Glauber Rocha e Arnaldo Jabor compartilhavam de preocupações e interesses em comum⁹. Segundo Daniel Pécaut, a razão para isto encontra-se no declínio dos esquemas teórico-explicativos do PCB, em razão dos fatos revelados pelo golpe civil-militar de 1964, e na consolidação de uma nova interpretação estrutural da evolução brasileira no biênio 1967-1968, a saber, a chamada “teoria da dependência” (PÉCAUT, 1990, pp. 230-249). Até então, segundo o sociólogo francês, havia um clima intelectual semelhante ao que antecedeu a Revolução de 1930, marcado pela dúvida acerca das classes sociais, da coesão social e do Estado brasileiro¹⁰.

Podemos verificar esse clima de opinião política e ideológica e o gradual ordenamento dos fatos revelados pelo golpe civil-militar na edição de outubro de 1967 da revista *Les Temps Modernes*, especialmente consagrada ao Brasil. Nesta edição, a divisão dos artigos obedece a um conflito de apostas político-discursivas entre importantes intelectuais ligados aos antigos esquemas do nacional-desenvolvimentismo, como Celso Furtado e Hélio Jaguaribe, e daqueles ligados aos estudos da dependência e do populismo, como Fernando Henrique Cardoso e Francisco C. Weffort.

8 A OPINIÃO pública. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Verba S.A.; Film-Indústria, 1967. (78 min.).

9 *Terra em Transe* deu início ao Tropicalismo, movimento estético que instaurou uma nova postura do artista brasileiro diante da sociedade de consumo. Segundo Ismail Xavier, um aspecto central do biênio de 1967/68, com consequências na emergência deste movimento e do Cinema Marginal, em 1969, é a recusa da visão dualista que sublinhava, no Brasil, “a oposição entre um país rural, matriz da identidade nacional, e um país urbano, lugar de descaracterização da cultura por força da invasão dos produtos da mídia internacional”. (XAVIER, 2001, p. 30).

10 Para Pécaut, as premissas de base para a noção de dependência encontram-se nas respostas dadas a essas dúvidas: “embora a maioria das análises se situe numa perspectiva marxista, resultam em diagnósticos negativos, com as classes sociais sempre sobressaindo por suas deficiências e o povo, por sua inconsistência política. (...) Carências e inconsistências: está dado um primeiro passo no sentido da penetração do ‘estrutural’ na esfera social e política” (*Ibid.*, pp. 238).

De início, convém apresentar as ideias centrais do artigo de Fernando Henrique Cardoso, as quais partiam de uma crítica ao modo como os agentes sociais eram representados pelos grupos intelectuais que defendiam a viabilidade de um “projeto nacional de desenvolvimento”. De forma assumidamente esquemática, o sociólogo reconhece na literatura destes intelectuais um “jogo de relações de oposição, conflitos e acomodações”, no qual os grupos exportadores-mercantis eram chamados de setor tradicional da sociedade, enquanto às massas urbanas e setores industriais era atribuída a qualidade de setores modernos. Neste esquema, o desenvolvimento do Brasil resultaria da combinação entre o nacional-desenvolvimentismo (os objetivos e a política econômica dos setores urbano-industriais) e o movimento nacional-popular ou “populismo” (a política e as formas de mobilização das massas urbanas, responsáveis por confrontar a ordem tradicional) (CARDOSO, 1979, pp. 78-79).

A partir da análise do suposto básico para que a burguesia industrial pudesse cumprir seu papel nessa “aliança desenvolvimentista” (isto é, a autonomia econômica e as bases político-sociais suficientes para exercer sua hegemonia), Cardoso busca apresentar as inconsistências desse esquema explicativo geral (*Ibid.*, p. 82). Para isto, apoia-se primordialmente em dois estudos: 1) o estudo de Luciano Martins sobre a formação do empresariado industrial brasileiro, com análises relativas a dois períodos distintos (1914-1938 e 1938-1962); 2) a investigação dirigida por Maurício Vinhas de Queiroz sobre os grandes grupos econômicos que atuavam no Brasil, os quais forneciam dados sobre a estrutura produtiva destes grupos, bem como os mecanismos políticos e sociais pelos quais eram controlados (*Ibid.*, pp. 86-93).

A partir dos dados fornecidos pelo estudo de Luciano Martins, Cardoso constata que, no intervalo de duas gerações, o empresariado brasileiro passava por um processo de substituição interna de grandes proporções, o que derrubava a tese de um “comportamento inadequado” da burguesia nacional que poderia ser solucionado com o tempo¹¹. O empresário brasileiro não se tornava “tradicional” por obstáculos

11 Um dos argumentos utilizados por aqueles que acreditavam na existência de obstáculos estruturais, conjunturais ou culturais à tomada de consciência por parte da burguesia nacional era o das distorções impostas à consciência empresarial por suas origens (agricultores capitalistas e imigrantes que ascenderam socialmente através dos setores artesanal e comercial). Cardoso criticou esse tipo de leitura, afirmando que o comportamento do empresário brasileiro não deveria ser explicado em termos

institucionais e culturais, tampouco sua “política de acomodação” com os chamados setores tradicionais nos momentos de crise – quando o aumento da pressão popular ameaçava sua possibilidade de acumulação – seria reflexo de uma falsa consciência, ele apenas respondia a uma situação de limitações “estrutural-conjunturais” no jogo político-econômico nacional. Para Cardoso, essa “política de acomodação” já seria suficiente para colocar em suspeição a crença de que os setores urbano-industriais poderiam assumir uma posição hegemônica na condução do desenvolvimento nacional (*Ibid.*, pp. 87-89).

A partir da pesquisa coordenada por Vinhas de Queiroz, Cardoso pode observar que a empresa isolada não era a unidade básica do sistema produtivo do país. O desenvolvimento da economia brasileira parecia estar condicionado a uma tendência à formação de “grupos econômicos” e a que estes grupos atuassem em mercados de concorrência imperfeita, isto é, em mercados com tendências à monopolização ou ao oligopólio (*Ibid.*, pp. 90-92). Enquanto os grupos estrangeiros tinham, não apenas uma maior concentração em atividades industriais, mas uma maior especialização, os grandes grupos econômicos nacionais geralmente atuavam em setores sem quaisquer atividades industriais, além de apresentarem uma tendência à associação acionária com grupos ou empresas estrangeiras (*Ibid.*, pp. 92-95).

De acordo com Daniel Pécaut, por mais que aparentem um alcance limitado, estes dados conseguiram derrubar as bases dos esquemas do PCB, desde a sua interpretação da mudança social até as alianças de classes sustentadas durante a Quarta República (PÉCAUT, *op. cit.*, p. 232). Embora tenha sido central na derrubada de velhos esquemas teórico-explicativos, os setores urbano-industriais – a chamada “burguesia nacional” – não foram os únicos agentes sociais a sofrerem escrutínios após o golpe de 1964. Era igualmente necessário derrubar antigas certezas acerca das classes proletárias. Na referida edição de *Les Temps Modernes*, foi Francisco Weffort quem assumiu este papel. Criticando o uso de esquemas interpretativos elaborados a partir da realidade europeia do século XIX, sua primeira contribuição consistiu em apontar a heterogeneidade das classes que teoricamente deveriam ser categorizadas como proletárias ou “em vias de

de um *décalage* em relação ao padrão universal do comportamento racional dos empresários, mas sim na “análise da estrutura histórica que ilumina a peculiaridade das formas de comportamento empresário” (*Ibid.*, p. 86).

proletarização”:

(...) operários industriais, operários agrícolas, operários urbanos não-industriais, trabalhadores urbanos por conta própria, trabalhadores rurais não-assalariados, pequenos assalariados do comércio e dos serviços etc. Entre êsses diferentes setores – e no interior de cada um deles – são notáveis as diferenças com relação a condições de vida, relações de trabalho, ‘situação ecológica’ (diferenças regionais, campo-cidade, capital-interior), etc. Demais, é duvidoso que se possa tomar qualquer desses setores – com a possível exceção dos operários industriais no que se refere ao comportamento sindical – como um grupo politicamente homogêneo. (...) Não obstante, seria ilusório tentar diretamente interpretar em termos de comportamento de classe, segundo a tradição européia, o comportamento político dos setores urbanos e, inclusive, o dos operários industriais. (WEFFORT, 1979, p. 65)

Não sendo possível falar em termos de classe no sentido dado pela tradição europeia, o cientista político uspiano propõe o uso de categorias como “classes populares” ou “massas populares” para captar o que havia de homogêneo nos escalões sociais e econômicos inferiores do sistema capitalista então vigente no Brasil (*Ibid.*, p. 65).

Segundo Weffort, durante o chamado regime populista, era característico nas relações das classes populares com o Estado e com as demais classes sociais o que designou “relações individuais de classe”, isto é, a sobreposição das relações individuais e o mascaramento do conteúdo de classe das relações políticas. Assim, quando as classes populares pressionavam por acesso ao mercado de trabalho dos centros urbanos (em especial, as massas migrantes), ao mercado de consumo e à participação política nos quadros institucionais, este conjunto de pressões apresentava-se ao político populista como “um problema a resolver” (*Ibid.*, pp. 65-70). A manipulação das massas teria entrado em crise – e, com ela, o próprio regime populista – quando a economia urbano-industrial esgotou sua capacidade de absorver os novos migrantes e a margem para políticas redistributivas ficou ainda mais restrita, irrompendo “verdadeira manifestação política popular” (*Ibid.*, pp. 67-68).

Daniel Pécaut reconhece nos trabalhos de Francisco Weffort outro duro golpe nos esquemas do PCB. Ao afirmar a heterogeneidade das classes populares, suas relações individuais de classe e a falta de autonomia de suas organizações, ele teria apresentado uma outra imagem dos operários brasileiros: distantes de uma consciência coletiva,

condenados às reivindicações atomizadas e à dependência em relação ao poder (PÉCAUT, *op. cit.*, pp. 234-235). As classes médias não eram os agentes sociais privilegiados destas análises, mas não por isso deixaram de ser examinadas. Um aspecto relevante, destacado por Francisco Weffort e Fernando Henrique Cardoso, é a imprecisa categorização destes agentes, tal como no caso das classes populares.

De acordo com Cardoso, as classes médias brasileiras, constituídas em torno de um Estado dependente e exercendo a função de agentes burocráticos, não podiam ser tomadas na mesma acepção dos tecnocráticos e *white-collars* formados pela industrialização (isto é, as classes médias dos países desenvolvidos) (CARDOSO, *op. cit.* p. 80). Embora utilize a categoria, Francisco Weffort também chama a atenção para o caráter dependente de sua formação dentro de uma estrutura pautada pela oligarquia (funcionários públicos, militares e profissionais liberais), em contraposição à antiga classe média estadunidense, cuja principal atividade social e econômica assentava-se na pequena propriedade independente (WEFFORT, *op. cit.*, p. 55).

As classes médias ocupam um pequeno espaço na análise de Weffort dedicada à Revolução de 1930. Desta análise, pode-se depreender alguns dos traços característicos desses setores (ou melhor, a leitura das classes médias que será consagrada no final dos anos 1960). Segundo Weffort, partem delas os líderes mais radicais das insurreições antioligárquicas dos anos 1920, sendo os jovens militares do “tenentismo” os mais expressivos. Três características marcantes deste movimento parecem ser estendidas às classes médias na análise do cientista político uspiano: a desconfiança em relação aos “políticos”, a incapacidade ou desinteresse em construir alianças com as massas populares e uma “rebeldia que não encontrou ainda possibilidades para um caminho político autônomo” (*Ibid.*, pp. 54-56).

Assim, apesar de terem sido uma das forças mais importantes a pressionar a derrubada do regime oligárquico e de constituírem a parte mais influente da opinião pública, a qual buscavam dirigir, as classes médias ainda não haviam demonstrado possuir “vocação para o poder” (*Ibid.*, p. 54). A falta de autonomia revelar-se-ia a característica marcante das classes médias:

(...) o que parece certo é que o protesto das classes médias jamais teve condições de real eficácia fora de algum tipo de aliança com algum grupo situado dentro da própria oligarquia. Obrigados por uma situação de dependência social dentro de uma estrutura onde a grande propriedade é o padrão econômico e social dominante, êsses grupos não conseguiram formular uma ideologia própria, isto é, um programa de transformação social que expressasse um ponto de vista original contra o sistema vigente. Suas reivindicações básicas, “representação e justiça”, formulavam-se dentro dos princípios liberais que já se encontravam consagrados na Constituição de 1891 e constituíam parte dos horizontes ideológicos da oligarquia. (*Ibid.*, p. 54-56)

Estas interpretações dos fenômenos sociais que foram se ordenando em 1967, formuladas pelos intelectuais historicamente vinculados à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), passam a formar parte, de modo cada vez mais hegemônico, das disputas e apostas em torno da representação da sociedade. Este processo não é isento de contradições. Segundo Pécaut, as conceitualizações em torno da dependência logo assumiram um caráter igualmente ideológico, no qual enunciados científicos passaram a figurar entre afirmações não verificadas, ou mesmo verificáveis (PÉCAUT, *op. cit.*, pp. 241). Guardadas as diferenças pelo tom um tanto verborrágico de Arnaldo Jabor, é interessante notar o modo como o cineasta e ex-cepecista equacionou antigos esquemas do PCB com uma leitura das classes médias muito próxima à de Francisco Weffort:

A classe média é uma classe perplexa. Não tem um sistema de valores criado por uma ação histórica dela mesma. São multidões de indivíduos solitários, de indivíduos iguais e que, misteriosamente, se julgam diferentes. É este seu problema maior: pensam que têm algo a perder. Vivem absortos no melodrama da própria insegurança e esquecem que estão num país assolado pela tragédia da fome e da miséria. (...) Politicamente, a classe média se movimenta quando presente mudança social que lhe ameace a estabilidade. Nunca toma a iniciativa do progresso. Sempre convocada por interesses que não são os seus, é a vanguarda inocente da sociedade moderna. Bem manipulada, pode fazer movimento contra si mesma (A OPINIÃO..., *op. cit.*).

A leitura se distancia na medida em que o cineasta apresenta uma visão das classes médias bastante associada às classes populares. Assim, a “falta de autonomia” da primeira logo se associa à noção de “massas de manobra” da segunda e as “relações individuais de classe” são transfiguradas em “multidões de indivíduos que se julgam diferentes”. Entende-se a razão da aposta político-discursiva de Francisco Weffort e Fernando Henrique Cardoso enfatizar a imprecisão dessas categorias.

De qualquer forma, tendo sido lançado no mesmo ano em que o artigo de Francisco Weffort foi publicado, seria difícil defender alguma influência direta dos uspianos no documentário de Arnaldo Jabor¹². A relevância no paralelo entre essas duas leituras tem o sentido de complementar a afirmação de Daniel Pécaut: na medida em que a dependência assume a hegemonia nos debates de esquerda sobre os fenômenos sociais, determinadas leituras ideológicas formuladas a partir dela podem ser tomadas como uma tradução dos antigos esquemas pecebistas a um novo léxico, alterando o sentido de ambos.

No caso dos textos de Jean-Claude Bernardet, identifica-se uma filiação mais orgânica, uma posição de crítica radical aos esquemas do PCB presentes na primeira fase do Cinema Novo. Na segunda metade dos anos 1960, a sua aposta político-discursiva na revisão crítica da vanguarda cinematográfica tinha por base a posição social dos cineastas: uma classe média “que não chega a se situar socialmente”, que “se recusa a enfrentar diretamente seus problemas”, a qual, no fim das contas, ofereceu-nos “uma longa meditação sobre o destino incerto da classe média no Brasil” (BERNARDET, 1979, pp. 174-183).

Para Jean-Claude Bernardet, os cineastas que renovaram a cinematografia brasileira não se questionavam sobre sua posição de classe, sua condição profissional e os verdadeiros destinatários de seus filmes (isto é, a própria classe média). Reconhece no cinema brasileiro um típico caso de alienação, o qual era manifesto em todos os níveis: produção, distribuição, técnica, equipamento, arte, etc. Superar esta alienação e conquistar o mercado resultava, portanto, em “condição *sine qua non* para que o cinema possa existir como arte e como negócio” (BERNARDET, 2007, pp. 34-35). Logo, tornava-se urgente para o cinema brasileiro

(...) conquistar o público. Essa experiência, esse diálogo do público com um cinema que o expresse, é fundamental para a constituição de qualquer cinematografia, pois um filme não é tão-somente o trabalho do autor e sua

12 A menção de Cardoso aos *white collars* norte-americanos indica uma possível referência em comum, a saber, o livro *White Collar: The American Middle Classes*, de 1951, do sociólogo estadunidense Charles Wright Mills. Contudo, ao contrário do sociólogo uspiano, que havia apontado a distinta formação da classe média estadunidense, Jabor encerra seu documentário com uma citação deste livro para referir-se às classes médias brasileiras: “A história da classe média é uma história sem fatos, seus interesses comuns nunca levam à unidade, seu futuro nunca é escolhido por ela” (*Ibid.*).

equipe: é também aquilo que dele vai assimilar. Para que um filme exista como obra, é tão importante a participação do público como a do autor. Sem a colaboração do público, a obra fica aleijada. Por isso, a conquista do mercado pelo cinema brasileiro não é exclusivamente assunto comercial: é também assunto cultural artístico (BERNARDET, 2007, p. 33).

O caráter desta aposta político-discursiva é explicitado na crítica do documentarista Eduardo Coutinho ao livro *Brasil em tempo de cinema*. Tendo participado da experiência do Centro Popular de Cultura (CPC), movimento de jovens artistas e intelectuais da União Nacional de Estudantes (UNE) ligados ao PCB e ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o documentarista afirma ter realizado o filme *Cabra marcado para morrer* para criticar aquela experiência e, também, a leitura que Jean-Claude Bernardet havia feito dela:

(...) esse início do *Brasil em tempo de cinema*, que realmente hoje é um livro que é muito mais arqueológico, porque realmente é uma noção de classe média que... de Sófocles até hoje, tudo é classe média... mas ao mesmo tempo que é um livro que, como tudo, é bem pensado, apesar desse problema de estar deslocado no tempo hoje. (...) então eu fiz o *Cabra* um pouco do jeito que eu fiz em resposta às questões que o Jean-Claude colocava. E a partir de uma crítica minha, que também vinha um pouco dele, mas não com a rigidez que ele tinha, de que o Cinema Novo fazia com os pobres e etc. etc. etc., e eu achava que não era isso, que tinha que sair disso (COUTINHO, 2007, p. 11).

1.2. A revisão crítica do nacional-popular no final dos anos 1970

No fascículo para a FUNARTE, escrito com Maria Rita Galvão pouco mais de uma década depois, a “análise ideológica” das ideias de “nacional” e “popular” não acrescenta muitos elementos à crítica ao Cinema Novo: a questão básica e central para os pesquisadores permanece sendo a relação povo/público – segundo eles, jamais solucionada pelos cinemanovistas (BERNARDET; GALVÃO, *op. cit.*, pp. 253-259). No caso da década de 1950, a equação povo/público elaborada pelos críticos ligados à revista *Fundamentos* apresentava-se na forma de uma “tensão entre as características estéticas e ideológicas a que se aspira e o jogo do mercado e da reprodução da produção”, que era negligenciado ou mal compreendido (*Ibid.*, p. 80). Como vimos, a posição social e a alienação de sua condição profissional também aparecem na crítica à consciência atribuída ao cineasta.

A transferência da crítica para o conjunto da produção artístico-cultural orientada pelo nacional-popular não pode ser reduzida a uma mera adequação à proposta da coletânea da FUNARTE. Ainda que aceitássemos esta solução, o propósito da coletânea permaneceria à espera de uma resposta. Acontece que o debate sobre o nacional-popular no final dos anos 1970 também tem um pano de fundo histórico muito preciso. Se no intervalo entre 1964 e 1968 temos a “derrubada dos mitos nacional-populares” e o “triunfo da teoria da dependência”, como defende Daniel Pécaut, na década de 1970 deparamo-nos com o endurecimento do regime militar e uma nova cisão entre os quadros do novo grupo hegemônico à esquerda. Esta cisão suscitou muito mais que uma derrubada de certos “mitos”, trazendo à tona um verdadeiro “ajuste de contas” com o passado.

No ambiente intelectual, a década de 1970 foi marcada por iniciativas e processos não-lineares (ou, como prefere Milton Lahuerta, paradoxais¹³). Após o Ato Institucional n.º 5 (AI-5), de dezembro de 1968, ainda que existisse um cenário de perseguição e censura, de professores sujeitos a destituição sumária de seus cargos e de universidades públicas sob a tutela de reitores nomeados pelo regime¹⁴, o aumento no número de programas de pós-graduação, inclusive nas ciências humanas, permitiu um aumento substancial na produção acadêmica brasileira (PÉCAUT, *op. cit.*, pp. 258-259; LAHUERTA, *op. cit.*, pp. 58-59).

Esse processo de expansão assistiu a uma consolidação do paradigma marxista no ambiente acadêmico, contribuindo para uma sociabilidade política orientada pelo *ethos* de esquerda dentro dos câmpus universitários (PÉCAUT, *op. cit.*, p. 259; LAHUERTA, *op. cit.*, p. 59). Fora dos limites do *campi*, o cenário não era nada favorável para a oposição, mas ela aos poucos foi se reorganizando em iniciativas culturais e centros de pesquisa criados a partir da sociedade civil, como o Centro Brasileiro de Análise e

13 Cf. LAHUERTA, 2001, p. 59. Movimento não tão paradoxal assim, quando consideramos que aqueles foram os anos do “milagre econômico”, com notório incremento na indústria cultural. Cf. ORTIZ, *op. cit.*

14 Em abril de 1969, vinte e sete professores da USP foram atingidos por essa medida. Entre eles: Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Octavio Ianni, Paulo Duarte, José Arthur Giannotti, Paul Singer, José Leite Lopes e Mário Schemberg. Houve casos em que departamentos inteiros foram desarticulados, como a Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro e o Departamento de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul. (PÉCAUT, *op. cit.*, p. 258).

Planejamento (CEBRAP). Fundado em 1969, o CEBRAP abrigou majoritariamente professores e pesquisadores “aposentados” pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Segundo Milton Lahuerta, a proposta de seus fundadores foi, justamente, preservar o ambiente intelectual daquela faculdade e a sua tradição de pesquisa (LAHUERTA, *op. cit.*, p. 61).

Sob a liderança intelectual de Fernando Henrique Cardoso e Francisco Weffort, o CEBRAP aprofundou os debates presentes na edição de 1967 da revista *Les Temps Modernes*¹⁵. A Escola Paulista de Sociologia havia fornecido uma nova compreensão das interações políticas entre os diversos agentes sociais, mas, até então, ainda havia certo determinismo estruturalista que reconhecia na esfera política apenas a expressão dos interesses de classe (PÉCAUT, *op. cit.*, p. 244). O fechamento do regime impôs novos parâmetros teóricos e conceituais. Segundo Lahuerta, a grande contribuição do CEBRAP para a superação da cultura política dos anos 1960 foi o de reconhecer a especificidade da esfera política. Esta mudança pode ser observada nos estudos cebrapianos sobre o caráter do regime militar e das instituições brasileiras, nas reflexões críticas sobre o sindicalismo populista, na revisão das interpretações sobre o Brasil e, sobretudo, na revalorização das noções de cidadania e de democracia (LAHUERTA, *op. cit.*, pp. 63-64).

Em 1972, surge o semanário *Opinião*¹⁶, responsável pela publicação de textos e análises dos cebrapianos e de outros importantes intelectuais da oposição, tais como Celso Furtado, Antônio Callado e Millôr Fernandes, além da reprodução de artigos de importantes veículos de comunicação progressistas internacionais (PÉCAUT, *op. cit.*, p. 258). A Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) também cumpriu um importante papel nesse período. Segundo Daniel Pécaut, a defesa da “comunidade científica” e dos “interesses nacionais”, presentes desde a fundação desta sociedade científica, em 1948, favoreceram a sua transformação numa espécie de “protetora dos direitos individuais e dos valores coletivos” (PÉCAUT, *op. cit.*, p. 259). Na luta pela redemocratização do país, os vínculos de apoio entre CEBRAP, *Opinião*, SBPC e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) representaram a transformação dos

15 Sobre a liderança intelectual de Cardoso e Weffort, cf. LAHUERTA, *op. cit.*, p. 65.

16 O semanário acaba sendo asfíxiado pela censura antes de completar cinco anos de existência. Jean-Claude Bernardet chegou a ser um de seus colaboradores.

intelectuais num ator coletivo¹⁷.

Na relação com o SBPC, os cientistas sociais garantiam legitimidade científica para suas intervenções políticas, ao mesmo tempo em que forneciam ferramentas para qualificar o debate em torno da política científica (PÉCAUT, *op. cit.*, pp. 259-274). Na relação com o MDB, segundo Milton Lahuerta, os cebrapianos articularam um discurso político sólido com base numa “teoria sobre a especificidade desse capitalismo (dependente e associado), das possibilidades de desenvolvimento econômico sem democracia e da contingência política do autoritarismo diante da ‘revolução’ social que estava ocorrendo na base da sociedade” (LAHUERTA, *op. cit.*, p. 70). Quase uma década de modernização autoritária havia produzido uma nova estrutura social e demográfica, e as novas camadas sociais, excluídas do “milagre econômico”, precisavam ser disputadas por aqueles que desejavam uma mudança nos rumos políticos do país (*Ibid.*, pp. 70-71).

Assim, nos anos 1970, o CEBRAP cumpriu um importante papel na renovação da esquerda brasileira e da cultura política que a orientava na primeira metade da década anterior. A cultura política nacional-popular, que já havia perdido sua hegemonia dentro deste espectro político, ainda conseguia mobilizar um grupo de intelectuais e militantes entre 1974 e 1980, no chamado período de “distensão” do regime, mas as suas bases de apoio eram cada vez menores e menos expressivas. A definição do Estado brasileiro como autoritário-burocrático, realizada por Cardoso, lançou um novo olhar sobre o regime militar, inserindo-o no contexto do tradicional autoritarismo da sociedade brasileira. Suas análises, de grande impacto dentro e fora do CEBRAP, tinham como aposta o que Milton Lahuerta denominou “estratégia da democratização”, ou seja, a participação nas instituições da sociedade civil e seu fortalecimento como forma de democratizar o Estado brasileiro e derrubar o regime autoritário (*Ibid.*, pp. 68-69).

Essa estratégia, no entanto, não foi abraçada por todos os membros históricos do CEBRAP. Em 1977, um ano após desvincular-se do centro de pesquisa, Francisco Weffort se juntou a Marilena Chauí, José Álvaro Moisés, José Guilhaon de Albuquerque e

17 O sociólogo francês chega a usar a expressão “partido intelectual”, na medida em que este ator coletivo “reúne de fato uma faixa considerável das camadas cultas, é portador de crenças comuns, define estratégias conjunturais, tem seus líderes e adquire um caráter semi-organizado”. Em sentido bastante semelhante, Milton Lahuerta opta pela expressão “partido da *intelligentsia*”. Cf. PÉCAUT, *op. cit.*, pp. 259-260; LAHUERTA, *op. cit.*, pp. 59-60.

Lúcio Kowarick para a fundação do Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (CEDEC). Uma possível origem desta ruptura, assim como da aposta político-discursiva desenvolvida pelos cedequianos, pode ser encontrada nos estudos de Francisco Weffort sobre as greves de 1968 nos municípios de Contagem e Osasco (SZWAKO; ARAUJO, 2019, p. 480).

No estudo destes eventos, assim como Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort realizou um deslocamento das dimensões estruturais em suas análises. No início dos anos 1970, seus estudos sobre o chamado pacto populista passaram a se concentrar nas escolhas e impasses dos atores, tanto na reprodução quanto nas tentativas de superação daquele pacto. Num artigo sobre a história intelectual do populismo, José Szwako e Ramon Araujo analisam este deslocamento:

Sem prejuízo das estruturas, a ênfase nos atores, tanto em *Origens do sindicalismo populista* quanto em *Democracia e movimento operário*, é central nesse segundo Weffort, para quem a análise histórica requer a [análise] das conjunturas nas quais o movimento social realiza suas opções (...). Coerente com tal inflexão, a análise agora conjuga os pares massa/líder e situação de compromisso/crise hegemônica com a ação de partidos, sindicatos e trabalhadores na confecção daquele compromisso e na sua ruína em 1964 (SZWAKO; ARAUJO, *op. cit.*, p. 480).

Reconhecendo em Contagem e Osasco os embriões de uma organização autônoma, foi a partir destes estudos que Francisco Weffort iniciou aquilo que, mais tarde, no texto de abertura do primeiro volume da Revista de Cultura Contemporânea do CEDEC, seria definido como um “ajuste de contas”¹⁸ com o chamado sindicalismo populista e os comunistas do PCB (*Ibid.*, p. 183). Como observam Szwako e Araujo, a questão da autonomia foi a raiz da aposta político-discursiva dos cedequianos diante da “distensão” do regime militar (*Ibid.*, pp. 182-183). As interpretações e os motivos desta aposta estão presentes num debate sobre a crise política e institucional realizado pelo CEDEC, em abril de 1978, com a participação de Francisco Weffort, Marilena Chauí, Celso Lafer e Michel Debrun.

Francisco Weffort foi quem iniciou o debate, analisando os avanços e recuos do regime autoritário e desenvolvendo três possíveis cenários para os anos seguintes: 1) a

¹⁸ Sobre a relação CEDEC, “novos” movimentos sociais urbanos e o “ajuste de contas” com a esquerda pré-1964, cf. também PERRUSO, 2010.

persistência daquele quadro de instabilidade, com o próximo presidente buscando a “distensão” e, assim como Geisel, sendo pressionado para a regressão pelos grupos de direita; 2) o sucesso da “distensão”, o que tampouco era um cenário otimista, visto que a transição política ocorreria “de cima para baixo”; 3) diante da permanência do quadro de instabilidade, havia ainda a possibilidade de uma regressão, a deterioração dos setores decisivos do Estado favorecendo a irrupção de golpes e conta-golpes (WEFFORT et al., 1979, pp. 44-45). Diante dos cenários apresentados pelo cientista político, Marilena Chauí aposta as suas fichas no último, constatando que o regime já não tinha nenhuma base social de apoio (*Ibid.*, p. 46).

Na avaliação de Francisco Weffort, a crise institucional no Brasil datava de muito antes de 1964, sendo o regime militar a solução encontrada pelos grupos dominantes para esta crise. Em 1978, o que realmente existia era uma crise desta solução, a qual se encontrava num impasse entre aqueles que empurravam o regime para um endurecimento regressivo e aqueles que já não viam vantagens na ocupação do poder pelos militares. Entre estes últimos, havia o reconhecimento do desgaste representado para as Forças Armadas, enquanto instituição, ter assumido as responsabilidades do poder sem, de fato, exercê-lo (*Ibid.*, pp. 44-45).

Ainda segundo Weffort, a oposição também se encontrava diante de um impasse. Por um lado, a alta cúpula do MDB a orientava para questões estritamente político-institucionais, o que prejudicava sua ligação com os movimentos da sociedade civil. Por outro lado, estes movimentos só encontravam ressonância quando conseguiam traduzir sua mensagem nos mesmos termos político-institucionais. A leitura apresentada pelo cientista político sobre este impasse era que a oposição, embora tivesse crescido de forma significativa naqueles últimos anos, era fruto da crise institucional, e, por esta razão, só conseguia vislumbrar respostas do tipo liberal clássico (*Ibid.*, pp. 44-45).

Marilena Chauí apresentava um cenário mais pessimista. A filósofa uspiana recordou a todos que o mesmo presidente Ernesto Geisel que falava em “distensão”, era aquele que havia aprovado o “pacote de abril” de 1977 em resposta ao bom desempenho da oposição nas eleições de 1974¹⁹. A oposição, por sua vez, encontrava-se diante de um

19 Entre outras medidas, o pacote previa a criação da eleição indireta para 1/3 dos senadores, assegurando

impasse: quando rompia com as formas tradicionais de organização autoritária, marcadas pela disciplina e pela hierarquia, não se mostrava capaz de superar a efemeridade de suas mobilizações. Neste ponto, Marilena Chauí faz questão de enfatizar que sua análise voltava-se para a oposição que surgia dos movimentos da sociedade civil, e não para a oposição institucionalizada e “seus fins teatrais” (*Ibid.*, p. 45). Na mesma linha de Francisco Weffort, a filósofa identificava na oposição institucionalizada o fruto da crise, à medida que vinha “sistematicamente, se apropriando das mobilizações, transformando o sentido dos temas reivindicatórios, neutralizando-os e postergando-os” (*Ibid.*, p. 46).

Como revelam as questões levantadas por Francisco Weffort e Marilena Chauí, nada estava dado a partir da “distensão”, e era preciso compreender as razões dos impasses da oposição ao regime (impasses que, via de regra, os cedequianos atribuíam à oposição institucionalizada). Neste contexto, a posição assumida pelo CEDEC foi de uma crítica radical tanto ao populismo (e aos esquemas teórico-explicativos do PCB no período pré-1964), quanto à institucionalidade liberal-democrática propugnada pelos cebrapianos (PERRUSO, *op. cit.* pp. 251-252). Inspirados nos estudos de Francisco Weffort sobre o populismo, os cedequianos assumiram uma crítica radical à questão nacional²⁰. A partir de então, qualquer “consideração do problema nacional, em qualquer de seus aspectos, pode ser confundida com nacionalismo e descartada como expressão de autoritarismo, de paternalismo e de populismo” (LAHUERTA, *op. cit.*, pp. 86-87).

Foi neste contexto que a FUNARTE convidou dois pesquisadores sobre o cinema brasileiro, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, para escreverem um dos fascículos da coletânea *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Na verdade, todas as discussões e rupturas apresentadas ao longo das últimas páginas constituem mais do

aos militares a maioria no Senado e indicando as bases sobre as quais caminhará o processo de “distensão”.

20 Nota-se por parte dos cedequianos um grande esforço no sentido de romper com a noção de Estado enquanto sujeito histórico, visando, assim, superar os esquemas teórico-explicativos do PCB e do ISEB e colocar a luta de classes no centro da análise. Convém assinalar que o final da década de 1970 e o início da década de 1980 foram anos de muita turbulência na política brasileira, os quais assistiram ao surgimento das comissões de fábrica e suas greves no ABC paulista (1978-80), assim como a fundação do Partido dos Trabalhadores (1980) e do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (1984). O CEDEC foi criado neste contexto histórico-social, adotando uma aposta político-discursiva alinhada com estes movimentos e organizações da sociedade civil. Cf. NAPOLITANO, 2014b; PERRUSO, 2010; SZWAKO; ARAUJO, 2019.

que um mero pano de fundo histórico, na medida em que a própria coletânea se inseria nesse terreno de disputas político-discursivas. Marilena Chauí – segundo Lahuerta, a “expressão mais radicalizada” da crítica cedequiana à questão nacional – foi quem ministrou um seminário para os pesquisadores da FUNARTE, no primeiro semestre de 1980, sobre as questões relativas ao surgimento das ideias e imagens destas duas categorias no pensamento político moderno e contemporâneo.

Embora tenha afirmado que não tinha “a menor intenção de oferecer aos colegas definições, métodos ou metodologias de pesquisa” (CHAUI, *online*), a influência da abordagem de Marilena Chauí pode ser verificada já no prefácio incisivo que acompanhou todas as publicações desta coleção. Escrito por Adauto Novaes, então diretor do Núcleo de Estudos e Pesquisas daquela fundação, o texto afirma a existência de uma tradição, presente na maioria dos projetos culturais e políticos de intelectuais brasileiros, que não passava de um “delírio cheio de consequências”²¹, na medida em que seus autores se prendiam às concepções clássicas de um Estado universal e homogêneo, as quais lhes ofereciam uma visão do Estado como único lugar possível de realização do indivíduo, determinando assim “não apenas o lugar do intelectual, mas a própria visão que ele tem de si mesmo” (NOVAES, 1983, p. 7).

Curiosamente, a linha argumentativa de Adauto Novaes segue um caminho inverso ao da trajetória crítica de Jean-Claude Bernardet entre 1967 e 1983, oferecendo-nos alguns possíveis indícios da síntese que será elaborada no fascículo sobre cinema. De acordo com Adauto Novaes, existiria a materialidade do Estado, enquanto “lugar da obediência e da coesão da sociedade”, e a “teologia laicizada” do Estado, na qual o povo e a nação, embora sagrados, seriam apenas signos ou momentos objetivos do Estado e do poder, únicos ganhadores na sua “realidade substancial” (*Ibid.*). Assim,

(...) o Estado, como o “Espírito Absoluto”, é revelado pela Razão do discurso; o discurso racional passa a ser a verdade do Estado. (...) Essa razão discursiva vai atribuir aos intelectuais um lugar muito particular na história da cultura brasileira: o de funcionários da razão, especialistas da razão. Este lugar só foi possível a partir da constituição de um pensamento que separa sujeito e objeto, consciência e coisas, representação e fatos, o saber e o fazer fragmentando

21 Em resposta a Novaes, Pécaut dirá que “o ‘delírio’ não foi absolutamente apanágio de uma minoria ávida de transformar seu ‘saber’ em ‘poder’”, pelo contrário, apoiava-se num sentimento difundido em muitos setores sociais” (PÉCAUT, *op. cit.*, p. 180).

ainda mais o espaço social e político. Nessa divisão, o intelectual que fala “pelo Estado, para o Estado e a partir do Estado”, torna-se consciência da cultura, uma consciência que tem a posse da verdade do todo, esclarecedora e com pretensões de unir aquilo que a própria realidade política se encarrega de separar (*Ibid.*, pp. 7-8).

Como observamos na trajetória crítica de Jean-Claude Bernardet, em 1967, sua crítica esteve voltada ao não reconhecimento, por parte do cineasta brasileiro, de sua posição de classe e sua alienação diante dos meios de produção cinematográfica. A crítica voltava-se, portanto, contra o que Adauto Novaes chamou de “funcionários da razão”, além de identificar, também como Novaes, a sustentação dessa autoimagem no pensamento “que separa sujeito e objeto, consciência e coisas, representação e fatos, o saber e o fazer”. Em 1967, embora Jean-Claude Bernardet já criticasse a questão do nacionalismo e das representações do “povo” pelos cinemanovistas, o problema da ideologia referia-se à questão da alienação. Na medida em que o cineasta não se questionava sobre sua posição na escala social, enquanto membro da classe média, e era alienado em relação à mercadoria que produzia, destinada a outros membros da classe média, ele encarnava o papel de “funcionário da razão”.

No início dos anos 1980, na pesquisa desenvolvida ao lado de Maria Rita Galvão para a FUNARTE, a relação intelectual-Estado assume um papel que até então não possuía – ainda que, como vimos, sem prejuízo substancial para aquelas conclusões. Retomando a questão das ambiguidades das fontes primárias que foram solucionadas pelas concepções prévias dos pesquisadores, agora podemos compreender o modo como elas estavam vinculadas a uma aposta político-discursiva. Quando Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão concluem, a partir das reivindicações de formação e apoio financeiro por parte do Estado, que este poderia promover a formação da consciência dos cineastas, a “análise ideológica” destes pesquisadores apenas reproduz a fórmula do intelectual que fala “pelo Estado, para o Estado e a partir do Estado”.

No tratamento excepcional da tese de Nelson Pereira dos Santos, mantém-se a leitura da alienação, a qual passava a sustentar também a definição do cineasta que fala “pelo povo” e “para o povo”, sendo o povo uma categoria genérica indiferenciada da noção de público. A proposta de uma “análise ideológica” revela suas limitações na

redução do processo social material de significados a “ideias” formadas e separáveis²². Na transição do segundo para o terceiro capítulo do fascículo, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão separam a análise das décadas de 1950 e 1960, e o “pai” do Cinema Novo, bem como as ideias que ensejaram aquele movimento de cinema independente, são simplesmente isolados como um caso excepcional da década anterior.

Feita esta espécie de análise exploratória da trajetória crítica de Jean-Claude Bernardet, espero ter esclarecido as razões pelas quais minha pesquisa partia de uma crítica ao fascículo que ele escreveu com Maria Rita Galvão para a FUNARTE. Esta revisão crítica não busca negar alguns apontamentos importantes acerca do dirigismo e do doutrinário que, não raramente, marcaram o ideário nacional-popular. Não é demais recordar que muitos dos atores envolvidos ou influenciados por esta produção artístico-cultural fizeram seus próprios “ajustes de contas” após o golpe civil-militar de 1964. A arte de vanguarda dos primeiros anos do regime militar foi marcada por essa crítica ao nacional-popular, em manifestações como a Tropicália, o Clube da Esquina e o Cinema Marginal.

Por um lado, a aposta político-discursiva desta revisão crítica buscava apontar a complexidade do contexto histórico do segundo pós-guerra e da cena cultural constituída a partir dele, resgatando sua historicidade, a pluralidade de ideias, experiências e signos daqueles produtos artístico-culturais²³. Por outro lado, buscava também questionar e reavaliar a noção de autonomia que muitas vezes revestiu os críticos do nacional-popular, tomando seus escritos não como produção restrita ao “campo” acadêmico, mas sim como um problema histórico.

22 Cf. a crítica ao conceito de ideologia em WILLIAMS, 1979, pp. 60-76.

23 Para um balanço historiográfico da produção artístico-cultural brasileira dos anos 1950 e 1960 e das críticas direcionadas a ela após o golpe civil-militar de 1964, cf. NAPOLITANO, 2014a; 2014b.

Capítulo 2 – Panóptico imaginado: o estudo de Dênis de Moraes sobre a imprensa comunista e a recepção do realismo socialista

No livro *O imaginário vigiado: A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*, resultado de uma tese de doutoramento, o comunicólogo Dênis de Moraes, por meio do cruzamento de análises da retórica da imprensa comunista, do edifício conceitual do realismo socialista e das práticas adotadas pelos comunistas para implementação deste ideário no Brasil, busca a confirmação de duas hipóteses:

- 1) a mídia do PCB foi o vetor hegemônico na disseminação de estratégias discursivas que irradiaram as diretrizes soviéticas. Na lógica unidirecional das mensagens, o partido nucleou a produção de sentido, impregnando o imaginário de parâmetros estreitos sobre as imbricações do domínio artístico com a práxis política;
- 2) o transplante mecânico de tais postulados do realismo socialista inviabilizou a autonomia dos sujeitos criadores e o exercício dialético de pensar o mundo vivido. Nesse ângulo, o panfletarismo anti-capitalista e anti-imperialista deformou e vulgarizou o marxismo (MORAES, *op. cit.*, p. 18).

De imediato, cabe destacar as enormes dificuldades teórico-analíticas impostas à confirmação dessas hipóteses. Afinal, como aferir a impregnação de parâmetros estreitos no imaginário social sem recorrer a julgamentos normativos? Como defender a tese de que sujeitos criadores perderam, não apenas sua autonomia, mas a própria capacidade de pensar o mundo vivido? Para sustentar tais argumentos, Dênis de Moraes busca apresentar uma sólida (e extensiva) fundamentação teórica. Na medida em que sua tese inibe o estudo da recepção do realismo socialista em termos de um processo de aculturação ou de apropriação de ideias, a discussão de alguns de seus postulados tornou-se trajeto incontornável na formulação de meu problema de pesquisa e de sua justificativa.

Uma operação importante na fundamentação teórica da tese de Moraes é a conexão estabelecida entre imaginário social e hegemonia cultural. A primeira categoria refere-se ao substrato ideológico através do qual os sujeitos se veem enquanto partes de uma coletividade. Depositário da memória que os sujeitos recolhem do contato com o cotidiano, o imaginário social seria uma produção coletiva composta por “um conjunto de

relações imagéticas que atuam como memória afetiva de uma cultura” (*Ibid.*, p. 38). Por sua vez, o conceito de hegemonia, extraído dos escritos de Gramsci, é definido como uma liderança cultural-ideológica de uma classe sobre as outras, a qual não apresenta uma forma histórica imutável, sendo condicionada pela natureza das forças sociais que a exercem (*Ibid.*, p. 41).

Influenciado por Bronislaw Baczko, Dênis de Moraes identifica no imaginário social os elementos que dão forma às visões de mundo. Podemos encontrar seus sinais de expressão nas ideologias, utopias, símbolos, alegorias, rituais e mitos de uma comunidade. O imaginário seria o terreno das identidades, dos estilos de vida, onde os sujeitos percebem a si mesmos e aos outros, organizam seu passado, presente e futuro, atuam e movimentam-se, seja pela preservação da ordem vigente, seja pela introdução de mudanças (*Ibid.*, p. 38). Os sistemas simbólicos unificam o imaginário social, projetando as funcionalidades e finalidades das instituições, oferecendo aos indivíduos de uma comunidade os meios inteligíveis de intercâmbio com elas, formando o que Baczko denomina “comunidade de sentido” (*Ibid.*, p. 38).

A vitalidade histórica dos símbolos, bem como das significações imaginárias que o determinam, dependem da existência de uma comunidade de sentido. Os símbolos referem-se a um sentido, não a um objeto sensível, sendo necessário, portanto, um fluxo comunicacional entre o emissor e o receptor. Neste circuito estruturador dos sentidos, o emissor integraria o uso de ideias e representações sociais a seus objetivos estratégicos, cabendo ao receptor decodificá-las ou não. A liberdade na atribuição de sentidos à linguagem é limitada pelas normas sociais, porém a ordem simbólica não está descolada da ordem material, tendo de incorporar a todo momento os sinais do que já existe para a identificação entre os sujeitos (*Ibid.*, pp. 39-40).

Dênis de Moraes não está interessado tão diretamente na cópia do real produzida pelo imaginário social, mas na capacidade de agência de seu veio simbólico. Por exemplo, naquilo que na teoria de Ernst Bloch é denominado “ainda-não-ser”, na capacidade dos sujeitos de projetarem o futuro, vinculando-o ao presente como expectativa libertária. Neste sentido, a imaginação cumpriria o papel de

Liberta[r]-nos da evidência do presente imediato, motivando-nos a explorar as possibilidades que virtualmente existem e que devem ser realizadas. O real não é só um conjunto de fatos que oprime; ele pode ser reciclado em novos patamares. Como nos propõe Ernst Bloch ao indicar um nexo entre as potencialidades “ainda-não-manifestas” do ser e a atividade criadora da “consciência antecipadora”. A função utópica da consciência antecipadora é a de nos convencer de que podemos equacionar problemas atuais em sintonia com as linhas que antecipam o futuro. (*Ibid.*, p. 39)

Na teoria de Ernst Bloch sobre as potencialidades imanentes do ser que ainda não foram exteriorizadas, encontra-se o ponto de conexão entre imaginário social e hegemonia cultural. Dênis de Moraes reconhece na força dinâmica da imaginação um modo de aferir a vitalidade histórica das criações das classes subalternas e a eficácia política de seus símbolos na ocupação progressiva e processual de espaços da sociedade civil, isto é, na “guerra de posições” de um bloco histórico com vistas à hegemonia²⁴ (*Ibid.*, pp. 39-42).

Antonio Gramsci defendia a necessidade de uma estratégia revolucionária que fornecesse uma concepção contra-hegemônica da ordem social, a qual teria que ser disseminada para fomentar a formação de instituições contra-hegemônicas na sociedade civil. Essa estratégia revolucionária operaria a partir de uma “guerra de posição” no terreno político, isto é, através do acúmulo gradual de posições nos aparelhos privados de hegemonia da sociedade civil (como a Igreja, os partidos políticos, as associações, os sindicatos, a imprensa e as instituições particulares de ensino). Tanto os aparelhos coercitivos do Estado (em sentido estrito) quanto os aparelhos privados de hegemonia da sociedade civil são indispensáveis ao exercício da hegemonia (*Ibid.*, pp. 42-44).

Para Dênis de Moraes, o caráter processual do conceito gramsciano de hegemonia e a utopia bloquiana do “ainda-não-ser” estariam conectados pela tentativa de “deslocamentos e sequências acumulativas de posições” (*Ibid.*, pp. 41-42). Na guerra de posições, o imaginário funcionaria como matéria espiritual para a construção de um

²⁴ Sociedade política e sociedade civil no pensamento gramsciano são os dois grandes planos superestruturais que constituem o Estado. Em Gramsci, a sociedade civil não é reconhecida como o terreno da liberdade, mas da hegemonia. A contribuição do conceito de hegemonia ao pensamento marxista consiste em apontar como as relações orgânicas entre a sociedade civil e a sociedade política favorecem o processamento da unidade econômica e política da classe dominante no Estado, não apenas assegurando seu domínio, mas, sobretudo, mantendo-o e perpetuando a subalternidade dos demais estratos. Tornar-se hegemônico significa assumir a liderança na esfera da cultura, permeando as instituições da sociedade civil (*Ibid.*, pp. 42-44).

consenso reordenador das relações sociais. O comunicólogo recorre à distinção de Ernst Bloch entre imaginação e fantasia para alertar-nos do perigo da alienação: enquanto a primeira “permite à consciência humana adaptar-se a uma situação dada ou mobilizar-se contra a opressão”, a segunda cria um “conjunto de ‘imagens exóticas’ nas quais procuramos compensar uma insatisfação vaga e difusa” (*Ibid.*, p. 40)

A partir desta leitura de embates pela hegemonia cultural, Dênis de Moraes define os meios de comunicação não apenas como suportes ideológicos dos sistemas hegemônicos de pensamento, mas também como lugares de produção de estratégias que buscam reformular o processo social (*Ibid.*, p. 42). Os meios de comunicação seriam, portanto,

(...) máquinas integradoras de um formidável circuito de simulações necessárias à formação do consenso em torno da ordem tecnoburocrática dominante. Para além da difusão de mensagens em escala industrial, os *mass media* elaboram modos de pensar que ativam incessantemente os fluxos do imaginário. Numa velocidade incontrolável, as irradiações se impõem como se fossem mundos vividos (...). Como espaço de visibilidade das representações, ela [a mídia] seria o lugar em que transitam as ideologias. Essa pretensão de falar para e em nome do outro esconde um modelo de socialização controlada: retotalizar num espaço-tempo homogêneo as funções dispersas da vida coletiva (*Ibid.*, p. 22, grifo do autor)

Guardadas as suas especificidades, a imprensa comunista, para Dênis de Moraes, não fugia a essa definição. Em lugar da formação do consenso em torno da ordem tecnoburocrática dominante, ela reelaboraria o mundo em função de imperativos político-ideológicos – em outras palavras, veicularia seus conteúdos contra-hegemônicos de acordo com o programa do partido. Neste sentido, o circuito de simulações da imprensa comunista também operaria uma pedagogia do imaginário, elaborando modos de ver e pensar que incidia sobre a imaginação de seus militantes (*Ibid.*, p. 56).

Por sua vez, o modelo de socialização controlada da imprensa do PCB revelar-se-ia em seus pareceres sobre a temporalidade histórica, persuadindo seus leitores a aceitarem suas mensagens emancipadoras como o conjunto de reivindicações das classes subalternas. Apesar de apresentar-se como expressão de aspirações coletivas, segundo Dênis de Moraes, este discurso não passaria de uma simulação ideológica dos pontos de vista de uma vontade privada, autônoma e autocentrada (*Ibid.*, p. 53). Numa citação a Eni

Orlandi, o comunicólogo afirma existir um “lado oculto” nesse tipo de representação: “o discurso político costuma subtrair a voz do povo e se pôr em seu lugar, no plano imaginário” (*Ibid.*, p. 53).

Vejam os fatos são reprocessados pelos meios de comunicação. Primeiramente, o comunicólogo apresenta uma definição do fato: “parte do real que se traduz numa sentença no nível da representação, da lógica e da linguagem” (*Ibid.*, p. 47). Na análise da representação dos fatos, embora não explicita suas referências, o comunicólogo chama a atenção para alguns processos denominados por Foucault como de exclusão – a “vontade de verdade” enquanto vontade de poder, a verdade entendida como fé sancionada pela existência social e por quem pode enunciá-la²⁵ – e de interdição – o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala²⁶. Às interdições analisadas pelo filósofo francês²⁷, acrescenta a interdição que se dá quando a causalidade dos fatos atestada pelo saber institucionalizado colide com o imaginário social, reafirmando, assim, a importância de um código operacional de comunicação: se não há conformidade entre o sujeito e o objeto, o símbolo cai no vazio e a troca imaginária não se efetiva (*Ibid.*, p. 47).

No caso da imprensa comunista, a base do controle das informações residiria em teorias sobre fatos, isto é, “operações discursivas nas quais os acontecimentos são filtrados e reenquadrados em sintonia com conveniências particulares” (*Ibid.*, p. 48). Os fatos são nominalizados, qualificados e essencializados, o direito exclusivo do sujeito enunciativo transfere-se dos institutos de credibilidade para a axiologia do partido, “suposto intérprete do marxismo” (*Ibid.*, p. 49). O controle do discurso produz uma comunhão de sentimentos, entranha-se nas práticas cotidianas dos indivíduos e busca criar identificações imaginárias (*Ibid.*, p. 9). Recorrendo à psicanálise de Freud, Dênis de Moraes explica o processo de identificação imaginária da seguinte maneira:

Por acreditar nas imagens que vêm da organização, o leitor busca no *medium* novos ‘ideais do eu’ (modelos imaginários de personalidade). O eu, como uma mediação entre o jogo das forças psíquicas e a realidade externa, impõe

25 FOUCAULT, 1996, p. 14 e seg.

26 *Ibid.*, p. 9.

27 Além do direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala, Foucault descreve como processos de interdição o tabu do objeto (“não se pode falar sobre tudo”) e o ritual da circunstância (“não se pode falar sobre tudo em qualquer circunstância”). (*Ibid.*, p. 9)

restrições ao funcionamento dos instintos. A imprensa, tradutora das verdades partidárias, é simultaneamente portadora da consciência (o diagnóstico da situação presente e as projeções de embates contra-hegemônicos) e dos recalques (as interdições que barram desvios e transgressões às normas internas). (*Ibid.*, p. 50)

Sendo assim, como se explica a produção intelectual dos articulistas da imprensa comunista? Apoiado em Oswald Ducrot, o comunicólogo apresenta uma distinção nos processos de enunciação entre o locutor (aquele que é responsável pelo discurso) e o enunciador (aquele que, apesar de não falar, apresenta seu ponto de vista). Ao enunciador é atribuída a responsabilidade pelos atos ilocutórios que o locutor veicula em seus enunciados. No caso dos meios de comunicação, de modo geral, temos a apresentação de recortes do real através de procedimentos discursivos determinados pelas normas de um sistema enunciador (*Ibid.*, 27-28 e 73). No caso da imprensa comunista, em particular, a associação entre a representação dos fatos e o ponto de vista do enunciador (isto é, o aparelho partidário) ocorreria em função do vínculo entre as formações discursivas e as formações ideológicas alojadas na comunicação:

As formações discursivas fazem parte de uma formação ideológica determinada, definida aqui como um “conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais nem universais, mas se reportam, mais ou menos diretamente, às posições de classes em conflito umas com as outras”. Assim como a formação ideológica impõe o que pensar, a discursiva determina o que dizer. As visões de mundo não se desligam da linguagem porque a ideologia, entendida como algo imanente à realidade, é inseparável da linguagem. As ideias e, por conseguinte, os discursos são expressões da vida real (*Ibid.*, p. 75).

Assim, conclui Dênis de Moraes, foi no domínio dos códigos de comunicação que a imprensa do PCB, sujeito enunciador então enredado pelas diretrizes da Comintern, materializou sua representação ideológica (*Ibid.*, p. 75). O primeiro aspecto que salta à vista nesta fundamentação teórica são suas bases numa linguística objetiva, que entende linguagem como sistema e a consciência humana como efeito deste sistema²⁸. O erro teórico, neste caso, consiste em utilizar o conceito gramsciano de hegemonia com uma

28 O comunicólogo chega a afirmar que, como não existem “ideias fora do sistema linguístico (no seu sentido amplo de instrumento de comunicação verbal ou não-verbal), a visão de mundo não se desvincula da linguagem” (*Ibid.*, p. 75).

noção de linguagem que não está inserida no processo social onde os sujeitos formam suas consciências.

Ao enaltecer as contribuições do filósofo sardo para o pensamento marxista, Dênis de Moraes apresenta uma dura crítica ao estruturalismo althusseriano, a qual poderia perfeitamente ser atribuída à sua tese. Para o comunicólogo, o “erro central de Althusser consiste em não considerar a ideologia como algo determinado no processo de produção, preferindo vê-la como atribuição do Estado, com o objetivo de assegurar a dominação” (*Ibid.*, p. 44). No caso de sua tese, a única diferença consiste na atribuição deste papel ao partido e à mídia partidária. Embora ressalte constantemente o “dinamismo das relações sociais”, para afastar a impressão de que esteja descrevendo um modelo irradiador homogêneo e onipotente, este dinamismo não aparece em nenhum momento de sua análise.

O objetivismo de Dênis de Moraes chega às raias do idealismo. A partir de uma analogia de Karl Marx, quem comparava os meios de comunicação com meios de transporte de signos²⁹, o comunicólogo afirma que “os *mass media* veiculam um equivalente simbólico de uma formação social já constituída e possuidora de significado autônomo” (*Ibid.*, p. 27). Esta afirmação será posteriormente embasada nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre a filosofia da linguagem:

O repertório de signos que compõem as mensagens do PCB é selecionado e hierarquizado de acordo com o edifício conceitual do partido. Podemos alcançar o sentido do discurso com base nas “marcas ideológicas” deixadas pelo enunciador. Essas marcas correspondem ao que Bakhtin chama de “fragmentos materiais de realidade” que os signos introduzem nas formações discursivas. Uma noção que deriva da lição de Marx: todo produto traz em si vestígios do sistema produtor que o engendrou. A análise ideológica permite revelá-los, visto que “a natureza de um produto só é inteligível em relação às regras sociais de seu engendramento” (*Ibid.*, p. 76).

A hegemonia dos códigos de comunicação é então compreendida como “sistema de signos absoluto e generalizado”, o qual asseguraria não apenas o monopólio da palavra, mas o controle da significação (*Ibid.*, p. 76). A revisão das teorias da linguagem

29 “Transporte de signos; garantem a circulação veloz das informações; movem as idéias; viajam pelos cenários onde as práticas sociais se fazem; recolhem, produzem e distribuem conhecimento e ideologia” (MARX apud MORAES, *op. cit.*, p. 27)

feita pelo marxista galês Raymond Williams oferece-nos alguns elementos para confrontar esse tipo de abordagem com uma leitura diversa das contribuições do Círculo de Bakhtin para o estudo dos signos. Não pretendo cotejar essas interpretações com os textos de Bakhtin³⁰, mas tão somente destacar um aspecto central nessa diferença: tomado a partir da leitura de Raymond Williams, não há nenhum problema na conciliação entre o uso do signo como categoria analítica e o uso do conceito gramsciano de hegemonia; a partir da leitura apresentada por Dênis de Moraes, como trato de demonstrar, há claramente um conflito³¹.

Para Raymond Williams, a originalidade do Círculo de Bakhtin – e, em especial, de Valentin Volosinov – estava na reconsideração de todo o problema da linguagem a partir de uma orientação marxista. Ao abandonar as recorrentes aplicações das teorias de “reflexo” (infraestrutura/superestrutura) à linguagem, essa abordagem havia logrado uma síntese das ênfases objetiva e idealista nos estudos linguísticos, a qual possuía, igualmente, a força da ênfase idealista (atividade = atividade social) e a força da ênfase objetiva (sistema em relação com a atividade social, e não formalmente separada dela). (*Ibid.*, p. 41).

Ao superar o idealismo de abordagens que separavam a atividade da língua em atividade significativa individual e atividade significativa social, Volosinov apresenta uma reavaliação do conceito de signo, oferecendo uma outra leitura dos “fragmentos materiais de realidade” mencionados por Dênis Moraes. Segundo o linguista soviético, “a consciência toma forma e ser no material dos signos criados por um grupo organizado no processo de seu intercâmbio social. A consciência individual é alimentada pelos signos; deles deriva o seu crescimento, ela lhes reflete a lógica e as leis” (VOLOSINOV apud

30 Até mesmo porque Williams não está propriamente focado nos estudos de Bakhtin, o que dificultaria sobremodo qualquer análise comparativa. Ao discutir as contribuições deste grupo (formado por Mikhail Bakhtin, Valentin Volosinov, Pável Medvédev, entre outros), o marxista galês apresenta de forma mais detida apenas as teses de Volosinov, o intelectual soviético que, em sua concepção, melhor representava a linguística marxista que se desenvolveu em Leningrado, nos anos 1920. Cf. WILLIAMS, *op. cit.*, pp. 27-49

31 Em tempo, convém destacar que a adoção do sentido de “aposta” proposto no artigo de José Szwako e Ramon Araujo esteve ligada a uma questão de ordem semelhante. Embora existam categorias congêneres formuladas por teóricos da história do pensamento político e social, como o conceito de “lance” de John Pocock, a escolha daquele sentido de “aposta” se deu em função da incompatibilidade entre teorias que adotam a linguagem como sistema e a teoria de Raymond Williams.

WILLIAMS, *op. cit.*, p. 42)

O significado de um signo se definiria, portanto, entre pessoas específicas em um contexto histórico e social concreto, mas isto não o converteria num sinal, isto é, não lhe conferia traços pertinentes em distinção a outros signos. Em outras palavras, a relação entre o elemento formal e o significado, dentro do signo, não é fixa. Se existem “fragmentos materiais de realidade” no enunciado, é porque o signo resulta de “um processo real de desenvolvimento social, nas atividades reais da fala e no desenvolvimento continuado da linguagem” (*Ibid.*, pp. 42-43).

É precisamente essa historicidade que termina por ser excluída da tese de Dênis de Moraes. Em sua leitura desistoricizada dos “fragmentos materiais de realidade”, os “locutores” da imprensa comunista estão “sempre-já” textualizados por seus enunciadore³². A linguagem adquire, assim, um sentido absoluto, não pode ser entendida como produto e produção humanos, pois é ela que constitui o sujeito. Por certo, a incompatibilidade desta abordagem com a noção de hegemonia adotada pelo comunicólogo seria muito mais evidente, não fosse o apelo recorrente a categorias de pureza em sua tese, tais como a “fantasia” bloquiana e os “simulacros de enunciação” de Umberto Eco.

Como foi dito acerca da correspondência entre a teoria dialógica bakhtiniana e a leitura apresentada por Dênis de Moraes, aferir se “fantasia” e “simulacro” constituem categorias de pureza nas formulações de Ernst Bloch e Umberto Eco é algo prescindível para os propósitos deste trabalho. Novamente, tratamos de demonstrar apenas de que maneira elas operaram a partir dessa lógica na tese de Dênis de Moraes. E de qual lógica estamos falando, afinal? A lógica de apontar que uma coisa não está no seu lugar. É esta a definição de impureza elaborada pela antropóloga Mary Douglas em seus estudos sobre a noção de poluição e tabu (DOUGLAS, 1991, p. 30). Lanço mão da categoria de pureza com um objetivo muito específico, baseado nas implicações que a antropóloga britânica observa em sua definição de impureza:

(...) por um lado, a existência de um conjunto de relações ordenadas e, por outro, a subversão desta ordem. A impureza nunca é um fenômeno único,

32 Cf. a crítica a esse tipo de abordagem da linguística objetiva em CEVASCO, *op. cit.*, pp. 167-175.

isolado: Onde houver impureza, há sistema. Ela é o subproduto de uma organização e de uma classificação da matéria, na medida em que ordenar pressupõe repelir os elementos não apropriados. Esta interpretação da impureza conduz-nos directamente ao domínio simbólico. (*Ibid.*, p. 30)

Neste sentido, o que buscamos destacar é o modo como a imaginação surge na fundamentação teórica de Dênis de Moraes para que ele possa apresentar suas antíteses, a fantasia e o simulacro, assim como o conceito gramsciano de hegemonia aparece para que se possa destacar o monolitismo do centralismo burocrático irradiado pelo PCUS. A imaginação, que permite que homens e mulheres despertem suas consciências e se mobilizem contra a opressão, contrapõe-se ao simulacro, que, numa espécie de amálgama, competiria ontologicamente com a realidade, fazendo-a coincidir com sua representação. Assim também estão contrapostas, de modo antitético, a acumulação gradual de posições nos aparelhos privados de hegemonia, a partir de concepções contra-hegemônicas, e a produção de sentido uníssona centralizada num aparelho partidário enunciador.

Nesta hiper-realidade do simulacro, o sujeito não pode pensar o mundo vivido, tampouco ter autonomia sobre sua criação, pois está “sempre-já” constituído pela linguagem. Podemos compreender e, inclusive, simpatizar com tudo aquilo que levou Dênis de Moraes a ler o ideário stalinista (e, por conseguinte, o zdhanovismo) como simulacro das aspirações libertárias dos comunistas. Mas esta categoria de pureza impõe uma abordagem bastante deficitária da atuação do PCB na produção artístico-cultural. Basta que o ideário do realismo socialista apareça na imprensa comunista para que se identifique a falta de autonomia e a impossibilidade de criação, como se aqueles signos contaminassem todas as ideias e, a partir de então, nada mais pudesse germinar.

Apesar de abranger a atuação da imprensa comunista nas diversas esferas de produção artística³³, para analisar o modo como as categorias de pureza prejudicaram a análise de Dênis de Moraes tomaremos apenas o objeto de interesse deste trabalho, o cinema. Ao abordar a atuação do partido na crítica cinematográfica, Dênis de Moraes

33 A tese de Dênis de Moraes busca explorar a atuação da mídia do PCB em todas as esferas da produção artístico-cultural: literatura, música, artes plásticas, arquitetura, cinema, teatro, histórias em quadrinhos. Em alguma medida, isto explica as escolhas teórico-metodológicas. Tomar cada uma dessas esferas como meios de produção e analisar a atuação dos agentes vinculados ao partido em cada uma delas resultaria em um trabalho praticamente inviável.

destaca a enorme repercussão entre os comunistas brasileiros do discurso do cineasta e teórico soviético Vsevolod Pudovkin no Congresso de Cinematografia de Perugia, em 1949. Publicado em julho de 1951 pela revista *Fundamentos*³⁴, no auge da recepção do realismo socialista no Brasil, este discurso é tomado por Dênis de Moraes como modelo de aplicação das teses de Andrei Zhdanov no cinema e do “perfil militante” que os críticos do PCB viriam a assumir (MORAES, *op. cit.*, pp. 182-183).

A defesa do cinema como instrumento de educação política e de elevação cultural, com a conseqüente submissão da forma ao conteúdo, teria sido reproduzida nas críticas dos pecebistas³⁵ à recém-criada Companhia Cinematográfica Vera Cruz e suas produções filmicas. Nas quatro páginas dedicadas à crítica cinematográfica, o aspecto central destacado por Dênis de Moraes é o modo como Zhdanov, comissário do PCUS e responsável pela produção cultural e propaganda soviéticas, aparecia como enunciador das críticas escritas pelos locutores da revista *Fundamentos* (*Ibid.*, p. 183). Contudo, o comunicólogo reconhece que

(...) os críticos e cineastas do PCB se empenharam na regulamentação, em moldes democráticos, das atividades cinematográficas no país. A bandeira, desfraldada em congressos no Rio e em São Paulo, mobilizou artistas e técnicos pela consolidação do cinema brasileiro. Desse esforço, resultaram medidas legais que pelo menos atenuaram a supremacia (até hoje vigente) dos conglomerados norte-americanos no mercado. Deve-se assinalar também que a pregação do PCB, influenciada esteticamente pelo neo-realismo italiano, foi decisiva à renovação do cinema brasileiro. Renovação a um só tempo temática, lingüística, estilística e estética, estimulando as novas gerações e cineastas a investigarem artisticamente o nosso cotidiano. (*Ibid.*, pp. 183-184)

A influência estética era exclusivamente neorrealista? Mas os críticos não

34 Cf. *Fundamentos*, ano IV, n.º 20, jul. 1951, pp. 10-12.

35 Entre 1948 e 1954, os críticos da revista *Fundamentos* envolveram-se na produção de um número considerável de filmes. Além das produções inacabadas e dos projetos que não saíram do papel, temos *Agulha no Palheiro* (1953) e *Rua sem Sol* (1954), dirigidos por Alex Viany, *Alameda da Saudade, 113* (1950) e *Luzes nas Sombras* (1953), dirigidos por Carlos Ortiz, *O Saci* (1951), dirigido por Rodolfo Nanni, e *Juventude* (1950), documentário de média-metragem dirigido por Nelson Pereira dos Santos para o Festival da Juventude de Berlim, evento que aglutinava jovens comunistas do mundo todo. Os críticos também costumavam participar dos projetos de seus “camaradas”: *Agulha no Palheiro* teve a colaboração de Nelson Pereira na assistência de direção; *O Saci* contou com Alex Viany na direção de produção, Fernando Pedreira na assistência de produção e Nelson Pereira (novamente) na assistência de direção; *Alameda da Saudade, 113* contou com a ajuda fundamental de Bráulio Pedroso, quem atuou à frente da edição e assistência de direção do filme.

reivindicavam o ideário zhdhanovista? Houve algum tipo de simbiose ou confusão entre essas categorias? Não se sabe. A recepção dos primeiros filmes do neorealismo italiano, assim como a cassação do registro do PCB pelo Tribunal Superior Eleitoral, em 1947, a subsequente clandestinidade do partido, os inúmeros casos de perseguição à imprensa comunista, a atuação dos críticos e cineastas pecebistas nos congressos de cinema e o domínio do mercado cinematográfico pela indústria hollywoodiana seguem a lógica à qual nos referimos anteriormente: o “dinamismo das relações sociais” é reivindicado por Dênis de Moraes, mas só aparece como pano de fundo de sua análise.

Logo após suas ponderações, o comunicólogo volta a reafirmar o dogmatismo que conduzia a ação dos críticos vinculados ao PCB. Aponta como exemplos deste suposto dogmatismo a defesa de uma indústria cinematográfica estatal, feita pelo crítico baiano Walter da Silveira, as citações a Zhdhanov nas críticas de Nelson Pereira dos Santos, e os ataques de Nilo Antunes, Plínio Morais, Carlos Ortiz e Oduvaldo Vianna às produções hollywoodianas (*Ibid.*, pp. 184-185). Convém observar que, *a priori*, apenas as críticas ao cinema norte-americano, recheadas de menções à “degradação” e aos “instintos bestiais” do cinema capitalista, poderiam ser tomadas como dogmáticas (e conservadoras). No mais, o que há de dogmático na defesa de uma indústria cinematográfica estatal? Ou na citação a um comissário do PCUS que, naquele momento, era uma referência intelectual entre os comunistas?

Retomando as hipóteses de Dênis de Moraes, podemos perceber que o panfletarismo anti-capitalista e anti-imperialista favoreceu a renovação “temática, lingüística, estilística e estética” do cinema brasileiro. Ainda que se possa identificar no panfletarismo uma certa vulgarização do pensamento marxista, as hipóteses de um “transplante mecânico de ideias” e de uma inviabilização “[d]a autonomia dos sujeitos criadores e [d]o exercício dialético de pensar o mundo vivido” tornam-se insustentáveis quando nos deparamos com sujeitos que atuaram ativamente em congressos, propuseram novas leis contra os trustes norte-americanos, disputaram as narrativas históricas sobre o cinema brasileiro, roteirizaram e produziram filmes e forneceram as bases sobre as quais viria a se sedimentar um dos mais importantes movimentos artísticos de nossa história, o Cinema Novo.

Diante deste quadro, seria igualmente difícil sustentar que o partido centralizou a produção de sentido. Se a influência estética provinha, especialmente, do neorrealismo italiano, como o próprio Dênis de Moraes reconhece, a afirmação de que havia uma lógica unidirecional e que a produção de sentido estaria restrita ao aparelho partidário não se confirma. Uma hipótese mais forte, não testada pelo comunicólogo, buscaria verificar de que maneira o realismo socialista forneceu um léxico pelo qual os críticos e cineastas pecebistas puderam apreender a produção cinematográfica que chegava da Itália e pensar em meios de aculturá-la ou adaptá-la ao contexto político-social brasileiro.

Em certo sentido, as hipóteses elaboradas por Dênis de Moraes é que se revelam unidirecionais: se, por um lado, o PCB e seus veículos de comunicação buscaram instrumentalizar os artistas e intelectuais brasileiros, por outro lado, há muitos indícios de que estes também tenham instrumentalizado aqueles. Como buscamos demonstrar, quaisquer hipóteses assentadas na agência dos sujeitos estavam bloqueadas de antemão por uma fundamentação teórica que afigurou-se para as fontes primárias como um “panóptico” da linguagem³⁶. A tese de Dênis de Moraes acaba por corroborar o argumento de Maria Elisa Cevasco: há uma série de perguntas sem respostas quando se ignora que o texto é prática social, tais como “as questões de valores e significados de um tempo sócio-histórico, as condições em que a obra é composta e lida, como se constrói a relação desta obra com seu tempo e com o da leitura” (CEVASCO, *op. cit.*, p. 101).

36 No quarto capítulo, Dênis de Moraes busca analisar o monopólio da vontade coletiva no ideário dos partidos comunistas. Segundo o comunicólogo, esse monopólio “se exprime por princípios ‘objetivos’ e ‘racionais’, que asseguram ao partido o lugar único para julgar ‘cientificamente’ o que é ‘a realidade objetiva dos fatos’ e sobre ela fazer incidir a ação conseqüente. (...) A aparência da vontade coletiva obedece a fórmulas argumentativas que transferem para a gestão partidária as cordas que modulam os desejos. O partido visualiza-se como sociedade institucionalizada, que paira sobre as cabeças feito uma nebulosa. É como se revitalizasse o Panóptico de Jeremy Bentham: seus dispositivos de vigilância, quase invisíveis, alastram-se em múltiplas direções, coibindo desígnios simbólicos que colidam com os do aparelho central” (MORAES, *op. cit.*, 95).

Capítulo 3 – *Tempo de partido, tempo de homens partidos: o estudo de Arthur Autran sobre o pensamento cinematográfico de Alex Viany*

O PCB representou a principal força da esquerda de inspiração marxista na Quarta República (1946-1964). Como vimos, o significado histórico de sua atuação junto às forças progressistas neste período foi objeto de diversas disputas e apostas político-discursivas após o golpe civil-militar de 1964. Buscando reavaliar a história do partido, Gildo Marçal Brandão observa como a evolução histórica do movimento operário e da esquerda política no Brasil, por seu aspecto arbitrário e acidental, favoreceu a recorrente explicação dos processos políticos e sociais a partir de análises ideológicas (BRANDÃO, 1997, p. 33).

Nessas análises, segundo Brandão, o comportamento político dos atores passa a ser lido como resultante de “uma espécie de mandato das estruturas”, ora como produto arbitrário da vontade política, ora como cega realização da necessidade (*Ibid.*, pp. 33-36). O problema desse tipo de abordagem consistiria na desassociação entre as posições dos agentes, ligados direta ou indiretamente ao PCB, e o contexto em que elas foram tomadas:

É como se existisse a história do Brasil e a história do PCB – as determinações do processo histórico (da “estrutura...”) comparecem à análise como mera exterioridade em relação ao sujeito que faz política. É como se este fosse tomado nele mesmo, como uma mônada, e, em seguida, em suas relações com os demais partidos, classes, processos políticos, etc., estes fossem considerados unicamente como objetos de seu pensamento e de sua ação. O que equivale a transformá-lo – independentemente do eventual juízo de valor que se faça sobre a sua ação – num absoluto político (*Ibid.*, pp. 36-37).

Para fugir dessa abordagem que julga os atores a partir do que eles deveriam ser ou deveriam idealmente realizar, a solução encontrada e desenvolvida por Gildo Marçal Brandão – e que buscamos reproduzir neste trabalho – foi desfazer os “nós teóricos” em torno de seu objeto de pesquisa e integrar os atores concretos ao momento da análise. O cientista político alagoano buscou, assim, realizar um estudo dos processos que se

impuseram aos sujeitos e determinaram a sua ação. Determinação, neste caso, não expressa qualquer sentido de prefiguração ou controle, mas sim o sentido de pressionar e delimitar a ação. Assim como para Raymond Williams, para Brandão o sujeito é “um *ser que responde*, dentro de certa e variável margem de liberdade, às alternativas concretas postas pela existência social e pelo desenvolvimento histórico” (*Ibid.*, pp. 39-40, grifo do autor).

Contudo, simplesmente integrar os atores concretos ao momento da análise não garante ao pesquisador a inteligência mais profunda do processo histórico e do papel que um agente nele possa ter desempenhado, existindo sempre a possibilidade de que novos dados empíricos sejam subjugados àquilo que Brandão denominou “mandato das estruturas”. Os estudos do comunicólogo Arthur Auran sobre a “questão do realismo” no pensamento cinematográfico de Alex Viany pode ser definido como um exemplo deste último caso.

3.1. As três fases de Alex Viany

Em sua pesquisa de mestrado, Arthur Auran buscou analisar a trajetória crítica de Alex Viany desde o seu retorno ao Brasil, em dezembro de 1948, até a publicação do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, em outubro de 1959, tendo por objetivo “identificar e discutir as principais idéias estéticas, políticas e industriais do autor no período citado, o *arcabouço ideológico* das mesmas e como elas incidem na formação do discurso historiográfico elaborado por Viany” (AURAN, 2003a, p. 22, grifo meu).

Para compreender a inserção de Alex Viany no quadro da crítica cinematográfica da década de 1950, o comunicólogo apresenta a categorização de dois grupos de críticos: os “crítico-históricos” e os “esteticistas”. Essas categorias haviam sido construídas pelo crítico literário Fábio Lucas, em 1955, num artigo para a *Revista de Cinema*. No referido artigo, o crítico mineiro observava duas tendências na crítica cinematográfica:

(...) de um lado permanece a atitude daqueles que consideram o cinema como realidade artística regida por leis que são singularmente peculiares. Para êstes, deve-se extirpar qualquer fio que ligue a arte do cinema a concepções sócio-

políticas ou a conceitos estéticos que sirvam a outros gêneros artísticos; de outro lado ficam aqueles para quem o que interessa no filme exibido é a mensagem que traz implícita ou explícita, contentando-se aqui o crítico com isolar os elementos discursivos que, alimentando a opinião pública, possam ou não influir nos destinos humanos³⁷.

Apesar de não abarcarem toda a crítica cinematográfica dos anos 1950³⁸, Arthur Autran lança mão das categorias de Fábio Lucas por julgá-las apropriadas de um ponto de vista ideológico, isto é, por conseguirem abarcar os dois grupos mais representativos daquele período (*Ibid.*, p. 108). Em linhas gerais, as categorias “esteticistas” e “crítico-históricas” não diferem dos dois polos antagônicos observados por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão em torno da produtora Vera Cruz e da revista *Fundamentos*, ou dos polos “industrialista-universalista” e “nacionalista” classificados no estudo de José Mário Ortiz Ramos sobre as lutas políticas e culturais do cinema brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970³⁹.

A homologia dos “esteticistas” com a produtora Vera Cruz foi um dos fatores apontados pelo comunicólogo para reconhecê-los como o polo dominante da crítica cinematográfica nos anos 1950, o que se confirmaria pela atuação majoritária deste grupo na organização de cinematecas, na composição de comissões governamentais de cinema e nas colunas dos principais jornais e revistas da época (*Ibid.*, pp. 108-109). Por sua vez, via de regra, os “crítico-históricos” escreviam para órgãos de imprensa de menor alcance (especialmente, jornais e revistas vinculados ao PCB). Embora existissem exceções, como Alex Viany, Walter da Silveira, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Carlos Ortiz, que chegaram a escrever para grandes veículos de comunicação, o caráter de polo dominado se reafirmaria na instável trajetória profissional desses críticos (*Ibid.*, pp. 110-111).

37 LUCAS, Fábio. Sobre a Crítica do Cinema. *Revista de Cinema*, n.º 18, ano II, vol. III. Belo Horizonte, set. 1955, p. 29.

38 Arthur Autran reconhece que estas categorias não davam conta de toda a crítica de cinema do período, apresentando três outras categorias discerníveis: 1) os “velhos críticos”, cujas referências estavam arraigadas no cinema silencioso. Entram nesta categoria Pedro Lima e Octávio de Faria, dois dos principais nomes da crítica cinematográfica da década de 1930, ainda atuantes nos anos 1950; 2) os “críticos católicos”, cuja atuação se dava em diversas frentes: artigos para a imprensa católica e para revistas especializadas, como a mineira *Revista de Cultura Cinematográfica*, criação de cineclubes e publicação de livros. A principal referência nesta categoria é o Pe. Guido Logger; 3) os autores de textos e *releases* para distribuidoras ou circuitos de exibição. Não eram propriamente críticos, tampouco eram reconhecidos pelos seus pares, mas eram numerosos o suficiente para controlar durante anos a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC). (AUTRAN, *op. cit.*, p. 108).

39 Cf. RAMOS, 1983, p. 23.

Por essa razão, segundo Arthur Autran, os “crítico-históricos” teriam buscado outros meios de legitimação, os quais incluíam a atuação em cineclubes, associações de classe e congressos de cinema, a criação de revistas especializadas e, em especial, a publicação de livros. No início dos anos 1950, há um aumento exponencial no número de textos e livros sobre a história do cinema brasileiro. Entre aqueles produzidos pelos “crítico-históricos” são citados o artigo “Breve Introdução à História do Cinema Brasileiro” (1951), de Alex Vianny, para a revista *Fundamentos*, o livro *O Romance do Gato Preto: História Breve do Cinema* (1952), de Carlos Ortiz⁴⁰, o artigo “História do Cinema Brasileiro (Sonoro)” (1953), de Salvyano Cavalcanti de Paiva, para a revista *Manchete*, e a série de quatro artigos “O Cinema Brasileiro por Dentro” (1954), também de Alex Vianny⁴¹, para a revista *Manchete* (*Ibid.*, pp. 128-129).

Os críticos “esteticistas”, então, passaram a também escrever sobre a história do cinema brasileiro. No embate dessas diversas narrativas históricas, Arthur Autran reconhece uma disputa mais ampla dentro do campo da crítica cinematográfica. Trata-se de uma leitura bourdieusiana: para o comunicólogo, ambos os grupos disputavam “o monopólio do poder de consagração dos produtores e dos produtos” (BOURDIEU apud *Ibid.*, p. 129). O adensamento das questões historiográficas, entretanto, não é reduzido a essa dinâmica, sendo apontadas pelo menos duas importantes motivações externas: a divulgação no Brasil das primeiras histórias do cinema mundial⁴² e a construção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (*Ibid.*, pp. 135-136).

Logo em sua fundação, a Vera Cruz alterou todo o quadro da produção cinematográfica brasileira. Com a excelente infraestrutura técnica de seus estúdios em

40 Embora se apresente como um livro de divulgação da história do cinema mundial, o livro também apresenta um capítulo dedicado ao cinema nacional, intitulado “Balanço Histórico-Crítico do Cinema Brasileiro”. Cf. ORTIZ, 1952.

41 Arthur Autran reconhece nesta série um primeiro tratamento do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Pode-se depreender a homologia na própria estrutura dos trabalhos. A série divide-se em quatro subcapítulos: “Retrato de uma criança (Aos 50 anos)”, “A escola não foi risonha e franca”, “No princípio era o verbo (que atrapalhava)” e “Viagem (com escalas) à Terra de Vera Cruz”. O livro, por sua vez, divide-se em três capítulos: “A infância não foi risonha e franca”, “No princípio era o verbo (que atrapalhava)” e “Viagem (com escalas) à Terra de Vera Cruz”. (AUTRAN, *op. cit.*, 172).

42 Após um levantamento das principais referências dos “esteticistas” e dos “crítico-históricos”, Arthur Autran afirma que as obras mais conhecidas naquele momento eram de autoria do espanhol Carlos Fernández Cuenca e dos franceses Maurice Bardèche, Robert Brasillach, René Jeanne, Charles Ford, Georges Sadoul, Lo Duca e Marcel Lapierre (*Ibid.*, p. 135).

São Bernardo do Campo, a contratação de técnicos e diretores internacionais⁴³ e a manutenção de contratos de exclusividade para técnicos e artistas, em função de seu modelo *star system*, esta produtora surgiu no final dos anos 1940 como a grande promessa de um modelo hollywoodiano de produção no Brasil (AUTRAN, 2009, p. 46). A postura dos “esteticistas” diante dessa promessa pode ser aferida no discurso de B. J. Duarte, para quem “o renascimento do cinema brasileiro data de 3 de novembro de 1949”, dia da fundação da produtora de Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho⁴⁴.

Retomando a leitura da historiadora francesa Michèle Lagny sobre as primeiras obras de história do cinema mundial, quem atribuiu a esta historiografia a função de alçar o cinema à categoria de sétima arte, Arthur Autran entende que a função primordial dos discursos históricos dos anos 1950 foi revelar a existência do cinema brasileiro antes do advento da Vera Cruz (AUTRAN, *op. cit.*, pp. 128-129). Segundo o comunicólogo, tanto os “esteticistas” quanto os “crítico-históricos” buscavam a prerrogativa de afirmar o que era o verdadeiro cinema brasileiro e, sobretudo, quais eram os filmes e diretores inseridos nesta categoria (*Ibid.*, p. 129).

A pesquisa de mestrado de Arthur Autran representa um grande avanço nos estudos sobre o pensamento cinematográfico do final dos anos 1940 e início dos anos 1950, sobretudo quando a comparamos com estudos de maior fôlego, como a tese de Dênis de Moraes e a pesquisa de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, que tomavam o texto (no caso, a crítica cinematográfica) como objeto privilegiado de análise. Ao acompanhar a trajetória de Alex Vianny, buscando as alternativas concretas e caminhos

43 Alberto Cavalcanti regressou ao Brasil consagrado por sua participação na vanguarda francesa, nos anos 1920, e por sua passagem pelo documentarismo inglês. Era uma das figuras-chave da Vera Cruz, tendo atuado não apenas como cineasta, mas também como supervisor geral da produtora. Foi ele o responsável pela contratação dos técnicos estrangeiros com os quais pretendia-se formar uma nova geração de profissionais brasileiros. Entre os técnicos contratados, figuravam nomes como “Chick” Fowle, Ray Sturgess, Michael Stoll, Rex Endsleigh, Erik Rasmussen, Oswald Haffenrichter, Jacques Deheizelin, Bob Huke e John Waterhouse. Houve também uma expressiva contratação de técnicos italianos, entre os quais se destacam Aldo Tonti, Alberto Pieralisi, Ugo Lombardi, Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini Cerri e Gianni Pons. Muitos destes técnicos e artistas italianos já residiam no Brasil há alguns anos, atuando em outro empreendimento dos empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho: o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (FABRIS, 2007, p. 83).

44 DUARTE, Benedito Junqueira (org.). Retrospectiva do cinema brasileiro. São Paulo, fev. 1954, n. p.

possíveis de atuação para um crítico de cinema comunista naquele período, o comunicólogo oferece-nos uma leitura mais complexa do processo histórico e das condições de surgimento de um movimento artístico-cultural como o Cinema Novo.

Entretanto, a sua proposta de uma análise ideológica acabou por limitar certos avanços. Assim como no fascículo de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, o processo social material de significados não deixa de ser reduzido a um conjunto de “ideias” formadas e separáveis em sua dissertação. No momento que se espera o salto qualitativo, Arthur Aufran recua às leituras concertadas sobre seu objeto de estudo. No último capítulo, apresentando as considerações finais de sua pesquisa, o comunicólogo divide a trajetória de Alex Vianny em duas fases (antes e depois do PCB), sendo a segunda fase subdividida em outras duas (durante a vigência dos dogmas zhdanovistas no partido e após a sua superação). Segundo Arthur Aufran, as duas etapas pós-adesão ao PCB não apresentariam propriamente uma ruptura, mas um “deslizamento”:

(...) o primeiro (1951-1954) é dominado pelo sectarismo político stalinista, entende-se o realismo socialista como panacéia artística – o que redundava na observação apenas do conteúdo dos filmes –, militância intensa na produção e na política cinematográficas, crítica irascível às grandes empresas produtoras e crença no “cinema independente” como única forma de expressar “brasilidade” e de promover uma indústria realmente nacional – ou seja, sem interferência dos trustes estrangeiros –; o segundo período (1954-1959) é marcado pela distinção ideológica, pela adoção do ideário nacional-popular, maior atenção na análise das formas que pudessem contribuir para o realismo – ou seja, o conteúdo deixa de ser o único parâmetro de valor –, o Estado é alçado à condição de mais importante promotor da industrialização e defende-se o realismo como proposta estética para o cinema brasileiro. (*Ibid.*, pp. 250-251)

Na verdade, entre uma etapa e outra podemos observar mais facilmente um deslizamento de referências, isto porque o comunicólogo mobiliza os estudos de Dênis de Moraes em sua abordagem dos primeiros anos de Alex Vianny no PCB e “desliza” para os estudos de seu orientador, Jean-Claude Bernardet, ao abordar o lento processo de abertura do partido a partir de 1954. Ao reconstituir o arcabouço ideológico no qual Alex Vianny desenvolveu suas principais ideias estéticas, políticas e industriais, estas ideias acabam sendo submetidas àquele arcabouço, numa sugestão (nunca aprofundada) de deslizamento do ideário stalinista-zhdanovista ao nacional-popular.

O “arcabouço ideológico” não é confrontado com as práticas específicas dos críticos cinematográficos em nenhum momento, tampouco avalia-se em que medida o processo produtivo (social e material) do pensamento cinematográfico o reafirmava ou indicava uma rearticulação na qual pudesse emergir uma política transformadora. A mesma postura pode ser identificada em relação a determinadas escolhas metodológicas. A despeito de todas as fontes que confirmavam o desejo de Alex Viany em afirmar-se na área de produção cinematográfica⁴⁵, os seus textos de cunho histórico permaneceram submetidos a uma leitura da disputa pela primazia no “campo” da crítica cinematográfica.

3.2. A formação em Hollywood

Para uma discussão dos aspectos problemáticos desta compartimentação da trajetória crítica de Alex Viany, consideremos primeiramente o modo como Arthur Autran define a primeira fase, pré-PCB, “marcada por um esquerdismo difuso, pela defesa do realismo – especialmente do neo-realismo italiano – e pela atenção em relação à produção nacional – que se traduz na defesa da industrialização e de filmes que expressassem um conteúdo brasileiro” (*Ibid.*, p. 250). Segundo o comunicólogo, estas seriam as posições assumidas por Alex Viany desde o seu regresso ao Brasil, em 1948, após quase quatro anos vivendo com sua esposa, Elza Viany, nos Estados Unidos.

Para explicar o modo como se processou a mudança para a segunda fase, isto é, as razões que levaram Alex Viany a ingressar no partido, Arthur Autran fala em termos de uma “conversão ao comunismo”, o que teria ocorrido através de relações com pessoas ligadas concomitantemente ao PCB e ao cinema, como Nelson Pereira dos Santos, Carlos

45 Em 1953, após ser apresentado como teórico numa matéria da revista *Manchete*, Alex Viany escreve uma carta ao redator para contestar o fato de não ter sido incluído na lista dos “praticantes” (isto é, profissionais de cinema), uma vez que a própria matéria apresentava uma série de trabalhos seus na área de produção cinematográfica. Cerca de três décadas depois, em depoimento a Maria Rita Gavão, Alex Viany afirmou que “naquele tempo estava pouco me importando com tudo isso que hoje me interessa, essas questões que a gente discute nos encontros de pesquisa histórica (...). Mergulhei com todo afinco na pesquisa histórica – e acabei feito um pioneiro da História do Cinema Brasileiro – exclusivamente em função do meu interesse pelo presente e pelo futuro do cinema brasileiro” (GALVÃO, 1981, p. 200). Cf. MOREIRA, Carlos. Quem Conhece e Quem Faz Cinema no Brasil. *Manchete*, n.º 41. Rio de Janeiro, 31 jan. 1953, p. 36-39; VIANY, Alex. Prático (Carta ao Redator). *Manchete*, n.º 44. Rio de Janeiro, 21 fev. 1953, p. 58.

Ortiz, Galileu Garcia e Roberto Santos (*Ibid.*, pp. 58-59). Ainda que reconheça a previa existência de um “esquerdismo difuso”, o comunicólogo parece subestimar ou negligenciar uma série de dados empíricos apresentados ao longo da exposição de sua pesquisa.

Em dezembro de 1948, logo após o seu regresso ao Brasil, Alex Viany concede uma entrevista ao crítico Pedro Lima. Publicada no *Diário de S. Paulo*, a entrevista intitulava-se “Carlitos, em função de sua posição política, sofre séria campanha”, em referência às práticas persecutórias do macarthismo e à inclusão de Charles Chaplin na lista negra de Hollywood. Nesta entrevista, segundo nos informa Arthur Autran, o crítico abordou seu desencanto com o cinema estadunidense e as razões que o faziam crer que Hollywood atravessava a maior crise de sua história (*Ibid.*, p. 29).

Alguns meses depois, numa série de artigos publicados pelo semanário *Panfleto*, Alex Viany teria abordado a questão de forma mais transparente, manifestando a sua posição política⁴⁶ e abordando outras razões em torno de seu desencanto. Nesses artigos, o crítico abordava temas como a discriminação racial existente nos Estados Unidos, a belicosa política externa norte-americana no contexto da guerra fria e a guinada conservadora do presidente Harry Truman (*Ibid.*, p. 30). Segundo Arthur Autran, essa leitura da política norte-americana teria sido fortemente influenciada pelas relações cultivadas por Alex Viany em sua passagem pelos Estados Unidos, especialmente por sua amizade com o crítico de cinema comunista Hans Winge (*Ibid.*, p. 30).

Neste ponto de sua exposição, Arthur Autran apresenta um dado relevante, porém pouco explorado: durante o período em que residiu nos Estados Unidos, trabalhando como correspondente de uma revista de Assis Chateaubriand, Alex Viany chegou a frequentar alguns cursos de cinema. Estes seriam os nomes de alguns dos professores que lecionavam nos cursos frequentados pelo crítico brasileiro: o cineasta Edward Dmytryk, o produtor Adrian Scott, o roteirista Herbert Biberman e o cinegrafista Paul Ivano (*Ibid.*, p. 30). O comunicólogo cita estes nomes sem dar nenhuma importância ao fato dos três

46 Durante a estadia nos Estados Unidos, Alex Viany trabalhou como correspondente para a revista *O Cruzeiro*. Tanto a revista, quanto o jornal *Diário de S. Paulo*, pertenciam aos Diários Associados de Assis Chateaubriand, o que talvez explique a discricão do crítico na entrevista para Pedro Lima.

primeiros pertencerem ao grupo dos chamados “*Hollywood ten*” (os Dez de Hollywood)⁴⁷. Na verdade, este fato não é sequer mencionado.

Alex Viany assistiu aos primeiros episódios da guerra fria quando ainda vivia nos Estados Unidos, tendo mantido relações discentes com profissionais do cinema perseguidos e demitidos sob a acusação de serem comunistas. É difícil acreditar que Arthur Autran tenha citado os nomes desses profissionais sem saber de suas relações com o Partido Comunista dos Estados Unidos da América (CPUSA). Em sua dissertação, o comunicólogo reconhece as escassas informações que obteve acerca da amizade entre Alex Viany e Hans Winge, o que, aparentemente, é extensivo aos cursos frequentados pelo crítico brasileiro durante este período (*Ibid.*, p. 30).

Apesar da escassa documentação sobre este período de residência na Califórnia, podemos reconhecer a sua identificação com o grupo dos “Dez de Hollywood” na relação que o crítico nutriu ao longo de anos com um dos principais integrantes do grupo, o roteirista John Howard Lawson⁴⁸. Alex Viany era leitor dos escritos de Lawson, sendo uma de suas primeiras contribuições para a revista *Fundamentos* a tradução de um texto do roteirista novaiorquino sobre as raízes da cultura nacional⁴⁹. Além disso, o crítico chegou a citá-lo em alguns de seus textos e a escrever-lhe para solicitar a autorização de uma tradução do livro *Theory and technique of playwriting* para o português⁵⁰.

A proximidade de Alex Viany com integrantes e simpatizantes do CPUSA ajuda-nos a compreender a rápida adesão do crítico ao ideário pecebista, comprometendo a noção de um “esquerdismo difuso” na fase pré-PCB. Após regressar ao Brasil, Alex Viany ainda acompanhou de perto os efeitos nocivos da guerra fria na América Latina: a sequência de ditaduras civis-militares que, com o apoio da Central de Inteligência

47 Cf. capítulo 5.

48 John Howard Lawson também foi instrutor no People’s Educational Center, espécie de extensão da California Labor School, uma das escolas de ciências sociais estabelecidas pelo CPUSA nos principais centros urbanos dos Estados Unidos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Em carta para Lawson, Alex Viany afirma que teve “a oportunidade de estudar, no People’s Educational Center, com Adrian Scott, Biberman, Lester Cole e outros”. Carta de Alex Viany para John Howard Lawson. Rio de Janeiro, 10 jul. 1953.

49 Cf. LAWSON, John Howard. Mona Lisa. *Fundamentos*, ano III, n.º 19. São Paulo, jun. 1951, pp. 22-24.

50 Cf. Carta de Alex Viany para John Howard Lawson, *op. cit.*

Americana (CIA) e do Pentágono, foram implantadas no início dos anos 1950⁵¹; os acordos de assistência militar com os Estados Unidos, assinados sob o argumento de impedir o avanço da “ameaça comunista” por quase todos os países do continente; a cassação dos registros dos partidos comunistas e a perseguição de seus membros⁵².

Se estamos tratando a construção da primeira fase e a “conversão ao comunismo” como uma questão-chave, é porque a divisão da trajetória de Alex Viany nestas três etapas reforça uma leitura do aparelho partidário como núcleo da produção de sentido, como se a adesão do crítico ao PCB tivesse-lhe roubado a autonomia e a capacidade de pensar o mundo vivido. Se os manuais do marxismo-leninismo e os dogmas do ideário de Andrei Zhdanov vulgarizaram o pensamento marxista, como defende Dênis de Moraes, a pesquisa de Arthur Autran demonstra que este marxismo vulgar ofereceu a instrumentação mínima e necessária para que Alex Viany começasse a escrever seus primeiros textos de cunho histórico sobre o cinema brasileiro⁵³.

3.3. O fim da “exasperação stalinista”

A análise da construção de duas etapas na trajetória crítica de Alex Viany pós-PCB também apresenta aspectos problemáticos, especialmente na tese de uma diluição do exaspero stalinista no pensamento estético de Alex Viany a partir de 1953 (AUTRAN, *op. cit.*, p. 74). Esse movimento de abertura política e estética identificado nos textos de Alex Viany coincide com um retorno às atividades sistemáticas na imprensa, as quais haviam sido deixadas um pouco de lado em função do trabalho na Companhia Cinematográfica Maristela e da militância ativa nos congressos e associações de cinema. Arthur Autran

51 Referimo-nos a Cuba (1952), Colômbia (1953), Paraguai (1954) e Guatemala (1954).

52 No Brasil e no Chile, a proscricção dos partidos comunistas veio acompanhada da cassação de mandatos eletivos, inclusive de intelectuais renomados, como os escritores Jorge Amado e Pablo Neruda.

53 Uma das grandes contribuições da dissertação de Arthur Autran foi justamente a de revelar-nos o peso que a pesquisa histórica, bem como as disputas em torno de suas narrativas, contribuíram para o surgimento de um movimento como o Cinema Novo. Para Autran, o livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany, “organizou o passado de forma a permitir que ele fosse ‘ultrapassado’ pelo conhecimento que se tem dele” (*Ibid.*, p. 253). Carlos Diegues, figura importante dentro do Cinema Novo, corrobora essa leitura. Segundo o cineasta, a partir da publicação do livro do crítico pecebista, em 1959, a sua geração tomou “consciência de que havia uma certa tradição à qual nunca nos haviam remetido, por ignorância e também preconceito” (DIEGUES, 1999, p. 93).

apresenta como exemplo dessa abertura uma entrevista de Alex Viany para a coluna de Jorge Ileri no jornal *A Cigarra*:

Se *O Cangaceiro* e *Sinhá Moça* e, antes, *O Comprador de Fazendas*, *Caminhos do Sul*, etc., indicaram o caminho dos assuntos brasileiros, apesar de falseá-los, filmes como *Amei um Bicheiro* e *Agulha no Palheiro* estão muito mais dentro da realidade, não só em seus orçamentos, mas também no *tratamento brasileiro* que deram aos personagens e às situações. (VIANY apud AUTRAN, *op. cit.*, p. 74; grifos do texto original)

Arthur Autran reconhece uma abertura no fato do crítico não reduzir a “brasilidade” ao conteúdo do filme e no reconhecimento do “tratamento brasileiro” como uma necessidade para se alcançar uma expressão nacional. Trata-se de uma leitura bastante reveladora sobre o depoimento de Alex Viany. Tomando apenas a citação reproduzida pelo comunicólogo, percebe-se o modo como ele negligencia os critérios de realismo adotados pelo crítico pecebista⁵⁴ (a construção de personagens, situações) em favor de uma associação unilateral da primazia do conteúdo com os dogmas do ideário zhdhanovista.

Existe, na verdade, um aspecto normativo em sua avaliação do sectarismo político-estético de Alex Viany, na medida em que este só é reconhecido nas preocupações conteudísticas do crítico pecebista. As preocupações formais são sempre apresentadas como um movimento de “abertura”, como se fossem, de algum modo, mais legítimas dentro da crítica cinematográfica. Se este critério não nos parece axiomático nos dias de hoje, ele se torna ainda menos adequado ao contexto do período analisado, seja do ponto de vista nacional, na medida em que o país tinha uma população majoritariamente analfabeta e uma indústria cultural incipiente (a TV Tupi, primeira emissora de televisão a operar no país, havia sido criada em 1950)⁵⁵, seja do ponto de vista do próprio cinema, que desde as primeiras décadas provocou uma série de

54 Note-se no depoimento de Alex Viany que o realismo do filme apresenta-se indissociável a uma postura realista em relação ao mercado (idealmente, o realismo deve apresentar-se no tema, no tratamento e no orçamento). Como veremos, também é notável a avaliação que o crítico pecebista faz neste depoimento acerca da atuação dos empresários industriais no cinema brasileiro. Tratam-se de posturas que interpelam a alienação dos críticos comunistas em relação aos meios de produção do cinema – *leitmotiv* nos escritos de Jean-Claude Bernardet (1979, 1983, 2007).

55 Cf. ORTIZ, *op. cit.*

discussões acerca de suas incríveis potencialidades na educação⁵⁶.

A partir desse critério, o comunicólogo entenderá como fim da exasperação stalinista-zdhanovista, por exemplo, o fato de Alex Viany reconhecer algum valor nas obras da Vera Cruz. Contudo, analisando o depoimento do crítico pecebista como um todo, percebemos de imediato que ele não havia mudado em nada, ou quase nada, os seus critérios de avaliação:

Anima-nos o êxito de filmes como “O Cangaceiro”, “Amei um bicheiro”, “Sinhá Moça”, “Agulha no palheiro”. (...) Mas “O Cangaceiro” não é um fim, ou sequer um rumo certo. Indicou que há interesse, aqui e no estrangeiro, por temas brasileiros e músicas folclóricas. Mas fugir ao tema, custou muito. A meu ver, não devemos, a não ser em casos excepcionais, exceder orçamentos de 2 milhões de cruzeiros. Nosso mercado interno não é nosso: é controlado pelas distribuidoras estrangeiras. E, ingênuamente, há quem pense em conquistar os mercados estrangeiros, quando nações produtoras como a França, a Itália e a Inglaterra ainda lutam por um lugar ao sol nos mercados mundiais⁵⁷.

A primazia do conteúdo está conservada, os trustes norte-americanos ainda são o maior inimigo de nossa produção cinematográfica e os filmes da Vera Cruz são vistos como falseadores da realidade. Se os ataques à produtora de Francisco Matarazzo e Franco Zampari estavam arrefecidos naquele momento, isto se deve muito mais a mudanças no cenário econômico. Em 1953, a grande produção atravessava a sua pior crise, a qual levaria a Vera Cruz à falência no ano seguinte⁵⁸, e Alex Viany se mostra profundamente antenado a isto, apontando as ilusões da aposta no mercado estrangeiro a partir do sucesso internacional de *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953).

Um aspecto interessante no depoimento de Alex Viany é o acerto de sua análise acerca da atuação dos empresários industriais no cinema brasileiro, adiantando uma abordagem que será cara aos debates sobre a “burguesia nacional” após o golpe civil-militar de 1964, especialmente após a publicação do livro *Empresário industrial e desenvolvimento econômico no Brasil*, de Fernando Henrique Cardoso. Em seu estudo sobre o empresário cultural dos anos 1940 e 1950, Renato Ortiz mobiliza os dois tipos

56 Cf. XAVIER, 1978.

57 Depoimento de Alex Viany em ILELI, Jorge. O Momento do Cinema Nacional. *A Cigarra*, n.º 234. São Paulo, set. 1953, p. 75.

58 O próprio Arthur Autran reconhece esse início de crise e a consequente mudança de postura no meio cinematográfico a partir do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, conclave ocorrido em São Paulo entre os dias 12 e 20 de dezembro de 1953 (AUTRAN, 2003c, p. 227).

ideais criados pelo sociólogo uspiano para compreender o tradicionalismo e a renovação da mentalidade do empresariado brasileiro:

O primeiro tipo [“capitão de indústria”] é mais marcado pela usura do que pela exploração metódica e racional da força de trabalho, caracteriza o empresário pioneiro, que “tira dinheiro da pedra”, mas que atua mais na base do empirismo, utilizando procedimentos tipicamente aventureiros, que normalmente desembocam em práticas de manobra de mercado. (...) A contrapartida a esse tipo de mentalidade pode ser encontrada no homem de empresa [*manager*]; neste caso temos indivíduos preocupados com a reorganização técnica e administrativa dos empreendimentos e com o aumento de sua eficácia. (...) Numa situação competitiva, este tipo de homem confia e atua através da capacidade de previsão, que busca adequar a produção à situação real do mercado. A contraposição entre esses dois tipos ideais, o capitão de indústria e o *manager*, permite, portanto, caracterizar a “mentalidade capitalista” do empreendedor numa sociedade como a brasileira (ORTIZ, *op. cit.* p. 57)

Assim como Renato Ortiz, Alex Viany reconhecerá nos empresários da indústria cinematográfica paulistana uma atitude mais próxima ao que F. H. Cardoso denominou “capitão de indústria”:

Deve-se notar que os próprios industriais de nosso cinema têm muito de amadorismo, diletantismo e aventura, e, até certo ponto, essas são qualidades positivas. Mas, acima de tudo, prejudicam consideravelmente o desenvolvimento normal e seguro da indústria, que vem sendo construída sem planificação. Se, por um lado, o nascimento da indústria cinematográfica brasileira acarretou, desde logo, uma elevação notável de nível técnico, por outro lado fez encarecer a produção desarrazoadamente. Não havendo planificação, nossos filmes tomam muito tempo de produção – e a matéria-prima mais cara do cinema é o tempo. Nisso, a culpa cabe, quase inteiramente, aos produtores, que ainda se digladiam entre si, defendendo os seus interesses⁵⁹.

Voltando ao tema da diluição do exaspero stalinista no pensamento estético de Alex Viany, podemos então perceber como este pensamento acabou sendo subordinado ao “arcabouço ideológico” (leia-se política cultural do PCB) novamente. Não é demais recordar a crítica de Gildo Marçal Brandão ao modo como o processo histórico comparece a esse tipo de análise como mera exterioridade. O trabalho como argumentista e roteirista na Maristela, a produção dos primeiros filmes, a participação em congressos, a militância política, a guerra fria, os ataques sofridos e deferidos em razão do

59 Depoimento de Alex Viany em ILELI, Jorge. *op. cit.*, p. 74-75.

anticomunismo dos críticos adversários (os “dominantes”), a criação e a falência da Vera Cruz etc., tudo comparece à análise sem maiores implicações.

3.4. Alex Viany, Guido Aristarco e os teóricos do realismo socialista

Considerando o modo como é caracterizada a fase do alinhamento de Alex Viany com o ideário oficial stalinista-zdhanovista, parece-nos forçosa (e um tanto positivista) a tese formulada por Arthur Autran de que, para o processo de abertura do crítico pecebista, teria sido de fundamental importância o seu contato com a obra do crítico italiano Guido Aristarco, ou, mais especificamente, com o livro *Storia delle Teoriche del Film*, cuja primeira edição foi publicada na Itália em 1951⁶⁰.

Os ecos desta obra são especialmente sentidos no debate travado entre Cyro Siqueira e Alex Viany na *Revista de Cinema*, em 1954. Cyro Siqueira é quem o inicia, num artigo intitulado “A Revisão do Método Crítico”. Neste artigo, a partir de um alinhamento claro com os neorealistas Cesare Zavattini e Luigi Chiarini, o crítico mineiro criticava duramente a revisão dos métodos da crítica e da historiografia cinematográficas proposta por Guido Aristarco. Não demorou muito para que Alex Viany respondesse em defesa da sugestão revisionista, com o artigo “O Realismo Socialista no Cinema e a Revisão do Método Crítico” – segundo Arthur Autran, “a mais bem-sucedida reflexão teórica de Viany sobre a questão do realismo socialista” (AUTRAN, *op. cit.*, pp. 76-77).

A proposta revisionista de Guido Aristarco é formulada no último capítulo de seu livro, “Crise duma teoria e urgência da revisão”, onde discute alguns aspectos nocivos no

⁶⁰ Arthur Autran afirma que não foi possível identificar quando Alex Viany leu o livro, “mas certamente até junho de 1953 já o havia feito, pois é a época em que escreve ao crítico italiano tentando editar o livro no Brasil” (AUTRAN, *op. cit.*, p. 74; 2002, p. 63; 2003b, p. 101). No mesmo dia, Alex Viany escreveu três cartas com propostas de tradução: para Guido Aristarco, propondo traduzir *Storia delle Teoriche del Film*; para o roteirista estadunidense John Howard Lawson, propondo traduzir *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*; e, finalmente, para o diretor da British Film Academy e editor-executivo da *The Penguin Film Review*, Arnold Roger Manvell, propondo traduzir o livro *Film*. Em todas as correspondências, Alex Viany manifestou o interesse em traduzir as três obras, a fim de suprimir a carência de publicações de qualidade sobre cinema no Brasil. Destarte, ainda que exista uma notória influência do crítico italiano no pensamento de Alex Viany, não se justifica a sua superestimação em detrimento de outras. Cf. Cartas de Alex Viany para Guido Aristarco, John Howard Lawson e Roger Manvell. Rio de Janeiro, 10 jul. 1953.

isolamento da crítica e da historiografia cinematográficas. Este isolamento, constatava o teórico italiano, era o que propiciava o apego de críticos e ensaístas a uma certa “tendência” dos primeiros teóricos do cinema, os quais buscavam encontrar o “específico filmico” – o princípio ou elemento que diferia a nova arte em relação a todas as outras – a partir de obras ou autores especiais (em geral, teorias escritas por realizadores a partir de suas próprias experiências) (ARISTARCO, pp. 180-185).

A aplicação ortodoxa destes princípios para a afirmação do valor artístico de um filme – na maioria das vezes, a partir da teoria da montagem de realizadores russos (Kulechov, Pudovkin, Eisenstein, etc.) e/ou do conceito de “fotogenia” de Ricciotto Canudo e dos vanguardistas franceses (Delluc, Moussinac, Epstein, etc.) –, além de inadequada, resultava retrógrada, na medida em que seus defensores tornavam-se infensos ao progresso que vinha ocorrendo no cinema e às “novas exigências de uma nova realidade” (*Ibid*, pp. 204-208). Nos anos 1920, essas teorias serviram a um propósito polêmico e instrumental, o de afirmar a expressividade e os valores artísticos do filme. Uma vez alcançado este propósito, para Guido Aristarco, elas já teriam cumprido a sua função (*Ibid*, pp. 209-210).

Tratando de sustentar a necessidade de uma revisão dos critérios analíticos, o teórico italiano apresenta uma longa discussão em torno de alguns exemplos de novas experiências estéticas e de avanços técnicos através dos quais tornava-se patente a possibilidade de fusão de várias técnicas no cinema sonoro⁶¹. A proposta revisionista é

61 Para melhor situar o leitor, convém apresentar uma síntese, ainda que bastante esquemática, dos exemplos discutidos pelo teórico italiano: *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948) teria alcançado um ritmo cinematográfico interior através da montagem no plano, valendo-se amplamente de *travellings*, panorâmicas e movimentos de grua; *Henrique V* (Laurence Olivier, 1944) teria atingido novas possibilidades expressivas através da cor ao criar a atmosfera ambiente do século XV (graças também a outros elementos, mas sem estar subordinado a eles); a expressividade e a significação simbólica de *Macbeth: Reinado de Sangue* (Orson Welles, 1948) também não seriam encontrados em qualquer “específico filmico”, mas na profundidade de campo e no escurecimento dos interiores e exteriores; em *Crimes da alma* (Michelangelo Antonioni, 1950), “um ‘realismo’ mais psicológico do que épico, mais profundo do que esquematicamente ideológico, voltado sobretudo para o exame interior das personagens que devem estar em função do ambiente e não o ambiente em função delas”, os planos-sequência resultaram mais eficazes que as técnicas “tradicionais” da montagem; por fim, *Michurin* (Alexander Dovzhenko, 1948) teria rompido com a montagem “tradicional”, apresentando uma nova montagem por cortes no movimento interior do enquadramento, o que resultava num novo tipo de profundidade de campo (*Ibid.*, pp. 180-201). Guido Aristarco faz menção a outros filmes que se prestariam a exemplos significativos, tais como *O Boulevard do Crime* (Marcel Carné, 1944) e *Ivan, o Terrível* (Serguei Eisenstein, 1943-1945), mas não chega a analisá-los.

influenciada pela crítica literária de Francesco De Sanctis, em sua acepção gramsciana⁶², a partir da qual retoma o senso secular marxiano de história material enquanto elemento básico do processo social da cultura:

“A crítica de De Sanctis – escrevia, do cárcere, Gramsci – é militante e não ‘friamente’ estética, é crítica de um período de lutas culturais, de embates entre concepções da vida antagônicas. As análises do conteúdo, a crítica da ‘estrutura’ das obras, isto é, da coerência lógica e histórico-social dos conjuntos de sentimentos representados artisticamente, estão ligadas a essa luta cultural... o tipo de crítica literária própria da filosofia da praxe é oferecido por De Sanctis... ela deve fundir a luta por uma nova cultura, quer dizer, por um novo humanismo, e a crítica dos costumes, dos sentimentos e das concepções do mundo com a crítica estética, num fervor apaixonado, mesmo que seja na forma de sarcasmo... Parece evidente que, para se ser exacto, se deve falar de luta por uma ‘nova cultura’ e não por uma ‘nova arte’ (no sentido directo). (...)” (GRAMSCI apud ARISTARCO, *op. cit.*, pp. 243-244)

O teórico italiano rejeita o que considera um certo idealismo da crítica e da historiografia cinematográficas, com suas preocupações exclusivamente formalistas e agarradas a velhos princípios teóricos. Defende uma crítica e uma historiografia que compreendam a história e o cinema nacionais como um único desenvolvimento, que não se prendam a fórmulas ou cânones, que não se detenham no plano da arte, mas que busquem analisar os conteúdos dos filmes, pois, até aqueles que não têm um bom desempenho no plano artístico, “formulam e agitam problemas (positivos e também negativos), são índice de uma situação especial, de um momento especial, de factores

62 Guido Aristarco cita a famosa edição temática *Letteratura e vita nazionale*, cujos critérios de seleção e organização dos escritos gramscianos ligavam-se aos interesses políticos e à interpretação pessoal do então diretor do Partido Comunista da Itália (PCI), Palmiro Togliatti. Segundo Anita Schlesener, Palmiro Togliatti instrumentalizou a imagem e os textos de Gramsci na defesa de uma política de unidade nacional, relembrando-os em sua definição genérica de revolução democrática enquanto política de direção popular, isto é, união das forças democráticas sob a direção da classe operária com vistas à reconstrução econômica do país (SCHLESENER, 2001, pp. 125-126). No contexto internacional do segundo pós-guerra, com os desdobramentos do regime stalinista na União Soviética, Togliatti propôs “uma nova linha de ação que predominou até 1956: essa nova política se propunha uma releitura da história italiana no sentido de formular uma cultura de conteúdo socialista e nacional-popular enraizada no conhecimento e na valorização de pensadores como Spaventa, De Sanctis e Labriola, para desembocar finalmente em Gramsci” (*Ibid.*, pp. 125-130). Os estudos de Saverio Giovacchini indicam o importante papel do neorealismo dentro deste “projeto nacional-popular” do PCI, em sua acepção togliattiana. Segundo este autor, através da memória da Resistência italiana, o neorealismo construiu uma noção progressista e antifascista do *popolo italiano* e, voluntariamente ou não, uma imagem de nação fascista derrota, contribuindo para o esquecimento da atuação italiana durante a guerra, de seus crimes coloniais, de suas ideologias raciais e de seu projeto de expansão imperialista (GIOVACCHINI, 2012, pp. 141-159).

psicológicos, sociais, culturais, de costumes”, em suma, exprimem as características de um determinado momento histórico-social (*Ibid.*, pp. 243-249).

Sem entrar diretamente no debate entre Cyro Siqueira e Alex Viany – o qual tampouco foi analisado na dissertação e nos dois artigos⁶³ de Arthur Autran sobre o tema –, o nosso objetivo é reavaliar as leituras que o comunicólogo apresentou sobre a “aplicação” das ideias de Guido Aristarco no pensamento do crítico pecebista, o que inclui, necessariamente, algumas considerações sobre o modo como Arthur Autran apresenta as ideias do próprio teórico italiano.

A partir dos estudos de Francesco Casetti sobre o neorealismo italiano, Arthur Autran começa apontando a influência de Lukács e Gramsci sobre o pensamento estético de Guido Aristarco, dando maior ênfase ao primeiro (AUTRAN, 2003a, pp. 74-75). De fato, o realismo crítico proposto pelo filósofo húngaro é um referencial importante no pensamento do teórico italiano, como podemos observar na análise do filme *La Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti, em sua avaliação, o “mais singular e importante realizador italiano” (ARISTARCO, *op. cit.*, 230). Contudo, na proposta de revisão do método crítico defendida por Guido Aristarco, a figura central – e negligenciada por Arthur Autran – é Antonio Gramsci.

Como vimos, ao ligar os problemas da teoria cinematográfica aos problemas da crítica e da cultura, a revisão proposta por Guido Aristarco tinha como principal objetivo a “polêmica” (em suas próprias palavras) de romper com antigos postulados teóricos e com a análise exclusivamente formalista (*Ibid.*, pp. 222-226). Se retomamos o debate travado entre Georg Lukács e Bertolt Brecht em torno do expressionismo na segunda metade dos anos 1930⁶⁴, podemos perceber que a proposta revisionista de Guido

63 A dissertação de Arthur Autran foi defendida na Universidade de São Paulo (USP), em 1999, sob a orientação de Jean-Claude Bernardet. Não tivemos acesso a este documento, mas à sua posterior publicação pela editora Perspectiva (2003a). No ano anterior à primeira edição do livro, o comunicólogo publicou um artigo a partir do texto de um subcapítulo (intitulado “Que fazer?”) de sua dissertação (Cf. AUTRAN, 2002; 2003a, pp. 73-80). O artigo apresenta uma pequena, mas importante alteração: nele, a “aplicação” das ideias de Guido Aristarco por Alex Viany passam a ser compreendidas a partir do conceito de “ideias fora de lugar”, de Roberto Schwarz. Não sabemos se esta leitura consta em sua dissertação, mas ela está ausente no livro. No mesmo ano da publicação da editora Perspectiva, o comunicólogo republicou o artigo com insignificantes alterações (*Id.*, 2003b).

64 Seguindo a esquematização de João Barrento, podemos dizer que, para Lukács, “o realismo é um método de estruturação formal que permite reflectir a totalidade do real social: numa forma literária – o romance; num tempo modelo – o século XIX; e numa figura – Balzac”, por sua vez, “Brecht é um

Aristarco, em sua rejeição de um método exclusivo de valoração artística, está mais próxima à crítica do dramaturgo alemão do que à teoria formalista do realismo de Georg Lukács.

Em grande medida, esta aparente contradição diz respeito às especificidades dos meios materiais de produção do cinema. Guido Aristarco, assim como Lukács, também trabalha os problemas de ordem estética a partir da teoria do reflexo, isto é, a partir de uma concepção da arte como reflexo de uma totalidade social cujas contradições seriam reconhecidas no texto, donde a sua defesa da primazia do conteúdo (*Ibid.*, pp. 222-226). Entretanto, em seu embate com os defensores do “específico fílmico”, não é ele o “gestor de gavetas literárias” (para usar a expressão jocosa de Brecht contra Lukács). Sua proposta de revisão do método crítico assume uma concepção materialista que propõe à análise fílmica a reconstituição das condições histórico-sociais e culturais em que os filmes foram produzidos.

A proposta revisionista de Guido Aristarco não se preocupa tanto com a defesa de um método de estruturação formal do filme – embora seus critérios sejam eventualmente abordados –, pelo contrário, mostra-se aberta tanto ao “realismo psicológico” de um Michelangelo Antonioni quanto às traduções shakesperianas de um Laurence Olivier. Trata-se de uma proposta de metodologia para a crítica e a historiografia cinematográficas, “não de uma metodologia simplesmente histórica, mas historicista” (*Ibid.*, pp. 225-226). Ao concentrar a sua análise nos vínculos do teórico italiano com Lukács, Arthur Aufran parece preparar o terreno para apontar uma certa inconsistência nos referenciais teóricos de Alex Viany em sua “aplicação” das ideias de Guido Aristarco.

Segundo Arthur Aufran, o crítico pecebista teria feito uma remissão redutora às ideias de Guido Aristarco ao afirmar que as questões estéticas estão subordinadas a doutrinas filosóficas e políticas, o que não corresponderia exatamente à oposição fundamental sugerida pelo crítico italiano entre as estéticas da filosofia idealista e do materialismo dialético. A explicação para a redução é apontada no peso do referencial

materialista, para quem a literatura é um instrumento da luta de classes: daí a sua função produtiva e emancipatória. O realismo é para ele uma técnica, uma escrita que permite, sob formas diversas, mostrar – e, em última instância, transformar – as contradições e o nexo causal do processo social: no seu próprio tempo, e desenvolvendo ‘modelos’ a partir da sua própria experiência teatral” (BARRENTO, 1978, pp. 29-30, grifo do autor). Cf. também LUKÁCS, 1978; BRECHT, 1978a, 1978b.

stalinista-zdhanovista dentro do PCB, aferido nas citações de Alex Viany ao crítico soviético V. Tchérbim e ao livro *O Método Dialético Marxista*, de Mark Rosenthal⁶⁵. (*Ibid.* p. 78). Para o comunicólogo, a inconsistência nos referenciais teóricos do crítico pecebista se explicaria, em certa medida, pelas especificidades do movimento comunista em cada realidade nacional.

No início dos anos 1950, a situação de Lukács não era das melhores: vítima de acusações de “revisão”, teve que fazer “autocrítica” e abandonar compulsoriamente a vida pública. A aproximação de Guido Aristarco com o pensamento estético do filósofo húngaro, segundo Arthur Autran, só teria sido possível graças à “independência do movimento comunista italiano em relação à União Soviética” (AUTRAN, *op. cit.*, p. 75). No caso de Alex Viany, a aplicação das ideias do teórico italiano teriam sido viáveis politicamente porque, em contraste com a política cultural do PCB na literatura e nas artes plásticas, o partido não teria dado tanta importância ao cinema⁶⁶ (*Ibid.*).

Uma vez que Guido Aristarco mantinha um profícuo diálogo com a teoria estética de Lukács, a qual vinha sendo censurada em função da doutrina oficial de Zhdanov, para Arthur Autran, a aplicação das ideias do teórico italiano através de referenciais teóricos stalinistas-zdhanovistas só poderia resultar numa simplificação indevida. Há uma série de problemas nestas deduções. Começemos por um ponto elementar: Guido Aristarco também cita V. Tchérbim (ou Cherbin, em tradução portuguesa) e Mark Rosenthal⁶⁷. Em

65 Note-se que a dedução de Arthur Autran é condizente com a visão panóptica da imprensa comunista apresentada por Dênis de Moraes. Se entendemos o PCUS como núcleo da produção de sentido, não existiria a necessidade de situar a posição destes intelectuais soviéticos no debate sobre o realismo socialista (ou sequer de apresentá-los). Uma simples citação já pode ser entendida como resultado da forte influência do pensamento stalinista dentro do PCB.

66 O comunicólogo também chama a atenção para o fato deste debate ter chegado ao Brasil após a morte de Stalin, quando já se iniciava um declínio gradual do sectarismo e do próprio realismo socialista zdhanovista. Em toda a bibliografia que consultamos, o marco inicial da chamada fase do “degelo” stalinista – não apenas no PCB, mas, guardadas as especificidades nacionais, em todos os partidos comunistas ao redor do mundo – é identificado em 1956, ano em que Krushev apresentou o seu relatório sobre o culto à personalidade e suas consequências na tribuna do XX Congresso do PCUS. Dênis de Moraes, citado por Autran, indica o início de um degelo nos países do Leste Europeu em 1953, com a consequente decadência progressiva das posições mais sectárias no PCB (MORAES, *op. cit.* pp. 16-17).

67 Cf. V. Cherbin e Mark Rosenthal em ARISTARCO, *op. cit.*, pp. 220-221; 223-224; 216-219. Não encontramos informações sólidas acerca de V. Cherbin. Sabemos que, ao longo dos anos 1930, Mark Rosenthal foi redator da *Literaturni kritik*, considerada por Vittorio Strada “a melhor revista soviética dos anos 30 e, certamente, a que elevava a conceituação do ‘realismo socialista’ ao nível teórico mais alto possível” (STRADA, 1987b, p. 209). Segundo Strada, nos anos 1930, a revista apresentou um

segundo lugar, na década de 1930, Lukács participou de um grupo de intelectuais chamado “Techenie” (Corrente), o qual, através da revista *Literaturni kritik*, contribuiu para as primeiras formulações teóricas do realismo socialista. Ao lado do escritor Máximo Gorki, o filósofo húngaro é considerado um dos “padrinhos” intelectuais desse método (STRADA, *op. cit.* p. 193).

Segundo Guy Hennebelle, o termo realismo socialista teria sido cunhado por Máximo Gorki, sendo concebido com vistas à superação do realismo crítico e do naturalismo. A ideia de superação, em ambos os casos, encontra-se na representação que apresenta perspectivas de transformação, não se limitando à denúncia social (HENNEBELLE, 1978, p. 184). Como de praxe, uma referência importante para os defensores do realismo socialista encontra-se nos escritos de Lenin, um trecho do livro *Que fazer?*, no qual o revolucionário russo fala da importância do sonho em contato com a realidade⁶⁸.

No interior do realismo socialista, essa compreensão do “sonho” que mantém-se em contato com a realidade e, por esta razão, é capaz de antecipar o curso natural dos acontecimentos, é chamada de “romantismo revolucionário”: o artista revolucionário, reconhecendo as principais forças no processo do desenvolvimento social, “a luta do novo que nasce do velho”, já não se contentaria com explicar o mundo, mas agiria conscientemente em prol de sua transformação, representando os fenômenos da vida à luz do que “deve ser” (STRADA, *op. cit.*, pp. 188-189).

Guido Aristarco, a partir das influências de Gramsci e Lukács, apresenta uma série de acordos com estes postulados – o que não implica, é válido frisar, nenhum tipo de adesismo à doutrina oficial de Zhdanov:

(...) sustentar que não se deve menosprezar a vida real em favor de um “agudo formalismo” ou de “efeitos excêntricos”, que é necessário *delinear a história das personagens em estreita ligação com a história da terra a que as personagens pertencem, que a arte está destinada a desenvolver uma*

debate teórico de valor, a despeito da cena literária que se empobrecia pela política literária da Associação Russa de Escritores Proletários (RAPP) e sua “sociologia vulgar”. Em confronto com a “sociologia vulgar” dos rappistas, a *Literaturni kritik* agrupou teóricos e historiadores marxistas que buscavam desenvolver uma sólida linha de interpretação das literaturas europeias – entre eles, os dois grandes amigos Mikhail Lifschitz e Lukács (*Ibid.*, pp. 208-217).

68 Cf. HENNEBELLE, pp. 180-181.

importante função de vanguarda na vida social (no conflito entre o velho e o novo, entre o que nasce e o que morre), sustentar tudo isto, e outras coisas do género, deveria ser indiscutível. Assim como se deveria *tomar em consideração a “objetividade das formas”* (ou seja, a forma como expressão social: elevar o homem acima dessa realidade sem o destacar dela) (Lawson) e *o romantismo revolucionário na acepção gorkiana* (...). E dever-se-ia sustentar *o carácter “político” da obra de arte*, pelo menos no significado de [Luigi] Russo, isto é, de “política transcendental”, “platônica” (ARISTARCO, *op. cit.* pp. 239-240, grifos meus).

Analisemos mais de perto esta referência ao carácter “político” da obra de arte. Em seu livro, o teórico italiano trata de apoiá-la nos escritos de Luigi Russo e Friedrich Engels. Apoiado no primeiro autor, o Guido Aristarco afirma a existência de um embricamento entre a obra de arte e a política, mas, como vimos, não se trata de qualquer política. É difícil aferir com rigor o que o teórico italiano quis dizer com “política transcendental” ou “platônica”, mas parece-nos válida a hipótese de uma distinção entre aquilo que Gramsci definiu como a grande e a pequena política⁶⁹.

Em outro trecho, citando a conhecida carta de Friedrich Engels a Minna Kautsky a respeito do romance *Os velhos e os novos*⁷⁰, Guido Aristarco afirma que toda obra de arte é “tendenciosa” e que até mesmo os autores que buscam assumir posições “acríticas” ou “estar à parte” da política, não o fazem para além da intenção ou da aparência, isto porque as posições de um autor não são objetivas ou transparentes, escapam-lhe e se manifestam na construção das personagens, onde podemos reconhecê-las em suas simpatias e antipatias (ARISTARCO, *op. cit.*, pp. 239-240).

Quando Alex Viany enuncia a subordinação das questões estéticas a doutrinas filosóficas e políticas, é mais provável que ele estivesse remetendo a estes argumentos do teórico italiano. Sem dúvida, a ideia de “subordinação” contribui para que Arthur Autran

69 Nos escritos do cárcere, a primeira é compreendida em sua ligação com a fundação e a conservação do Estado, a manutenção ou a luta pela destruição de estruturas econômico-sociais, enquanto a segunda estaria restrita às questões parciais que aparecem no interior de uma estrutura estabelecida, questões cotidianas envolvendo disputas entre diferentes frações de uma classe política (GRAMSCI, 2007, pp. 21-22).

70 O romance *Os Velhos e os Novos*, de Minna Kautsky, foi publicado pela revista social-democrata *Neue Welt* em 1884. Engels critica o modo como a escritora buscou, através do romance, assumir uma posição pública de suas convicções políticas. O filósofo afirma que não tinha problemas com a poesia tendenciosa, e que via como tendenciosos alguns dos grandes autores da história da literatura, mas considerava importante a tendência “se manifestar a partir da situação e da ação em si, sem ser expressamente apontada, e que o autor não precisa servir ao leitor de bandeja – a futura resolução histórica dos conflitos sociais que descreve” (ENGELS, 1885, tradução minha).

compreenda o texto do crítico pecebista como uma redução. Contudo, ao afirmar que o argumento do crítico pecebista não correspondia à oposição fundamental sugerida por Guido Aristarco entre as estéticas da filosofia idealista e do materialismo dialético, o comunicólogo parece não ter localizado exatamente o lugar da remissão, o que contribuiu para um enfoque mais voltado para as diferenças.

O artigo-resposta de Alex Viany para a *Revista de Cinema* discorre sobre a subordinação das questões estéticas para criticar a noção abstrata de liberdade individual que o crítico pecebista havia identificado no artigo de Cyro Siqueira. A sua crítica é sustentada através de uma série de exemplos de artistas que, reivindicando uma noção abstrata de liberdade e colocando-se à parte da política, contribuíram com os regimes nazifascistas ou publicaram obras que difundiam valores nefastos para a sociedade⁷¹.

Abordando estes casos, Alex Viany confere especial atenção aos exemplos da cineasta nazista Leni Riefenstahl e da escritora russa Ayn Rand, os quais eram coerentes com o argumento que buscava defender. É no momento em que passa a arrolar uma série de outros nomes para demonstrar a solidez de seu argumento, que a influência da linha política adotada pelo PCB se torna mais evidente. O crítico pecebista reproduz então uma lista de autores “malditos” pela política cultural dos partidos comunistas na época, os quais eram comumente atacados nas páginas da revista *Fundamentos*⁷²: “Koestler, Camus, Gide, Truman Capote, Graham Greene, Kafka e tantos outros usaram e (no caso dos vivos) continuam usando a liberdade individual para a difusão das taras humanas, dos subterrâneos da civilização, da violência, do desespero, da pederastia, da desesperança e da descrença no homem e nos destinos do homem”⁷³.

Neste ponto, convém esclarecer um aspecto importante da crítica que viemos apresentando aos trabalhos de Dênis de Moraes e Arthur Autran. Não questionamos a leitura que estes autores fazem da linha política adotada pelo PCB neste período,

71 VIANY, Alex. O Realismo Socialista no Cinema e a Revisão do Método Crítico. *Revista de Cinema*, n.º 3. Belo Horizonte, jun. 1954, pp. 7-9.

72 Nos artigos sobre os debates e resoluções do III e IV Congressos de Escritores, por exemplo, Artur Koestler, Albert Camus, André Gide e Truman Capote (além de Jean-Paul Sartre, William Faulkner e George Orwell) são apresentados como maus exemplos literários de uma “burguesia decadente”. Cf. NETO, João Palma. Contribuição do III Congresso de Escritores. *Fundamentos*, ano II, n.º 15. São Paulo, mai.-jun. 1950, p. 20-21; O IV CONGRESSO Nacional de Escritores. *Fundamentos*, ano IV, n.º 21. São Paulo, ago. 1951, pp. 28-29.

73 VIANY, Alex. *op. cit.*, p.8.

tampouco tratamos de negar o alinhamento de Alex Viany aos esquemas teórico-explicativos do partido – o que tornaria a sua filiação a um partido clandestino um fato de difícil explicação. Tratamos de criticar, no primeiro, a separação entre a consciência e os processos sociais materiais, e no segundo, a separação entre as ideias (“produtos” da consciência) e a realidade material. Em ambos os casos, é a própria separação que converte tudo em “ideologia” (do partido), uma vez que a consciência e seus “produtos” não fazem mais que “refletir” aquilo que já ocorreu no processo social material.

Assim, se identificamos na lista de nomes apresentada pelo crítico pecebista a expressão do alinhamento com a política cultural oficial do PCB, isto não nos leva a concluir uma incapacidade de refletir sobre o mundo vivido, tampouco a explicar suas formas de apropriação de ideias como unilateralmente subordinadas a este alinhamento. É válido reconhecer o quanto a militância partidária contribuiu para o sectarismo e, até mesmo, para um certo dogmatismo por parte de Alex Viany, mas quando se busca explicar esta ou aquela posição – ou, pior, este ou aquele período de sua vida – a partir da filiação partidária, sem averiguar o modo como estas ideias são atravessadas pela realidade material em que o crítico está inserido, o que encontramos são apenas as ideias do partido. Estas certamente dizem algo sobre o pensamento de Alex Viany, mas certamente dizem muito pouco.

À guisa de conclusão, passemos para os desdobramentos da leitura de Arthur Autran em dois artigos publicados após o seu mestrado⁷⁴, nos quais, ampliando a análise deste período de diluição do exaspero stalinista, o comunicólogo apresenta a “aplicação” das ideias de Guido Aristarco nos textos de Alex Viany a partir da noção de “ideias fora do lugar” (AUTRAN, 2002, 2003b).

3.5. Um caso de falsas dicotomias

Após reproduzir a análise que havia desenvolvido em sua dissertação a respeito

74 Em favor da concisão, remeteremos o leitor à comunicação apresentada no V Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (SOCINE), em 2001, e posteriormente publicada na coletânea deste evento (AUTRAN, 2003b). Como são poucas e insignificantes as alterações no corpo do texto, a arbitrariedade da escolha não terá nenhum efeito sobre nossas considerações.

do texto de Alex Viany para a *Revista de Cinema*, Arthur Autran analisa em seu artigo duas críticas cinematográficas escritas pelo crítico pecebista nos anos seguintes: a primeira, sobre o segundo longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, Zona Norte* (1957), publicada pela revista *Leitura*, em dezembro de 1957⁷⁵; a segunda, sobre o filme de estreia de Roberto Santos, *O Grande Momento* (1958), publicada pelo jornal *Shopping News de Niterói*, em dezembro do ano seguinte⁷⁶. No intervalo entre o artigo de 1954 e as duas críticas, é registrada a importância do relatório Krushev, publicizado em 1956, para a “renegação do stalinismo” e para a aproximação do PCB com a frente nacionalista⁷⁷ (*Id.*, 2003b, p. 103).

A partir da crítica de *Rio, Zona Norte* são constituídos os eixos centrais da análise: a) a questão do “típico”. Alex Viany não concordou com a escolha de um sambista como personagem representativa do subúrbio carioca. Para serem representativos, os heróis-típicos da zona norte do Rio de Janeiro deveriam aparecer como “operários, comerciários, pequenos funcionários ou comerciantes”⁷⁸; b) a questão da descrição do ambiente. Para o crítico pecebista, o filme de Nelson Pereira dos Santos não teria cumprido a promessa de seu título, pois “quando não está na cidade, o filme fica no alto de uma favela, e as favelas são tanto (ou mais) um fenômeno urbano como suburbano”⁷⁹.

A crítica do filme de Roberto Santos é mobilizada em função de duas comparações entre *Rio, Zona Norte* e *O Grande Momento*, a primeira, realizada na própria crítica de Alex Viany, a segunda, realizada externamente por Arthur Autran: a) enquanto Nelson Pereira dos Santos cometeu tropeços e “mostrou haver decorado mas não assimilado as lições do néo-realismo zavattiniano, êste outro Santos, com espantosa segurança, dá uma demonstração prática de *aculturação* brasileira dos preceitos néo-

75 VIANY, Alex. *Rio, Zona Norte*. *Leitura*, ano XV, n.º 6. Rio de Janeiro, dez. 1957, p. 51-52.

76 VIANY, Alex. *Cinema*. *Shopping News de Niterói*. Niterói, 07 dez 1958, pp. 1-6.

77 Note-se que, nos artigos, o marco da mudança na linha política do PCB é 1956, e não mais 1953-54. O “deslizamento” de uma fase stalinista-zdhanovista a uma fase nacional-popular no pensamento cinematográfico de Alex Viany cede lugar ao registro de uma mudança na linha política do partido. O ano de 1954, outrora apresentado como marco de uma mudança no pensamento do crítico pecebista, agora é apresentado sob uma forte influência do referencial teórico stalinista (assim como na dissertação, para explicar a remissão redutora às ideias de Guido Aristarco).

78 VIANY, *op. cit.*, p. 51

79 VIANY, Alex. *Cinema*. *Shopping News de Niterói*. Niterói, 07 dez 1958. Não tivemos acesso ao texto publicado, mas sim às notas datilografadas do acervo pessoal de Alex Viany, nas quais constam o nome do jornal e a data de publicação referidos nos artigos de Arthur Autran.

realistas”⁸⁰; b) enquanto *Rio, Zona Norte* não apresentou corretamente o subúrbio carioca, “no filme de Roberto Santos o Brás estava descrito” (AUTRAN, *op. cit.*, p. 104). Arthur Autran estabelece essa segunda comparação por reconhecer em ambas as críticas a defesa do princípio de uma descrição adequada de determinada região (*Ibid.*).

Sobre a questão do “típico”, o comunicólogo presume que esta categoria tenha chegado a Alex Viany através de Guido Aristarco. Após apresentar a definição de Georg Lukács⁸¹ e a sua correta aplicação pelo teórico italiano – que afirmava uma predileção pelas personagens dos filmes de Luchino Visconti por estas se inclinarem “a uma dimensão realista do excepcional, não da média”⁸² –, Arthur Autran observa que, implicitamente, os heróis-típicos exigidos por Alex Viany eram definidos justamente pelo caráter medíocre rejeitado por Lukács e Aristarco (AUTRAN, *op. cit.*, p. 104).

Se a análise do artigo da *Revista de Cinema* foi marcada por uma sobrevalorização da influência de Lukács no pensamento de Guido Aristarco, a qual negligenciou outras referências importantes na formação do teórico italiano e o sentido amplo de sua proposta revisionista, no caso da crítica de *Rio, Zona Norte*, o problema é que a própria remissão é arbitrária e injustificável. Arthur Autran sabia que Alex Viany mantinha-se informado lendo os principais críticos europeus da época⁸³ e que, provavelmente, não havia tido contato com a teoria lukacsiana até aquele momento⁸⁴.

O “típico” e o “herói positivo” eram conceitos caros e amplamente debatidos entre os teóricos do realismo socialista, inclusive por influência de Lukács. Convém lembrar a sua já referida participação no grupo de intelectuais que, nos anos 1930,

80 *Ibid.*, p. 1, grifo meu.

81 Resumidamente, o “tipo” ou “típico”, em sua acepção lukacsiana, pode ser definido como a busca por “aqueles traços *perduráveis* que, como *tendências objetivas da evolução* da sociedade, até mesmo de toda a evolução da humanidade, se repercutem ao longo de vastos períodos” (LUKÁCS, *op. cit.*, p. 54, grifos do autor).

82 ARISTARCO apud *Ibid.*, p. 103

83 AUTRAN, 2003a, pp. 74-75.

84 Na verdade, a afirmação de uma probabilidade é de minha autoria. Baseando-se no estudo de Celso Frederico sobre a introdução de Lukács na política cultural do PCB e nas universidades brasileiras, Arthur Autran afirma com certeza que Alex Viany não havia lido o filósofo húngaro (AUTRAN, 2003b, p. 105). No entanto, Celso Frederico se refere a um primeiro contato “oficial” em 1959, com a publicação do artigo “As concepções filosóficas de Georg Lukács”, de Bela Fogarasi, na revista pecebista *Problemas da paz e do socialismo*, n.º 4 (FREDERICO, 2021). Novamente, as ideias de Alex Viany encontram-se separadas de sua realidade material, sendo interpretadas unilateralmente a partir de sua filiação partidária.

apresentaram as primeiras formulações teóricas do realismo socialista nas páginas da revista *Literaturni kritik* (STRADA, *op. cit.* p. 193). Além disso, o conceito também era mobilizado por outros críticos cinematográficos da época. Referimo-nos especialmente a Umberto Barbaro, outro crítico e teórico influente no debate cinematográfico italiano e de inegável importância na formação de Alex Viany (XAVIER, 2005, p. 59).

Por fim, mais uma vez, a vinculação do pensamento de Guido Aristarco com Lukács ignora as outras fontes teórico-analíticas mobilizadas pelo teórico italiano. Vejamos, por exemplo, uma citação a Mark Rosenthal em *História das teorias do cinema*. Trata-se de uma crítica ao teórico de cinema Béla Balázs, em defesa do realismo socialista e do “herói típico” no cinema soviético:

“(…) ‘O realista – escreve Balázs – permanece num plano objectivo e o seu sentimento não dá cor às imagens’. É bem claro que o actor identifica o realismo socialista com o naturalismo, com o empirismo. Quer queiramos quer não, ele fala do realismo socialista somente por conveniência... dá vazão ao seu mau-humor porquanto nas obras de arte soviética ‘o protagonista realista é escolhido entre os homens de hoje’. Balázs, em relação a esse protagonista escreve: ‘É o tipo habitual da nossa vida quotidiana; difere bem pouco de nós’. Estranho mau-humor – comenta Rosenthal – Bielinski vê toda a força da arte realista exactamente no facto de, traçando imagens típicas de homens, o artista nos dar a possibilidade de conhecermos mais a fundo os nossos ‘semelhantes’ e de determinarmos a nossa atitude perante eles. Nisso consiste exactamente o imenso valor cognitivo da arte. (...)’ (ROSENTHAL apud ARISTARCO, *op. cit.*, pp. 216-218)

Para alguns teóricos do realismo socialista, como Mark Rosenthal, o “herói típico” poderia perfeitamente ser apreendido na acepção defendida por Alex Viany, isto é, a do homem comum que encontramos no dia a dia, o que pode parecer, a princípio, corroborar a análise de Arthur Autran, porém Guido Aristarco consente com a definição do teórico soviético. Tão irônica quanto plausível, não podemos ignorar a possibilidade do crítico pecebista ter acessado os escritos de Mark Rosenthal através do teórico italiano. Se, por um lado, não podemos afirmar um primeiro contato com a obra do teórico soviético a partir do livro de Guido Aristarco, por outro lado, sabemos que a crítica a Béla Balázs chegou por esta via, e a semelhança desta crítica com os argumentos defendidos por Alex Viany no artigo para a *Revista de Cinema* não nos parece casual.

Em seu primeiro artigo, Cyro Siqueira havia definido o realismo socialista como

um “desprêzo a tôdas as normas estéticas do cinema, substituídas pela pesquisa em direção à realidade, devidamente mostrada sem artifícios”⁸⁵. Em resposta, Alex Viany afirma que estas acusações se aplicavam melhor “às idéias há muito superadas de um Dziga-Vertov ou a alguns conceitos zavattinianos sôbre o chamado néo-realismo italiano”, e termina alertando seu adversário para as inclinações formalistas de seu artigo⁸⁶. Alex Viany parece compartilhar com Guido Aristarco a compreensão de certas formulações de Zavattini como naturalistas, e assim, na mesma linha de Rosenthal, acredita que as críticas do crítico mineiro ao realismo socialista se aplicariam melhor a elas.

Como podemos perceber, longe de representarem uma redução, a presença de autores como Cherbin e Rosenthal no artigo de Alex Viany demonstram uma grande afinidade com o teórico italiano e uma apropriação da teoria do realismo socialista através de seus escritos. Mas resta ainda analisar o modo como a descrição do ambiente é apresentada por Arthur Autran. A abordagem segue um mesmo *modus operandi*: primeiro, apresenta-se a célebre distinção de Georg Lukács entre narrar e descrever, posteriormente, a correta aplicação de Guido Aristarco, por fim, o “imbróglio” de Alex Viany (AUTRAN, 2003b, p. 105).

Na aludida distinção, o filósofo húngaro defende que a narração estaria para o realismo como a descrição para o naturalismo. Respectivamente, Honoré de Balzac e Émile Zola são apresentados como as figuras mais representativas em cada procedimento. A partir destas considerações, Guido Aristarco teria observado uma distinção análoga no cinema italiano de sua época: “em Visconti o correlato de Balzac, enquanto a dupla De Sica-Zavattini aproximar-se-ia de Zola” (*Ibid.*).

Essas distinções não são fortuitas ou inocentes. Cumprem um importante papel nas apostas político-discursivas de Lukács e Aristarco, servindo às polêmicas nas quais o filósofo húngaro e o teórico italiano estiveram envolvidos na primeira metade do século XX. No caso deste último, os interlocutores diretos da polêmica são enunciados na própria distinção, o cineasta Vittorio De Sica e o teórico do cinema Cesare Zavattini.

85 SIQUEIRA, Cyro. Problemas Estéticos do Cinema: A Revisão do Método Crítico. *Revista de Cinema*, n.º 1. Belo Horizonte, abr. 1954, p. 3.

86 VIANY, *op. cit.*, p. 8.

Contudo, como questões políticas e intelectuais atravessam estas apostas, não se pode ignorar a importância delas dentro de uma formulação teórica coerente. Neste sentido, a crítica à descrição naturalista e a defesa da teoria do realismo se explicam mutuamente:

Os movimentos literários modernos do período imperialista que, do naturalismo ao surrealismo, se foram sucedendo uns aos outros rapidamente, assemelham-se entre si na medida em que tomam a realidade *tal* como ela se apresenta de *imediato* ao escritor e às suas personagens. Esta forma imediata de apresentação modifica-se ao longo da evolução social. E isto tanto objectiva como subjectivamente, segundo o modo como mudam as formas de apresentação objectivas da realidade capitalista, já por nós descritas, e o modo como a alternância e a luta de classes provocam diferentes reflexos desta superfície. (LUKÁCS, *op. cit.*, pp. 43-44, grifos do autor)

Considerando esta crítica de Lukács à forma imediata de apresentação do real, Arthur Autran afirma que a insistência Alex Viany na descrição como elemento fundamental para a concepção de realismo, sem “nenhuma reticência sua à prática e à concepção realistas expressas nos filmes dirigidos por Vittorio De Sica e roteirizados por Cesare Zavattini”, acabava diluindo os conceitos e tornando-os confusos (AUTRAN, *op. cit.*, p. 105). O comunicólogo reconhece nas críticas do crítico pecebista uma tentativa de conciliar o pensamento de Guido Aristarco com a dupla De Sica-Zavattini, apresentando uma “salada” de conceitos que não permitiam uma maior acuidade na análise fílmica (*Ibid.*).

Como vimos logo acima, na verdade, Alex Viany tinha “reticências” acerca do realismo de Cesare Zavattini. Porém, mais profícuo que aferir a afinidade ou não do crítico pecebista com o teórico e roteirista neorrealista, o que exigiria um exame mais detido, convém averiguar se o sentido dado à questão da descrição do ambiente está correto. De fato, parece-nos forçosa a conclusão de que o crítico pecebista teria defendido a descrição como elemento fundamental ao afirmar que “*O Grande Momento* capta admiravelmente – brasileiroamente – a humanidade do Brás”⁸⁷ ou quando, na segunda e última menção ao bairro, diz que “até a bicicleta do herói tem vida, interpretando, juntamente com Guarnieri e as ruas do Brás, uma das mais bonitas sequências deste filme animador”⁸⁸.

87 VIANY, Alex. Cinema. *Shopping News de Niterói*. Niterói, 07 dez 1958, p. 1.

88 *Idem*, p. 2.

A superinterpretação de Arthur Autran, tratando de acomodar Alex Viany num dos dois polos da distinção lukacsiana entre narrar e descrever, acaba por suspender o tempo e o espaço da narração. Vejamos, por exemplo, alguns aspectos elogiados por Guido Aristarco na tradução realizada por Luchino Visconti, em *La Terra Trema*, do romance *Os Malavoglia*, do escritor naturalista Giovanni Verga:

(...) Visconti realiza o seu “episódio do mar” em Trezza, com actores não profissionais; em vez de interpretar directamente a natureza, faz-nos vê-la reflectida nos rostos como o drama: não o mar em tempestade, mas os parentes que esperam nos rochedos, e Mara que vai à casa dos Bandiera, e todos aqueles rostos jovens focados de preferência sobre o “fundo”. *La terra trema* torna-se assim “revolucionária” também devido aos meios expressivos empregados em estreita relação com o significado humano e social que a pouco e pouco vão adquirindo: (...) o toque lento dos sinos, o falar em alta voz dos pescadores, o grito da mãe ao abraçar o filho, o rumor do mar sempre presente, as risadas de Ntoni no regresso a Catânia, as largas panorâmicas iniciais sobre a praia (...). (ARISTARCO, *op. cit.*, pp. 233-234).

Diante de tantas “descrições”, se adotássemos a mesma posição de Arthur Autran, provavelmente reconheceríamos na análise de Guido Aristarco alguma influência de Zavattini ou, pelo menos, algum choque entre a sua defesa do realismo crítico e tais posições naturalistas⁸⁹. Torna-se patente a inconsistência da noção de “ideias” formadas e separáveis com a qual o comunicólogo trabalha, a qual produz uma série de “falsas dicotomias” – a expressão é de Ismail Xavier – em suas análises.

As falsas dicotomias consistem no binarismo que mergulha as diferentes “estéticas cinematográficas” em polos impermeáveis, ignorando a multiplicidade de perspectivas e modalidades existentes em cada componente destas teorias (XAVIER, 2005, p. 165). A oposição entre o realismo crítico de Guido Aristarco e o “naturalismo” da dupla De Sica-Zavattini, como se as duas formulações representassem uma negação mútua em todos os sentidos e aspectos, dificulta a apreensão do que exatamente o comunicólogo entende por neorealismo. Sendo possível dizer o mesmo da negação total que insinua na oposição entre o realismo crítico de Guido Aristarco e o realismo socialista (em geral, compreendido como equivalente à doutrina oficial zhdanovista).

Em diversos momentos, o texto de Arthur Autran coloca um ponto final

⁸⁹ O ambiente também cumpre um papel importante nas críticas de Guido Aristarco a *Henrique V e Crimes da Alma* (ARISTARCO, *op. cit.*, pp. 192-200).

justamente onde o trabalho analítico deveria começar. Reconhecer um referencial teórico aparentemente contraditório deveria ser o ponto de partida para uma análise de como essas referências eram inseridas nas apostas político-discursivas do crítico pecebista, e não o seu ponto de chegada. Como nos lembra Ismail Xavier,

O fato de certa postura ideológica se traduzir numa estratégia específica no plano do discurso cinematográfico tem consequências fundamentais no efetivo papel que cada proposta assume no processo cultural em que estamos envolvidos. Mas, certos conflitos entre tendências diferentes, em geral aguçados por aquilo que elas explicitamente assumem e defendem, não significa que não haja pontos comuns entre elas, principalmente quando a nossa atenção é dirigida para aquilo que permanece implícito em cada proposta e cercado de um sintomático silêncio. (...) [Espero] ter ficado claro o grau em que conceitos como realismo, vanguarda, representação, concreto e reflexo não são de leitura imediata e exigem um contexto dentro do qual eles adquirem um significado particular. (*Ibid.*, pp. 165-166)

Quando Alex Viany faz alusão ao modo como Roberto Santos capta a *humanidade* do Brás e à *vida* que transborda na sequência em que Gianfrancesco Guarnieri pedala a esmo pelas ruas do bairro paulistano, o seu elogio não se direciona à descrição do Brás, mas sim à expressão da vida de um “típico” integrante de uma família de trabalhadores imigrantes que cresceu naquele bairro. Neste sentido, Alex Viany parece concordar com o realista socialista John Howard Lawson, quando o roteirista norte-americano diz que

(...) pessoas sem ambiente não são pessoas de forma alguma. Suas vidas estão tão completamente voltadas para dentro que eles param de viver. Eles são como Orson Welles e Rita Hayworth na cena do espelho em *A Dama de Shanghai*, autômatos apaixonados em um mundo que é destituído de qualquer significado, exceto a imagem infinitamente repetida de uma condenação que se aproxima (LAWSON, 2014, p. 380, tradução minha).

Assim, a partir de um novo exame dos textos de Alex Viany mobilizados na análise de Arthur Aufran, percebe-se o modo como a defesa do “típico”, concretamente inserido no tempo e no espaço, relaciona-se diretamente com o elogio à “aculturação” das teorias neorrealistas por parte de Roberto Santos – o que, em termos de aposta político-discursiva, conciliava-se com toda a trajetória de militância do crítico pecebista. No entanto, Arthur Aufran defende que outros motivos levavam Alex Viany a uma defesa da “aculturação” das teorias neorrealistas.

Após a análise da “aplicação” das ideias de Guido Aristarco no artigo de 1954 e de reconhecer o embricamento destas ideias com os postulados zavattinianos nas críticas de 1957 e 1958, o comunicólogo conclui que a defesa de uma “aculturação” das teorias neorrealistas mergulhava num dos “dilemas centrais do intelectual brasileiro, a saber, a aplicação de modelos teóricos explicativos elaborados nos países centrais a partir do diálogo profundo com determinadas realidades sociais e tradições intelectuais utilizados para a análise de objetos constituídos num país periférico distante de tais realidades e tradições” (AUTRAN, *op. cit.*, p. 106).

Neste divórcio entre a “vida ideológica” e a “relação produtiva fundamental” é que se afirma a noção de “ideais fora do lugar”. Diante da inexistência de uma produção cinematográfica nacional que permitisse a mobilização das categorias de Georg Lukács, adaptadas por Guido Aristarco para a teoria cinematográfica, Alex Viany teria se visto diante de um impasse, o qual acabou sendo solucionado pela “aclimatação” da teoria com vistas a forçar uma correspondência – na verdade, inexistente – com os estilos dos realizadores brasileiros (*Ibid.*, pp. 105-106).

As outras soluções para o impasse, hipoteticamente formuladas por Arthur Autran, não seriam mais felizes. Se tivesse permanecido fiel às teorias, o crítico pecebista teria rejeitado toda a produção nacional e estabelecido um diálogo com o cinema de Luchino Visconti, o que o conduziria a um isolamento completo, bloqueando de antemão sua “pretensão de ideólogo do cinema brasileiro” (*Ibid.*, pp. 105-106). Contrariamente, o crítico pecebista poderia ter tentado formular uma teoria cinematográfica autóctone, indo até as últimas consequências em sua posição nacionalista. No entanto, retomando Roberto Schwarz, Arthur Autran afirma que esta saída seria ilusória, pois “não basta renunciar ao empréstimo (das idéias) para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, esta renúncia não é pensável” (SCHWARZ apud AUTRAN, *op. cit.*, p. 106).

Que Arthur Autran tenha vislumbrado a elaboração de uma teoria cinematográfica sem nenhuma influência estrangeira, ainda que hipoteticamente, parece-nos indicativo do sentido que atribui às “ideias fora do lugar”. O comunicólogo apresenta a tese original de Roberto Schwarz como uma explicação para a convivência de um quadro de ideias liberais com um regime escravocrata no Brasil do século XIX. Trata-se de uma leitura

bastante redutora e imprecisa, a qual não se atenta a um aspecto central no ensaio do crítico literário uspiano: “a escravidão indicava a impropriedade das idéias liberais; o que entretanto é menos que orientar-lhes o movimento. Sendo embora a relação produtiva fundamental, a escravidão não era o nexa efetivo da vida ideológica” (SCHWARZ, 2009, p. 64).

De fato, o escravismo desmentia as ideias liberais. Se, por um lado, a importação destas ideias eram inevitáveis numa economia totalmente voltada para o comércio internacional, por outro lado, elas não serviam para nada num processo produtivo que não demandava racionalização ou modernização continuada. Na Europa, a ideologia liberal descrevia a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo. Descrevia, portanto, as aparências de profundas mudanças na ordem social, as quais encobriam a exploração do trabalho assalariado. No Brasil, a escravidão inviabilizava a existência de um liberalismo em seu sentido original, na medida em que estas ideias não descreviam sequer falsamente a realidade (*Ibid.*, pp. 60-67).

No entanto, o nexa efetivo da vida ideológica não girava em torno da relação “latifundiário x escravo”, mas na relação “latifundiário x ‘homem livre’ dependente”. Na ordem escravocrata, o “homem livre” não proprietário de terras dependia materialmente do favor do latifundiário. Como se sabe, contrariamente ao universalismo burguês, a natureza do favor é marcada pelo arbítrio, pela relação de dependência, pela exceção à regra e pela cultura interessada. Neste contexto, as ideias liberais, quando mobilizadas nos debates públicos ou nas instituições brasileiras, não atendiam a uma intenção cognitiva e de sistema, mas a uma adoção ornamental e, não raramente, serviam de justificação “objetiva” para o momento do arbítrio (*Ibid.*, pp. 64-70).

O interesse do crítico literário, o sentido que atribui às “ideias fora do lugar”, não está, portanto, na falsidade dessas ideias, mas em seu movimento, no modo como a prática do favor deslocava e ressignificava as ideias liberais no Brasil, dando origem a um padrão particular, sendo justamente nessa qualidade que essas ideias tornavam-se nossas. Na medida em que descrevem uma realidade a qual não correspondem nem mesmo em aparência, as “ideias fora do lugar” também nos ajudam a compreender o sentido de dualidade que marcou a história do pensamento político e social brasileiro

(*Ibid.*, p. 71).

Reduzida à falta de correspondência entre ideias e realidades sociais distintas, a tese de Roberto Schwarz perde muito de sua força teórica e analítica. No mais, como observa Marco Antonio Perruso, “toda importação cultural envolve um alto grau de apropriação das ideias face a novos contextos sociais, cujos resultados frequentemente são díspares em relação aos lugares de origem da produção do pensamento” (PERRUSO, 2021, p. 12). Não nos parece despropositado, contudo, o referencial mobilizado por Arthur Aufran para aquilo que buscava explicar – ou seja, para aquilo que o comunicólogo entendia como reduções ou confusões conceituais nos escritos de Alex Viany. Há um trecho do ensaio de Roberto Schwarz que justifica esta opção:

Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidéz ideológica das “elites” eram parte a parte que nos toca da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as *maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista* e outras, que na Europa *acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social*. Seria de supor que aqui perdessem a justeza, o que em parte se deu (SCHWARZ, *op. cit.*, p. 76, grifos meus).

Uma tese que serve de base aos trabalhos de Arthur Aufran, embora nunca seja explicitamente apresentada, é a de que o neorealismo italiano teria sido a expressão das transformações ocorridas na ordem social da Itália no segundo pós-guerra. Trata-se de uma tese comumente aceita, muitas vezes entendida como axiomática, a qual encobre as embaraçosas continuidades e descontinuidades em relação ao legado do regime fascista⁹⁰, a atuação de seus precursores no complexo de teatros e estúdios Cinecittà (construído por

⁹⁰ O debate ocorrido na Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, em 1974, é um marco na reorientação historiográfica sobre o neorealismo italiano. Pesquisadores que vinham engajando-se nos estudos sobre a dinâmica autoral e estilística do neorealismo acabaram reavaliando o legado do cinema pré-1945 – não apenas o tríptico de filmes do início dos anos 1940 que Lino Micciché definiu como “pré-neorealistas” (*Quattro passi tra le nuvole* [Alessandro Blasetti, 1942], *I bambini ci guardano* [Vittorio De Sica, 1944] e *Ossessione* [Luchino Visconti, 1943]), mas todo o cinema do vintênio fascista. Curiosamente, as experimentações estéticas mais próximas de um novo realismo são encontradas nos filmes produzidos pelos “companheiros de viagem” do regime fascista. Segundo Vito Zagarrío, até mesmo filmes aparentemente propagandísticos, como *Lo squadrone bianco* (Augusto Genina, 1936), apresentavam momentos de surpreendente realismo, embora tenham sido os semi-documentários de Francesco de Robertis as tentativas mais notáveis de equilibrar um realismo esquematicamente teorizado, influenciado pelo cinema soviético, com a mais artificial das representações ficcionais de Hollywood (ZAGGARRIO, 2012, pp. 23-24 e 29-32).

Vittorio Mussolini, filho do Duce, em 1937), nos corredores do Centro Experimental de Cinematografia (inaugurado pelo regime fascista em 1935) e nas páginas da revista *Cinema* (fundada por Luciano De Feo em 1936 e dirigida, a partir de 1938, por Vittorio Mussolini) (SKLAR; GIOVACCHINI, 2012, p. 8)

A origem desta tese remonta ao lançamento das primeiras grandes obras deste movimento, servindo também para construir a falsa imagem de um neorealismo autóctone. A própria construção do Cinecittà tinha como modelo os estúdios hollywoodianos e os professores do Centro Experimental de Cinematografia, de modo geral, eram fortemente influenciados pelo cinema soviético (especialmente, pelo realismo crítico de Vsevolod Pudovkin), pelo realismo poético francês (Jean Renoir, Marcel Carné, etc.) e pelo realismo social americano de figuras como Frank Capra e King Vidor (*Ibid.*, pp. 9-10).

A fundação do Centro Experimental de Cinematografia, em 1935, resultou de um importante intercâmbio cultural com a União Soviética entre 1924, ano em que Itália reconheceu o novo Estado, e 1936, quando a eclosão da Guerra Civil Espanhola encerrou as relações entre os dois países. De acordo com Masha Salazkina⁹¹, a reestruturação da Escola Nacional de Cinematografia, embrião do Centro Experimental, foi fortemente inspirado no Instituto Pan-Soviético de Cinematografia (VGIK) (SALAZKINA, 2012, pp. 42-43). Ainda segundo Salazkina, a figura-chave na disseminação da cultura cinematográfica soviética na Itália fascista foi o crítico e teórico marxista Umberto Barbaro, quem desempenhou este papel não apenas como professor do Centro, mas também na direção editorial das revistas *Cinema* e *Bianco e Nero*, traduzindo teóricos do cinema soviéticos, ensinando suas técnicas de produção e incorporando a abordagem materialista de Pudovkin e sua consequente defesa do realismo (*Ibid.*, pp. 43-45).

Considerando a importância dos debates sobre o realismo e o gênero

91 Masha Salazkina buscou refazer a genealogia do neorealismo italiano a partir do intercâmbio estético entre a Itália fascista e a União Soviética nos anos 1930, o qual se deu, especialmente, através do Centro Experimental de Cinematografia. A pesquisadora assinala que sua releitura da história do neorealismo italiano vai de encontro com os estudos cinematográficos em sua versão “história do cinema e estética”, os quais compreendem a história do cinema a partir de escolas e movimentos cinematográficos. Bastante influenciados pelos teóricos franceses da *Cahiers du Cinéma*, estes estudos contribuíram para uma série de “falsas dicotomias” na historiografia do cinema. Cf. SALAZKINA, 2012.

documentário na formação da cultura fascista, Luca Caminati propôs uma releitura da gênese do movimento neorrealista como parte da evolução dos discursos sobre a modernidade italiana. Os filmes documentários e cinejornais cumpriram um importante papel no processo de modernização empreendido pelo regime fascista, tanto pelo registro propagandista das iniciativas governamentais, como pelo impulso a um envolvimento mais direto dos cineastas com a realidade (CAMINATI, 2012, p. 53)⁹². Segundo Caminati, entre o início dos anos 1930 e o fim da Segunda Guerra Mundial,

A maioria dos escritores de *Cinema* (gravitando culturalmente em torno do Instituto LUCE sob a direção de Vittorio Mussolini, filho de Il Duce) e *Bianco e nero* (publicada pelo Centro Experimental de Cinematografia a partir de janeiro de 1937), as duas revistas de cinema mais influentes da época, discutem o impacto no cinema italiano dos documentaristas John Grierson, Alberto Cavalcanti e Joris Ivens; do cineasta americano Robert Flaherty; e do fotógrafo americano Walker Evans, destacando a importância do gênero para o desenvolvimento do cinema contemporâneo. Dentre as várias discussões sobre o gênero documentário, o que mais se destaca é o debate sobre o *documentario narrativo* (documentário narrativo, como Cavalcanti define esse tipo de filme que mescla ficção e não ficção) (CAMINATI, 2012, p. 54, tradução minha).

A leitura de Arthur Autran sobre a gênese do neorealismo italiano serviu a prejulgamentos e avaliações errôneas acerca da relação entre distintas propostas e teorias do realismo no cinema europeu dos anos 1930 aos anos 1950. Contribuiu enormemente para isto, como reiteramos em diversos momentos, o trabalho a partir da noção de “ideias” (e de “estéticas cinematográficas”) formadas e separáveis. Tal noção parece-nos o grande fio condutor no modo como o comunicólogo conjuga os trabalhos de Dênis de Moraes e de seu orientador, Jean-Claude Bernardet, tomando as ideias de Alex Viany, ora a partir da linha política adotada pelo PCB em sua fase de alinhamento ao Cominform (1947-1954/56), ora como a expressão ideológica das políticas nacional-desenvolvimentistas, na fase de abertura política do partido e de aproximação com as correntes nacionalistas (1956/58-1964).

Neste sentido, toda a trajetória de discussões em torno da importação do realismo socialista e da proposta de um cinema nacional-popular na virada da década de 1940 para

92 Na mesma linha de Masha Salazkina, Luca Caminati buscou reescrever a narrativa da gênese do neorealismo italiano a partir das conexões históricas entre o surgimento do documentário nas décadas de 1920 e 1930, sua recepção na Itália e sua contribuição para a teoria e a produção cinematográficas neorrealistas. Cf. CAMINATI, 2012.

a década de 1950, as quais buscamos analisar nesta primeira unidade da dissertação, têm como corolário o uso *sui generis* da noção de “ideais fora do lugar”. Assumidas sempre sob o mandato das estruturas, as ideias do crítico pecebista não poderiam ter outro fim que não o seu descentramento. Uma vez que as ideias nunca são apropriadas pelo sujeito, mas sempre “aplicadas” (mecanicamente), a dimensão de *resposta* a uma realidade concreta sempre esteve, de saída, fora do horizonte de análise, até mesmo quando os dados empíricos emergiam com força suficiente para abalar todo o esquematismo teórico-analítico.



Figura 3 – Foto de Alex Viany com Edward Dmytryk, diretor de *Rancor* (1947) e um dos “Dez de Hollywood” (s.d.)⁹³.



Figura 4 – Foto de Alex Viany com os irmãos comediantes Chico, Groucho e Harpo, os Irmãos Marx. Abaixo, a descrição chistosa – posteriormente acrescida de uma ironia involuntária – do humorista e desenhista da revista *O Cruzeiro*, Vão Gôgo (pseudônimo do amigo de Alex, Millôr Fernandes)⁹⁴.

93 Disponível em <<https://alexviany.com.br/>>

94 *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 43. Rio de Janeiro, 17 ago. 1946, p. 46.



Figura 5 – Foto de Alex Viany com Vinícius de Moraes e Orson Welles nos bastidores das filmagens de *A Dama de Shanghai* (1947)⁹⁵.



Figura 6 – Foto de Alex Viany com Carmen Miranda. Publicada numa de suas reportagens para a revista *O Cruzeiro* sobre as grandes atrizes do *star system* hollywoodiano⁹⁶.

95 Disponível em <<https://alexviany.com.br/>>

96 *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 20. Rio de Janeiro, 9 mar. 1946, p. 10.



Figura 7 – Foto de Alex Viany com Nestor Amaral e José do Patrocínio Oliveira (o Zé Carioca), dois integrantes do Bando da Lua, grupo musical que acompanhou Carmen Miranda em uma série de filmes para a 20th Century Fox⁹⁷.



Figura 8 – A casa de Carmen Miranda era uma espécie de embaixada cultural do Brasil nos EUA, hospedando aos domingos e feriados uma colônia de artistas e intelectuais brasileiros, a qual Vinícius de Moraes chamava “quase correccional”. Na foto, Elza Viany, esposa de Alex, aparece bem ao centro, cercada por integrantes do famoso Bando da Lua. Alex Viany é o segundo ao fundo, sorrindo de olhos fechados⁹⁸.

97 *O Cruzeiro*, ano XIX, n.º 25. Rio de Janeiro, 12 abr. 1947, p. 77.

98 *Manchete*, n.º 66. Rio de Janeiro, 25 jul. 1953, p. 24.

**Parte 2 – As ideias e seu lugar: a questão do realismo no pensamento
cinematográfico de Alex Viary**

Capítulo 4 – *Cinema em maiúsculas e minúsculas: o jovem Alex Viany e a crítica cinematográfica dos anos 1940*

Nascido no dia 4 de novembro de 1918, em Cascadura, bairro da zona norte do Rio de Janeiro, Alex Viany foi registrado com um nome menos “americanizado”: Almiro Viviani Fialho. O pseudônimo seria adotado em sua primeira incursão pelo jornalismo cinematográfico, quando o jovem cinéfilo decidiu enviar uma carta para o concurso “O Que Pensam os ‘Fans’?”, do jornal carioca *Diário da Noite*, em fevereiro de 1935, com um pequeno texto sobre a estrela hollywoodiana Sylvia Sydney¹. O concurso era promovido na coluna de cinema do crítico Pedro Lima, quem oferecia cinco entradas num cinema de primeira exibição para o melhor autor de cada mês.

Até meados de 1936, o jovem crítico ocuparia a coluna do *Diário da Noite* com mais uma dezena de crônicas, sendo praticamente apadrinhado pelo autor do concurso: “Eu comecei a freqüentar a redação e Pedro Lima me dava entradas de cinema. Em seguida, comecei traduzindo notícias das revistas americanas sobre Hollywood. Foi com Pedro Lima que eu comecei”². Em novembro de 1937, Alex Viany foi contratado pela revista *Carioca*, onde passou a traduzir pequenos contos de escritores anglófonos e a responder às cartas de leitores com dúvidas sobre cinema – em geral, curiosidades sobre o *star system* hollywoodiano – na seção “Pergunte o que quiser”.

Alimentando o interesse dos leitores pela vida e pelas idiossincrasias das grandes “estrelas”, Alex Viany iniciou a sua formação dentro de uma estrutura que havia atingido sua configuração clássica nos anos 1920, quando a indústria cinematográfica norte-americana assumiu a hegemonia do mercado em escala internacional (XAVIER, 1978, p. 168). Tanto em suas primeiras crônicas quanto na seção em que respondia às cartas de leitores, o trabalho jornalístico de Alex Viany consistia na complementação da rede de elementos que sustentavam o sistema de estúdios consagrado por Hollywood³.

1 VIANY, Alex. Sylvia Sidney – A Princesa. *Diário da Noite*, anno VII, n.º 2.263. Rio de Janeiro, 12 fev. 1935. O Que Pensam Os “Fans”, p. 4.

2 Depoimento de Alex Viany a Luís Alberto Rocha Melo, em 16 de agosto de 1988 (MELO, 2008, p. 17).

3 Sobre a relação entre o *star system* hollywoodiano e esse tipo de periodismo, cf. XAVIER, 1978; especialmente o capítulo sobre a revista *Cinearte* (pp. 167 e segs.).

Na virada do decênio, a atuação profissional de Alex Viany tomou vulto. Eram mais frequentes as crônicas e reportagens especiais para a revista *Carioca*⁴, a coluna “Pergunte o que quiser” assumiu um tom cada vez mais pessoal, não mais restringindo-se às perguntas dos leitores, e seu trabalho como tradutor se voltou para o mercado de livros de ficção. Em 1941, Alex Viany adquiriu um espaço na programação da rádio Tupi para apresentar o “Colégio de Cultura Cinematográfica”, um programa inspirado no questionário musical norte-americano “Kollege of Knowledge Musical”, do músico e radialista Kay Kyser.

Numa entrevista concedida ao jornalista Carlos Martins, um colega da revista *Carioca*, podemos reconhecer a identificação de Alex Viany com o humor do questionário norte-americano no qual o seu programa havia se inspirado, marcado pelo uso de *running gags* e jogos de palavras. O aspecto mais importante desta entrevista, contudo, é o profundo interesse que o jovem crítico nutria pela indústria cultural norte-americana, o qual não se restringia às produções cinematográficas de Hollywood. Os filmes em série, as revistas de fãs, os programas radiofônicos, e todos os produtos importados da indústria cultural norte-americana que acompanharam Alex Viany desde a infância, acabaram fomentando um persistente desejo de viajar para os Estados Unidos. Quando perguntado se pretendia dedicar-se ao rádio de corpo e alma, o jovem crítico respondeu:

Eu não posso dedicar-me a coisa nenhuma de corpo e alma... Com este físico lamartinebabesco posso empregar-me seriamente em alguma coisa? Só se eu e o Lamartine [Babo] fizéssemos um acervo... O único projeto que cultivo com carinho, é a idéia que guardo na cachóla de fazer uma viagem aos Estados Unidos. Então, irei a Hollywood, entrevistar toda aquela gente boa de quem tenho falado nas minhas crônicas...⁵

Em agosto de 1941, Alex Viany acompanhou de perto a chegada de Walt Disney e seus quatorze colaboradores ao Brasil. As duas reportagens especiais que escreveu para a revista *Carioca* ainda estavam mais próximas da crônica jornalística⁶, relatando apenas

4 Neste período, Alex Viany também escreveu de forma esporádica para outras revistas do grupo A Noite (*Síntese, Vamos Ler!, A Noite Ilustrada*). De modo geral, escrevia matérias de curiosidades sobre Hollywood e o *star system*.

5 MARTINS, Carlos. “Herdei o bom-humor de um milhão!”. *Carioca*, ano VI, n.º 311. Rio de Janeiro, 20 set. 1941, p. 57.

6 Cf. VIANY, Alex. Walt Disney conquistou o Rio!. *Carioca*, ano VI, n.º 307. Rio de Janeiro, 23 ago.

algumas curiosidades em torno da visita, como as primeiras esquetes do personagem Zé Carioca e as gravações de Ari Barroso e Villa-Lobos para o produtor norte-americano. Neste momento, a biografia de Walt Disney é apresentada por Alex Viany como “uma história de sucesso, perseverança e força de vontade”. A título de corroboração, o crítico menciona o enorme sucesso comercial de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e o “perfeito casamento do som e da imagem” no longa-metragem de animação *Fantasia* (1940)⁷.

Na esteira da “política de boa vizinhança”, em março de 1942, Orson Welles e sua equipe de técnicos desembarcam no Rio de Janeiro para filmar a parte brasileira do projeto panamericano *It's All True*. A visita foi registrada em mais uma reportagem especial de Alex Viany. O crítico não fez questão de esconder o seu entusiasmo diante da oportunidade de acompanhar os técnicos Henry Imus, Sis Zipser, John M. Gustafson e William H. Greene nos primeiros ensaios carnavalescos do Rio de Janeiro, experiência que descreveria como “uma das semanas mais agradáveis” de sua vida como repórter da revista *Carioca*⁸.

A “imediate camaradagem” com os técnicos de Orson Welles indica-nos, de certo modo, a posição ocupada por Alex Viany naquele momento. Repórter de instrução secundária, não há registro de que o jovem crítico tenha participado da cerimônia realizada pela Associação de Artistas Brasileiros para a entrega do prêmio de melhor filme do ano a *Cidadão Kane* (1941). O evento, ocorrido no dia 20 de maio, na Escola Nacional de Belas-Artes, contou com a presença de figuras proeminentes da elite intelectual carioca, como Afonso Arinos de Melo Franco, Aníbal Machado, Celso Kelly, Odilo Costa Filho, Ribeiro Couto e Vinícius de Moraes (MELO SOUZA, 2017).

A cerimônia ficou marcada pelo caloroso debate em torno de uma antiga polêmica: “Cinema Mudo *versus* Cinema Falado”. Após a solenidade de entrega do diploma e da estatueta para Orson Welles, os poetas Vinícius de Moraes e Ribeiro Couto acabaram protagonizando a discussão. Segundo relato de Afonso Arinos, Ribeiro Couto

1941, pp. 40-41 e 57; VIANY, Alex. Disney, sua gente, nossa gente e nossas coisas. *Carioca*, ano VI, n.º 308. Rio de Janeiro, 30 ago. 1941, pp. 32-33 e 57.

7 VIANY, Alex. Walt Disney conquistou o Rio!... , *op. cit.*, p. 41.

8 VIANY, Alex. Hollywood no carnaval carioca. *Carioca*, ano VII, n.º 332. Rio de Janeiro, 14 fev. 1942, pp. 30-31.

discorria sobre *Cidadão Kane* e o cinema sonoro quando o seu colega passou a interrompê-lo:

Foi então que o louco Vinicius interveio tropeçando nos “não sabe?”, nos “quer dizer...”, e em outras expressões inteiramente antiparlamentares. O próprio menino do Orson Welles, aturdido, só soube que tinha concordado com Vinicius depois que a sessão acabou, e este lhe pode explicar tudo, por escrito. [...] No fim o insatisfeito Couto explicou que a assembleia tinha assistido à matança de um inocente, o cinema mudo. Não, o inocente que morrera, ali e às mãos do acusador, fora Vinicius, o doudo de Albano, Vinicius, o louco de Espanha (ARINOS apud MELO SOUZA, *op. cit.*).

A despeito de um desvio em nossa linha de exposição, convém analisarmos o contexto histórico desse debate, no qual encontramos os primeiros questionamentos em torno da hegemonia do cinema norte-americano e da relação entre o cinema e a realidade social. A análise tem por objetivo traçar com acuidade as vias pelas quais o realismo cinematográfico começou a se tornar uma questão importante naquele período de guerra, interpelando os discursos cinematográficos de Vinicius de Moraes, do jovem Alex Vianny e de integrantes do núcleo fundador do principal empreendimento na produção cinematográfica brasileira do início dos anos 1940, a Atlântida Cinematográfica.

A manifestação de Vinicius de Moraes em defesa da “arte muda” estava diretamente ligada aos predecessores deste debate. Durante a graduação na Faculdade Nacional de Direito, entre 1929 e 1933, o poeta iniciou a sua formação nos assuntos cinematográficos sob a orientação intelectual do romancista Otávio de Faria, um dos principais integrantes do Chaplin Club⁹. Segundo José Inácio de Melo Souza, Vinicius de Moraes futuramente definiria este aprendizado como “ontológico e esotérico em termos de cinema, e nietzscheano e fascista em literatura e política” (MELO SOUZA, 2017). Após a graduação, entre 1936 e 1938, o poeta assumiu o posto de representante do Ministério da Educação e Saúde na comissão de censura cinematográfica do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural¹⁰ – transformado em Departamento

9 O Chaplin Club foi fundado em junho de 1928, no Rio de Janeiro, por Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello. Primeiro cineclube regular brasileiro, chegou a editar um pequeno jornal para iniciar a sua batalha contra o filme falado e em favor da “arte do preto e branco e do silêncio”. *O Fan*, órgão oficial do Chaplin Club, foi editado entre agosto de 1928 e dezembro de 1930. O cineclube encerraria as suas atividades no ano seguinte, realizando a sua última sessão em maio de 1931, com o lançamento do filme *Limite*, de Mário Peixoto (XAVIER, *op. cit.*, 200-201).

10 Segundo Afrânio Catani, o poeta costumava dizer que nunca havia censurado nada. A afirmação é

Nacional de Propaganda (DIP) após o golpe de Estado de 1937 (CATANI, 1984, p. 134).

No início dos anos 1940, Alex Viany e Vinícius de Moraes foram colegas de profissão, escrevendo em colunas de cinema para publicações controladas pelo Estado Novo. No entanto, em 1937, quando Alex Viany foi contratado pela revista *Carioca*, do complexo jornalístico capitaneado pelo diário *A Noite*, este ainda era um editorial privado e crítico ao governo Getúlio Vargas. Em razão de sua filiação à Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, incorporada ao patrimônio da União em 1940, o jornal acabou sendo encampado pelo regime. A partir de então, todos os seus veículos de comunicação¹¹ passaram a ser administrados pelo superintendente das Empresas Incorporadas do Patrimônio Nacional, coronel Luís Carlos da Costa Neto. Vinícius de Moraes, por sua vez, ingressou na carreira de crítico de cinema em agosto de 1941, assumindo a coluna de um jornal recém-criado para servir de porta-voz do regime, o diário carioca *A Manhã*.

De acordo com o depoimento de Alex Viany, os dois só viriam a se conhecer pessoalmente em Los Angeles, quando o crítico finalmente pode romper com uma certa antipatia em relação ao poeta:

Coincidindo mais ou menos com a entrada de Vinícius na crítica-crônica diária de *A Manhã*, passei a frequentar as sessões especiais que as distribuidoras faziam de seus filmes mais importantes. E, ainda que eu não me lembre de maiores aproximações com Vinícius, certamente estivemos juntos nessas sessões especiais, realizadas nas salas de exibição das distribuidoras e às vezes nos cinemas. Fantasiado de plebeu, provavelmente eu esnobava a patota de Vinícius e Octávio, inclusive por sua idolatria de Mário Peixoto e seu *Limite*¹².

Diferentemente de Alex Viany, a incursão de Vinícius de Moraes pelo terreno da crítica cinematográfica foi notória e bastante expressiva desde o início. Segundo Melo Souza, o poeta foi um dos principais expoentes do grupo de jovens intelectuais que

desmentida por uma de suas crônicas para o jornal *A Manhã*. Abordando a considerável melhoria nos cinejornais brasileiros lançados em 1941, Vinícius comenta sobre as lastimáveis produções que costumava assistir na cabine da Distribuidora de Filmes Brasileiros S.A. (DFB) quando era censor. A crônica descreve de forma bem-humorada dois cinejornais que ele havia censurado à época, apresentando ainda alguns critérios censórios naturalizados pelo poeta: “Deve-se mostrar o que há de melhor, de mais atual, de verdadeiramente ‘newsreel’”. MORAES, Vinícius de. Os Jornais Nacionais de Cinema. *A Manhã*, ano I, n.º 54. Rio de Janeiro, 10 out. 1941. Cinema, p. 5.

11 O complexo jornalístico do jornal *A Noite* compreendia as revistas *A Noite Ilustrada*, *Carioca*, *Vamos Ler!*, *Síntese*, além da Rádio Nacional. Todos estes veículos de comunicação foram incorporados ao patrimônio da União pelo decreto-lei n.º 2.073/1940. Cf. FERREIRA, 2010a, 2010b.

12 VIANY, Alex. Vinícius de Moraes, Orson Welles: Tudo é Verdade. Rio de Janeiro, s.d.

renovou o exercício da crítica de cinema no início dos anos 1940¹³, ao lado de Paulo Emílio Salles Gomes, Francisco Luís de Almeida Salles, Ruy Coelho e Décio de Almeida Prado (MELO SOUZA, *op. cit.*). A decisão de oferecer um espaço em sua coluna de jornal a todos os interessados em prosseguir por escrito com a discussão sobre a polêmica “Cinema Mudo *versus* Cinema Falado”, iniciada por ele durante a cerimônia em homenagem a Orson Welles, rendeu-lhe um papel de destaque na história da crítica cinematográfica deste período.

Entre maio e julho de 1942, escreveram para a coluna de Vinícius de Moraes alguns dos nomes históricos da crítica e da produção cinematográfica cariocas, como Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Humberto Mauro, Mário Peixoto e Carmen Santos, além de figuras importantes dentro dos círculos artísticos e intelectuais frequentados pelo poeta, como Ribeiro Couto, Aníbal Machado, Otto Maria Carpeaux, Afonso Arinos de Mello Franco, Álvaro Moreira, entre outros (GALVÃO, *op. cit.*, p. 30). Maria Rita Galvão chama a atenção para a influência dos teóricos da *avant-garde* francesa entre os contendores, ou seja, dos mesmos autores que haviam influenciado a geração de críticos do Chaplin Club nos anos 1920: Canudo, Delluc, Dulac, Moussinac e Epstein (*Ibid.*, p. 31). De acordo com a historiadora:

Entre os partidários do silencioso, exalta-se a “simplicidade original do cinema, chapliniana, griffithiana, eisensteiniana”; discute-se a posição do cinema com relação às outras artes, a sua função social; distingue-se “Cinema” (o verdadeiro, a arte do filme) de “Cinematografia” (o cinema corrente); fala-se em “cinemático”, “subentendimento”, “visualização”, “fotogenia”, no “específico cinematográfico”, na “linguagem pura das imagens”. *Aurora, O Gabinete do Dr. Caligari, O Lírio Partido, A Linha Geral, A Paixão de Joana D’Arc* continuam sendo as grandes armas levantadas contra a execrada Hollywood (GALVÃO, *op. cit.*, p. 31).

Convém acrescentar, no entanto, que os antigos críticos do Chaplin Club não haviam sido meros reprodutores das categorias formuladas pela *avant-garde* francesa. Como desconheciam a produção cinematográfica vinculada a estes teóricos, adaptavam

13 Em seu livro, resultado de uma tese de doutoramento, Melo Souza reconhece a heterogeneidade do grupo em termos de formação, carreira, origem, ideologia e até mesmo de idade, justificando o agrupamento a partir da *generation gap* entre eles e os “dois momentos de alteração dos valores estéticos dominantes, ou seja, a Semana de 22 e movimentos seguintes (Anta, Antropofagia), e a literatura social posterior a 1930” (MELO SOUZA, *op. cit.*).

alguns de seus conceitos ao filme narrativo, isto é, às produções hollywoodianas predominantes no mercado brasileiro, as quais, diferentemente dos vanguardistas franceses, eles não desprezavam (XAVIER, *op. cit.*, p. 226). Ademais, a leitura sob o signo de um “atraso” do pensamento cinematográfico brasileiro, apresentada por Maria Rita Galvão, negligencia alguns fatores que atualizavam o antigo debate¹⁴, como a perda de autonomia do diretor para o produtor financeiro e a consolidação do sistema de estúdio e do *star system* hollywoodiano, muitas vezes associados ao advento do filme falado e sua crescente mercantilização (MELO SOUZA, *op. cit.*).

Nas crônicas em defesa do cinema mudo, as principais referências mobilizadas por Vinícius de Moraes foram Otávio de Faria, inclusive com citações de antigas publicações do jornal *O Fan*, e o livro *Film Technique*, do teórico e cineasta soviético Vsevolod Pudovkin¹⁵. Dois elementos centrais em suas exposições estavam diretamente relacionados à crítica ao cinema hollywoodiano: o primado do diretor e a “lei dos tipos” aplicada ao trabalho do ator de cinema. De fato, pode-se dizer que crítica ao modelo de produção industrial adotado por Hollywood, especialmente aos chamados filmes em série, com seus roteiros repetitivos e suas fórmulas prontas de alta rentabilidade, permeou todo o discurso cinematográfico do poeta no início dos anos 1940¹⁶.

Roteirista, diretor e montador, para Vinícius de Moraes, “o cineasta é um só,

14 Há também uma falsa dicotomia na exposição dos referenciais teóricos e do debate em si como a expressão do atraso ou imobilismo do pensamento cinematográfico no Brasil. A historiadora parece entender as teorias e conceitos como “dados”, próprios e exclusivos a um determinado período. Nos anos 1940, o debate sobre o específico fílmico e os referenciais teóricos da *avant-garde* francesa estavam presentes nos livros e artigos de Cezare Zavattini, Luigi Chiarini, Guido Aristarco e Umberto Barbaro, reaparecendo no Brasil, na década seguinte, através de traduções e citações destes textos na *Revista de Cinema*.

15 Provavelmente, a tradução britânica de Ivor Montagu, cuja primeira edição foi publicada em 1929. Em 1954, os livros *Film Technique* e *Film Acting* foram reunidos numa edição memorial – *Film Technique and Film Acting* (TAYLOR; CHRISTIE, *op. cit.*, p. 4). A edição que reúne os dois livros foi traduzida no Brasil com o título *Diretor e ator no cinema*, pela editora Iris.

16 As chamadas “fitas em série” eram bastante populares e cumpriam um papel análogo ao das séries televisas. Ao lado das matinês, o filme em série era um dos produtos de maior apelo comercial dos cinemas suburbanos. Alex Viany, quando criança, iniciou sua cinefilia através destes programas: “No começo ia somente nas matinês, que eram às quintas, sábados e domingos. Eu acompanhava fitas em série. O programa era grande, mudava três vezes por semana. Lembro-me de *Tarzan e o Tigre* e *O Cavaleiro das Sombras*, com William Desmond, meu primeiro herói, que depois eu iria conhecer em Hollywood fazendo figuração”. VIANY, Alex. Memória dos cinemas do subúrbio carioca. *Filme Cultura*, n.º 47. Rio de Janeiro, ago. 1986, p. 51.

distinto às vezes em três coadjuutores, mas uno diante da Arte”¹⁷ A defesa dessa entidade deísta provinha de uma forte influência de Otávio de Faria. Nos dois escritores, encontramos a figura do diretor como a subjetividade individual garantidora da unidade do filme e, conseqüentemente, de seu estatuto de obra de arte. Numa crônica sobre o sentido de “produtor” no cinema, Vinícius de Moraes chega a ressaltar o papel desempenhado pelos produtores no “período de ouro do Cinema”. Se, por um lado, sempre haviam explorado o “grandiloquente” e o “sensacional” para atender o público médio, antes do advento do filme falado, os produtores pelo menos cultivavam e concediam mais liberdade aos bons diretores¹⁸.

Mais influenciada pela teoria pudovkiniana, a “lei dos tipos” favorecia o ataque concomitante ao *star system* e ao chamado “teatro filmado”¹⁹. De acordo com Vinícius de Moraes,

(...) o verdadeiro ator – ao contrário do que quis impôr o moderno cinema de Hollywood, criando o ser cinematográfico distinto – nada tem a ver com a representação cênica, e nesse sentido será mesmo possível dizer que o bom ator não existe. O que existe é o tipo humano esforçando-se pela consecução absoluta do ser fictício que encarna, ou, como disse Pudovkin, “o fim e objeto da técnica do ator é a sua luta pela unidade, por um todo orgânico, na imagem que cria, à semelhança da vida”²⁰.

A crítica à distinção do ator de Hollywood revela um incômodo, não apenas com o método de atuação, mas com o próprio sistema de produção das grandes “estrelas”. No caso da teatralização, a crítica era feita em favor da diferenciação: “No teatro, o ator é um elemento fundamental numa ligação íntima com o que diz, com o que lhe dizem, e com o público que o ouve e a que cumpre fazer vibrar pelo jogo da sua atuação. Nunca em

17 *Ibid.*

18 MORAES, Vinícius de. Considerações sobre o sentido da palavra “produtor” de cinema. *A Manhã*, ano I, n.º 58. Rio de Janeiro, 15 out. 1941. Cinema, p. 5.

19 “Teatro filmado” é a representação nos moldes de uma encenação convencional, geralmente filmada em plano de conjunto (ou plano geral). O seu exemplo limite é a construção filmica a partir de um ponto de vista fixo. Neste caso, o espaço definido pela câmera é reduzido aos limites do espaço teatral, com a entrada e a saída dos atores em cena assemelhando-se às entradas e saídas de um palco (XAVIER, 2005, pp. 20-21). Com a chegada dos “talkies”, as limitações dos novos aparelhos responsáveis pela captação do som acabaram restando as experimentações e os avanços nas técnicas de montagem, provocando a reação dos apologistas do ritmo e da beleza.

20 MORAES, Vinícius de. O “ator” em Cinema. *A Manhã*, ano I, n.º 100. Rio de Janeiro, 3 dez. 1941. Cinema, p. 5.

cinema. O ator em cinema é um tipo plástico nas mãos do seu diretor”²¹.

Na teoria de Vsevolod Pudovkin, a crítica ao gesto representado nos moldes teatrais apontava para um trabalho de adequação do ator à personagem e às regras de verossimilhança²², o que incluía a adaptação do Sistema Stanislavski para o cinema (XAVIER, *op. cit.*, p. 53). Nas crônicas de Vinícius de Moraes, a “lei dos tipos” sofre um alargamento, podendo referir-se tanto à figura pantomímica de Carlitos, “identificação real do homem”²³, quanto ao uso de não atores, pessoas comuns que contribuiriam para os efeitos realistas do filme. No entanto, em linhas gerais, a descrição do poeta não se distanciava muito das ideias do teórico e cineasta soviético: “Uma coisa é ‘ser ator’, e representar, e agir deliberadamente para a consecussão (sic) de um objetivo: a expressão cênica. Outra coisa é ‘ser não-ator’, é não-representar, é não-agir deliberadamente, deixando-se apenas ser, como na vida”²⁴.

Em sua análise da polêmica “Cinema Mudo *versus* Cinema Falado”, Maria Rita Galvão destacou a importância que Vinícius de Moraes conferia à necessidade de retomar o debate sobre cinema no país, independentemente do tema que estivesse em discussão (GALVÃO, *op. cit.*, p. 31). Essa posição foi assumida pelo poeta numa série de crônicas instrutivas sobre termos cinematográficos, as quais tinham como objetivo explícito a educação do público, “em sua maioria ignorante da Arte”²⁵. Na primeira crônica que escreveu para o jornal *A Manhã*, intitulada “Credo e Alarme”, o poeta já anunciava a sua crença na “arte muda” e a esperança de que um público educado pudesse pressionar os produtores e distribuidores a oferecerem, “senão arte, pelo menos esforço artístico”²⁶.

21 *Ibid.*

22 Ismail Xavier afirma que a ação dentro do universo ficcional pudovkiano seria algo bastante próximo ao romance realista oitocentista, destacando que seu filme mais conhecido é uma adaptação do romance *A mãe*, do escritor realista Máximo Gorki (XAVIER, *op. cit.*, p. 53)

23 Na crônica sobre o ator em cinema, numa associação entre o conceito do “tipo” e o não ator, Vinícius de Moraes afirma que Chaplin determinava o “don’t play” em suas filmagens. Escrevendo sobre o advento do filme falado, atribui ao criador de Carlitos os seguintes argumentos: que “nada que se faz à base de caras bonitas e de montagens suntuosas é arte cinematográfica”, “que sua personagem era o homem”, que “o cinema é uma arte pantomímica, e a palavra nada deixaria à imaginação”. Cf. MORAES, Vinícius de. O “ator” em Cinema..., *op. cit.*, p. 5; MORAES, Vinícius de. Considerações sobre o sentido da palavra “produtor” de cinema..., *op. cit.*, p. 5.

24 MORAES, Vinícius de. O problema do trabalho com os não-atores. A propósito da vinda de Orson Welles ao Brasil. *A Manhã*, ano I, n.º 162. Rio de Janeiro, 15 fev. 1942. Cinema, p. 5.

25 MORAES, Vinícius de. Os três problemas fundamentais do cinema: o cenário, a direção e montagem. “Tipos, em lugar de atores”. *A Manhã*, ano I, n.º 6. Rio de Janeiro, 15 ago. 1941. Cinema, p. 5.

26 *Ibid.*

Eis o alarme: um convite à reação do público e, especialmente, dos demais críticos, os bons e sinceros, que poderiam ajudá-lo em sua missão pedagógica. A afirmação de confiança num público que “apoia as boas iniciativas”²⁷, tão comum entre os críticos das gerações seguintes, assinalava uma importante diferença em relação aos articulistas do jornal *O Fan*, que, segundo Ismail Xavier, não davam nenhuma importância para o exíguo alcance das ideias do Chaplin Club e viam em suas atividades apenas o registro de um testemunho (XAVIER, *op. cit.*, p. 201).

A atitude paternal em relação aos conterrâneos aponta para a proximidade de Vinícius de Moraes com outro importante segmento histórico da crítica cinematográfica carioca: a revista *Cinearte* (*Ibid.*, p. 190). Em sua relação com o cinema nacional, o poeta estava menos próximo à postura testemunhal do Chaplin Club do que ao ideário dos fundadores daquela revista de fãs. A influência vinha especialmente de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, críticos que haviam produzido o filme silencioso *Barro Humano* (1929)²⁸ e que estampavam o *slogan* “Todo filme brasileiro deve ser visto” em suas colunas na revista semanal (GALVÃO; SOUZA, *op. cit.*, p. 578).

Assim como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, Vinícius de Moraes revelou em suas crônicas uma “concepção do cinema como lugar de exercício intelectual complexo e como palco para um cotejo de competências nacionais” (XAVIER, 1978, p. 190). Tanto nos elogios aos “valores nacionais”, quanto na tentativa de aprimorar a “inteligência coletiva” através de suas crônicas, o poeta ecoava o discurso ideológico da *Cinearte*²⁹, que também havia adotado uma preocupação pedagógica em favor da implementação de uma mentalidade moderna no país. Ambos compartilhavam a crença de que o cinema seria um parâmetro do progresso das nações, sendo a incompreensão dos brasileiros o principal entrave para o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país (*Ibid.*, p.

27 *Ibid.*

28 Adhemar Gonzaga assinou a direção e o argumento do filme, compartilhando com Paulo Vanderley os créditos do roteiro e da cenografia; Pedro Lima e Álvaro Rocha assumiram os créditos da direção de produção. Todos eles eram articulistas da revista *Cinearte*.

29 As pautas defendidas por Vinícius de Moraes eram as mesmas que encontramos nos editoriais da *Cinearte*: “(...) o *leitmotiv* é a acentuação da seriedade do assunto cinematográfico e a reclamação perante as incompreensões brasileiras; seja do exibidor, inconsequente na programação; seja dos jornais, deficientes na cobertura; seja do governo, omisso nas questões cinematográficas; seja dos produtores nacionais, desonestos, incompetentes e desunidos, sem mentalidade industrial” (XAVIER, *op. cit.*, pp. 176-177).

176).

Vinícius de Moraes pertencia à cultura beletrista e bacharelesca ainda predominante na elite intelectual da época, a qual começava a ser tensionada pelo surgimento de uma crítica especializada de formação acadêmica (MELO SOUZA, *op. cit.*). A expressão mais acabada dessa nova crítica eram os jovens alunos da USP organizados em torno da revista *Clima* e do Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia. Maria Rita Galvão identifica na formação deste cineclube um marco do início da apropriação do debate cinematográfico por um setor da elite intelectual. Nesta apropriação, ainda segundo a historiadora, teríamos “uma das linhas que, desenvolvidas, conduziriam à Vera Cruz, e posteriormente ao Cinema Novo” (GALVÃO, *op. cit.*, 29).

Ainda que seja possível interligar essas formações culturais, o divórcio entre o pensamento e a prática cinematográfica é muito mais efetivo no contexto paulistano. A título de análise da questão, vejamos o modo como a historiadora interpreta as discussões e o pensamento cinematográfico desenvolvido no cineclube da Faculdade de Filosofia:

(...) [O] empenho em ver e discutir os clássicos estrangeiros ignorando a produção local é ainda uma forma de se apropriar da História do Cinema tal como foi composta nos países civilizados. A intelectualidade paulista se eleva ao nível da intelectualidade européia participando de suas preocupações de um ponto de vista que é o dela, intelectualidade européia. Nesse quadro, de um modo muito claro o cinema brasileiro seria fator de perturbação – se o cinema brasileiro não tem lugar na História do Cinema Universal, tanto pior, ignora-se o cinema brasileiro. Há ainda a salientar o fato de que o cinema estrangeiro e se estuda fundamentalmente no Clube de Cinema não é o do momento e sim o dos anos 20 – aquele sobre o qual já havia todo um conjunto de interpretações e teorizações assentes às quais se podia recorrer sem muito trabalho (GALVÃO, *op. cit.*, p. 29)

Um dado importante que escapa a essa análise, entretanto, é a formação acadêmica dos fundadores do Clube de Cinema. A separação entre prática e pensamento cinematográfico, neste caso, atendia a uma busca por reconhecimento da crítica cinematográfica no âmbito acadêmico, a qual tomava como referência a crítica literária. Os debates em francês, “para facilitar as coisas para os professores estrangeiros”³⁰, não apenas afastavam os antigos cineastas paulistas, como reforçavam o teor acadêmico destes encontros. A efemeridade do cineclube talvez tenha contribuído para o insucesso

30 Depoimento de Paulo Emílio Salles Gomes (GALVÃO, *op. cit.*, p. 28).

do pleito, que seria renovado pelos mineiros da *Revista de Cinema* na década seguinte³¹ (como vimos no capítulo anterior, a partir de uma nova discussão sobre o específico filmico).

A linha evolutiva se mostra ainda menos precisa quando consideramos a atuação e o lugar do exercício intelectual dos críticos cariocas. Ao contrário do cineclubes da Faculdade de Filosofia, as quatro sessões promovidas por Vinícius de Moraes durante a polêmica “Cinema Mudo *versus* Cinema Falado” alcançaram um público diversificado no Rio de Janeiro, contando com a participação de críticos, cineastas e intelectuais de diferentes áreas³². Além disso, os debates realizados após as sessões cariocas não se restringiam à polêmica sobre o cinema mudo ou às teorias sobre o específico filmico, mas abordavam também algumas questões referentes ao cinema brasileiro³³.

A preocupação com as condições materiais para a produção cinematográfica também esteve presente numa crônica de Vinícius de Moraes sobre a história do cinema brasileiro, publicada pela revista *Clima* em agosto de 1944³⁴. Escrita a partir de antigas publicações e dos depoimentos de figuras historicamente ligadas à produção cinematográfica no Rio de Janeiro, a crônica assumiu um tom bastante ensaístico, aproximando-se mais de um programa para o cinema brasileiro. Inclusive, o próprio poeta reconhece que o seu interesse pela história do cinema brasileiro vinha de “uma vontade de vê-lo surgir mais que qualquer outra coisa”³⁵. Chama a atenção o foco de sua

31 Na década de 1950, a crítica mineira não apenas manteve esta separação da prática cinematográfica, como o seu principal expoente defendeu esta cisão em proveito do debate acadêmico. Para Cyro Siqueira, a crítica cinematográfica seria uma missão: “Se você quer fazer cinema, faça. Mas as duas atividades não se confundem. Os grandes críticos literários do Brasil nunca escreveram um romance. Desde o início, eu me reconheci como crítico, grande ou pequeno, mas crítico. Eu não tinha vocação para ser cineasta” (SIQUEIRA apud RIBEIRO, 1997, p. 34).

32 Em 1942, com a ajuda do professor Maciel Pinheiro, do Serviço de Divulgação da Prefeitura do Distrito Federal, Vinícius de Moraes conseguiu uma sala para suas atividades cineclubísticas. A quarta sessão foi organizada com o exclusivo objetivo de apresentar o filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931) a Orson Welles (GALVÃO, 1981, pp. 32-33; MELO SOUZA, op. cit.).

33 Maria Rita Galvão menciona, por exemplo, a asseveração da cineasta Carmen Santos durante um debate sobre o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920): “o problema fundamental do cinema brasileiro é dinheiro”. Dando prosseguimento ao debate no jornal *A Manhã*, Vinícius de Moraes afirma que “não se faz cinema só com dinheiro”, mas “sobretudo com um público consciente”, reafirmando, assim, a importância da formação de uma cultura cinematográfica no Brasil e o valor pedagógico da polêmica alimentada em sua coluna diária (GALVÃO, op. cit., p. 32).

34 Segundo Maria Rita Galvão, o texto “não tem a menor repercussão” entre os críticos paulistanos (GALVÃO, op. cit., p. 33).

35 MORAES, Vinícius de. Crônicas para a história do cinema no Brasil. *Clima*, n.º 13. São Paulo, ago.

crônica na legislação cinematográfica e na atuação de Roquette Pinto e Humberto Mauro à frente do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). A importância conferida ao Estado, muito mais que mera expressão de um posicionamento ideológico, indicava um interesse voltado para as condições efetivas da produção cinematográfica no país³⁶.

No final dos anos 1920, o repúdio aos primeiros filmes falados havia aproximado os cultuadores do “cinema-arte” do jornal *O Fan* e os articulistas da revista *Cinearte*³⁷, defensores de uma “arte-etiqueta na cultura de mercado” e apologistas da competência industrial (XAVIER, *op. cit.*, p. 139). Nesse breve período de aproximação entre os dois periódicos, a divulgação dos primeiros fotogramas do filme de Mário Peixoto, *Limite*, e a estreia dos filmes *Barro Humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) e *Braza Dormida* (Humberto Mauro, 1929), alimentaram a crença numa oportunidade histórica única para o cinema brasileiro, trazendo consigo a marca da união entre prática e pensamento cinematográfico (*Ibid.*, pp. 210-217). A empolgação se viu refletida na construção das chamadas “fábricas de filmes”, como a Cinédia, de Adhemar Gonzaga, fundada em 1930, e a Brasil Vita Filmes, da cineasta Carmen Santos, fundada quatro anos depois³⁸.

Foi neste contexto que a polêmica “Cinema Mudo *versus* Cinema Falado” apareceu pela primeira vez no pensamento cinematográfico brasileiro. O seu ressurgimento na coluna de Vinícius de Moraes, no início dos anos 1940, manteve a união entre prática e pensamento cinematográfico. No debate e nas sessões de cineclubes, encontramos os ressignatários do jornal *O Fan* e os principais produtores e cineastas

1944, p. 11.

36 O que não impedia que as soluções propostas apresentassem vieses ideológicos. Para Vinícius de Moraes, restava uma única medida estatal a ser tomada naquele momento: a construção de uma Escola de Cinema com técnicos qualificados. *Ibid.*, pp. 14-15.

37 Como observa Ismail Xavier, a reação hostil da revista *Cinearte*, menos pautada por razões estéticas e mais por um nacionalismo ofendido com a barreira linguística imposta pelos *talkies*, converteu-se em euforia progressista tão logo a crise de transição foi solucionada pela aposição de legendas (XAVIER, *op. cit.*, p. 195).

38 Ambas as produtoras surgem com o objetivo manifesto de construir uma indústria cinematográfica de qualidade no país. Um exemplo desse clima de otimismo pode ser aferido no depoimento de Adhemar Gonzaga à revista católica *A Ordem*: “A minha empresa foi fundada para edificar o verdadeiro cinema brasileiro. Ela foi lançada exclusivamente com o nosso esforço e nossos capitais. Vamos mostrar que podemos criar uma arte nova, nova e legítima, capaz de transformar o sorriso dos pessimistas num grito de entusiasmo. Não vamos produzir filmes apenas com o mérito de serem feitos em casa. Vamos produzir bons filmes, com a vantagem de terem espírito e o pensamento brasileiros. Não apenas para mostrar as belezas naturais aos estrangeiros, mas visando a educação do nosso povo” (GONZAGA apud BARRO, 2007, p. 93).

cariocas dos anos 1930, os quais ofereceram os depoimentos e antigas publicações que possibilitaram a primeira aventura historiográfica do poeta. Ademais, Vinícius de Moraes manifestava profundo interesse em atuar na área de produção, o que não pode ser ignorado na análise de sua preocupação pedagógica, a qual também cumpria o papel de apontar a direção mais adequada para uma cinematografia na qual ele aspirava intervir³⁹.

O interesse na edificação de uma indústria cinematográfica no Brasil faz com que o poeta assumira uma posição distinta à de seus colegas em relação ao primeiro lançamento da Atlântida Cinematográfica, *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), um filme protagonizado por Grande Otelo e inspirado na própria biografia do ator. Para Vinícius de Moraes, um grave problema do filme foi justamente a grandeza de seu protagonista ter-se sobressaído, o que, “além de criar um precedente perigoso, põe irremediavelmente a nú (sic) todas as fraquezas desses mesmos elementos de criação que não souberam ser fortes bastante para colocá-lo no seu lugar verdadeiro, despojando-se da sua qualidade de ‘ator’ para absorvê-lo em sua qualidade de ‘tipo’ humano”⁴⁰. Com “precedente perigoso”, evidentemente, o poeta se referia a uma eventual importação do modelo *star system* de Hollywood.

Partindo da questão elementar do “tipo”, a crítica se converte numa exposição prática dos principais componentes de seu discurso cinematográfico. O argumento do filme era sério e Alinor Azevedo havia alcançado “instantes cinematográficos” em *Moleque Tião*, demonstrando ter futuro no cinema brasileiro. O poeta reconheceu o mérito de José Carlos Burle como diretor iniciante, especialmente pela tentativa de arrancar dos atores “uma naturalidade menos teatral” e a “honestidade em não procurar disfarçar os ambientes com granfinarias inúteis”. No entanto, considerou fraca a direção, uma vez que não conseguiu dos atores o que desejava. O principal problema do filme estava na produção apressada para o lançamento comercial, “o erro de sempre”. Esta é a explicação encontrada para o mau desempenho do admirado Edgar Brasil, uma vez que este cinegrafista, “como todo artista, só trabalha bem num grande acordo íntimo com o

39 Cf., por exemplo, MORAES, Vinícius de. Algumas considerações sobre as novas possibilidades da cinematografia no Brasil. *A Manhã*, ano II, n.º 542. Rio de Janeiro, 16 mai. 1943. Cinema, p. 6; MORAES, Vinícius de. Crônicas para a história..., *op. cit.*, p. 18.

40 MORAES, Vinícius de. “Moleque Tião”, o filme brasileiro dirigido por José Carlos Burle, salientando Grande Otelo. *A Manhã*, ano III, n.º 653. Rio de Janeiro, 23 set. 1943. Cinema, p. 5.

que está fazendo”⁴¹.

Por fim, Vinícius de Moraes critica os números musicais do filme, recheados do “gênero casino-turístico-patriótico, miseravelmente influenciada pelo tipo de orquestração americana”. Neste trecho, sua crítica apresenta uma interessante contraposição entre a canção ufanista, que celebrava “num ritmo entre samba e fox, as belezas naturais do Brasil desde o Oiapoc ao Chuí e vice-versa”, e a música popular. De acordo com o poeta, a boa música popular vinha morrendo desde o lançamento da canção *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, no mercado interamericano – e desta culpa, afirma severamente, “Carmen Miranda e Walt Disney (...) nunca se lavarão”⁴².

Na crônica sobre o filme *Moleque Tião*, evidencia-se novamente o lugar central ocupado pela crítica às importações do modelo hollywoodiano, sendo estas constantemente apontadas como as responsáveis por uma redução dos valores cinematográficos do filme. Neste sentido, podemos dizer que Vinícius de Moraes não tinha grandes divergências em relação ao projeto cinematográfico da Atlântida, mas sim com os resultados que a produtora obteve na prática. O núcleo fundador da Atlântida também compartilhava de uma visão crítica em relação ao *star system* hollywoodiano e defendia a ideia de uma indústria cinematográfica mais próxima à realidade nacional, como podemos verificar no manifesto de fundação redigido por Arnaldo de Farias e Alinor Azevedo. Em sua declaração de princípios, o manifesto declarava que

(...) O aspecto-indústria, indispensável a qualquer realização continuada de cinema, não chegará a deformar o aspecto-arte do Cinema Brasileiro elaborado pela Atlântida, porque não pretendemos abarrotar o mundo com a nossa produção; não nos obrigaremos a fixar tipos estandardizados e idéias padronizadas, porque estamos a salvo da preocupação de explorarmos as

41 *Ibid.*, p. 9.

42 *Ibid.*, p. 9. A resistência aos “ritmos estrangeiros” – fado, tango e *fox-trot*, especialmente – havia marcado o movimento de afirmação do samba como gênero “tipicamente nacional” nos anos 1930. É bastante conhecida a campanha de Orestes Barbosa, o autor de “Chão de Estrelas”, contra o fado. Como destaca Adalberto Paranhos, os principais expoentes dessa campanha apresentavam uma visão nacionalista que se distanciava do nacionalismo de extração oficial do Estado Novo, principalmente pelo enaltecimento dos artefatos oriundos da cultura popular (PARANHOS, 2017, p. 63). A campanha está presente em nosso cancionário popular, através de composições como “Não tem tradução”, de Noel Rosa, “O samba e o tango”, de Arnaldo Régis, e “Good-bye”, de Assis Valente, que ironizam a mania das expressões importadas de outros idiomas, especialmente do inglês. A posição ecoada nesta crítica de Vinícius de Moraes encontrará ressonâncias na epígrafe de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Vianny: “Coisa nossa, coisa nossa... / O Samba, a prontidão e outras bossas / são nossas coisas, são coisas nossas...”, versos do samba “São coisas nossas”, também de Noel Rosa.

bilheterias de todos os rincões da terra, já que não nos iludimos em concorrer com as grandes empresas mundiais nesses próximos anos de nossa evolução. Tipos, situações, enredo e temas – falsos e vulgares, com que o cinema convencionalista tem explorado a ingenuidade das massas, inteiramente subordinado à indústria pesada (...). Seremos uma grande empresa brasileira, começando por valorizar nossos temas, no que possuímos de mais belo, nos ambientes pictóricos e regionalistas, nos aspectos sociais do homem brasileiro, na sua história, na sua arte, suas tradições e seus costumes e na psicologia desse homem (BARRO, *op. cit.*, pp. 89-90).

Publicizado em 1941, o manifesto da Atlântida anunciava a aposta num modelo de produção contínua e de orçamentos adequados às condições do mercado brasileiro. A estrutura capitalista adotada pela produtora inspirava-se no modelo econômico da Sonofilms S.A., baseado em planejamento a longo prazo, aposta na competitividade dos filmes carnavalescos e das comédias ligeiras, investimentos sustentáveis e contratação de técnicos que entendiam das características do mercado cinematográfico. No entanto, como vimos em seu manifesto, os fundadores da Atlântida rejeitavam o primado da mercantilização, dando ênfase no “aspecto-arte” e no interesse de viés progressista pela realidade brasileira. De modo complementar, a proposta de seus fundadores era a de incorporar um cinema preocupado com a realidade nacional a um modelo de produção que também buscava ser o mais realista possível⁴³.

Após o terrível incêndio que pôs fim à experiência bem-sucedida da Sonofilms S.A., suspeito de ter sido causado por simpatizantes do nazifascismo, um dos técnicos da extinta produtora, Moacyr Fenelon, foi o responsável por reunir o núcleo fundador da Atlântida: os roteiristas Nelson Schultz e Alinor Azevedo, os irmãos Burle (o capitalista Paulo e o diretor José Carlos), Arnaldo de Farias e, posteriormente, o prestigiado cinegrafista de *Limite*, Edgar Brasil, e o aprendiz de direção da Brasil Vita Filmes, Watson Macedo (SOUZA, 2001, pp. 177-178). Convém assinalar que, pelo menos, três dos fundadores eram filiados ou simpatizantes do PCB: os amigos Moacyr Fenelon e

43 Após o fracasso comercial da segunda produção da Atlântida, *É Proibido Sonhar* (Moacyr Fenelon, 1943), a solução encontrada por seus fundadores foi realizar um carnavalesco para salvar as finanças da empresa. A partir de então, a produtora passaria a conciliar esse modelo de produção comercialmente rentável com as produções mais “sérias”, as quais raramente tinham uma bilheteria superavitária. Em 1947, após um acordo entre a Atlântida e o grupo Severiano Ribeiro, a produtora teve um aumento de capital de Cr\$ 1 milhão para Cr\$ 4 milhões. Com isto, os donos da maior cadeia de salas de exibição do país tornaram-se sócios iguais de Paulo Burle. Após o ingresso dos Severiano Ribeiro, a produção cinematográfica da Atlântica – e, por extensão, do Rio de Janeiro – passaria a ser associada às desacreditadas “chanchadas” (BARRO, *op. cit.*, pp. 127 e 164).

Nelson Schultz, que haviam trabalhado juntos no setor de produção do DIP na década anterior, e Alinor Azevedo, quem atribuiu à sua filiação ao partido, em meados dos anos 1930, a conquista de um olhar “mais politizado” sobre o povo (BASTOS; RAMOS, 2013, p. 160; MELO, 2006, p. 28).

Ao olhar para a história do cinema brasileiro, em 1943, Vinícius de Moraes chegou à infeliz constatação de que “alguma coisa andou para trás em matéria de Cinema no Brasil”⁴⁴. Devido à incompreensão dos problemas concretos enfrentados pelos produtores nacionais, os efêmeros avanços do final dos anos 1920 apenas serviram para reforçar os preconceitos do poeta em relação ao cinema falado. Em chave menos idealista, Moacyr Fenelon encontrou na racionalização econômica e no interesse pela realidade social um programa mais viável para o cinema brasileiro. Numa entrevista para o Cine-Rádio Jornal, datada a 25 de junho de 1941, o cofundador da Atlântida explicou as razões de sua posição otimista diante do cenário cinematográfico nacional:

Nós não temos aquilo, nós não temos isso – é o que se ouve dos nossos cine-maniacos. Não sei como se pode chegar à semelhante conclusão. Não bastam *Cais das sombras* [Marcel Carné, 1938], *Extase* [Gustav Machatý, 1933], *Bas fond* [Jean Renoir, 1936], *Vinhas da ira* [John Ford, 1940] e tantos outros filmes para saber que os nossos recursos são suficientes? Todos esses exemplos de visão e habilidade não bastam para se notar que um belo filme pode ser realizado menos com dinheiro que com talento? (FENELON apud MELO, 2011, pp. 67-68).

Duas produções do chamado realismo poético francês (*Cais das sombras* e *Les bas-fond*), uma adaptação do romance realista de John Steinbeck com filmagem em locações (*As vinhas da ira*), e um sucesso comercial dos anos 1930 que, embora destoasse das produções anteriores, apresentava filmagens em cenários naturais (*Extase*) (*Ibid.*, p. 68). As referências adotadas por um dos principais fundadores da Atlântida reafirmam a tese dos historiadores Robert Sklar e Saverio Giovacchini acerca de “uma conversa amplamente internacional sobre realismo e cinema político” a partir dos anos 1930. De acordo com estes historiadores, de modo oblíquo e contraditório, essa conversa esteve conectada com um movimento global de propostas artístico-culturais proletárias⁴⁵,

44 MORAES, Vinícius de. Crônicas para a história..., *op. cit.*, p. 12.

45 No contexto brasileiro, essas propostas foram bastante influentes na literatura e nas artes plásticas. Nos anos 1930, as mudanças na ordem política e econômica, como a quebra da bolsa de valores de Nova York e o fim da República Velha, conduziram os escritores e artistas plásticos da segunda geração

as quais, ao longo desta dissertação, denominamos realismo socialista (SKLAR; GIOVACCHINI, 2012, pp. 9-10).

Ainda segundo os historiadores, essa conversa entre realismo e cinema político revelava um anseio por tornar o cinema relevante para aquilo que artistas e intelectuais entendiam como suas realidades nacionais (*Ibid.*, pp. 9-10). De certa forma, no início dos anos 1940, a guerra acentuou este anseio, na medida em que aprofundou o sentido de comparação das competências nacionais. Ao longo dos anos 1930 e 1940, tanto a aliada União Soviética como os regimes nazifascistas do Eixo investiram em suas indústrias cinematográficas a partir de linhas alternativas anti-hollywoodianas, com institutos de formação técnica e estúdios controlados pelo poder estatal⁴⁶. Durante o conflito bélico, ainda que não tenha sido estatizada, a indústria cinematográfica hollywoodiana também passou a sofrer interferências diretas do Estado por meio do Escritório de Informação de Guerra (OWP) (SCHATZ, 1997, p. 141).

Em 1942, a crítica ao escapismo e o cansaço das fórmulas prontas de filmes em série, bem como a defesa de um cinema mais próximo à realidade social, passaram a ocupar até mesmo as crônicas de um entusiasta do cinema clássico hollywoodiano como Alex Viany:

Quais são os films que o público espera das grandes companhias? Comédias simples? Propaganda misturada com comédia ou drama? Ou fatos reais, completos e inalterados? (...)

O povo americano foi preparado para a guerra com comédias de Abbot & Costello, Laurel & Hardy ou Jimmy Durante.

Só um film parece ter refletido o verdadeiro destino de glória das democracias – “Sargento York”, ainda não exibido entre nós. O público em geral, que foi ver Gary Cooper e viu uma lição de heroísmo, deve ter sentido uma grande diferença entre aquilo e as aventuras de Abbot & Costello, em “Ordinário, Marche!”.

Pela primeira vez em muito tempo o fan americano foi para casa e teve alguma coisa em que pensar. No dia seguinte, porém, voltou ao cinema, e o Gordo e o

modernista no sentido de um engajamento político maior. Nos anos 1930, o interesse pelo realismo das questões sociopolíticas favoreceu a convergência entre o PCB, que havia adotado a política de “proletarização”, e os artistas interessados por temáticas sociais de cunho regionalista. Entre os artistas e intelectuais atraídos pelo partido neste decênio, Antônio Albino Canelas Rubim menciona os seguintes: Oswald de Andrade, Patrícia Galvão, Jorge Amado, Edison Carneiro, Raquel de Queiroz, Mário Schenberg, Cândido Portinari, Alberto Passos Guimarães e Dionélio Machado (RUBIM, *op. cit.*, pp. 42-66).

46 Cf. SALAZKINA, *op. cit.*

Magro já estavam no Exército⁴⁷.

Sargento York (Howard Hawks, 1941) ainda não apresentava a simbiose com o tratamento documental encontrada nos filmes de guerra produzidos entre 1944 e 1945. Contudo, a inspiração no diário de um sargento da Primeira Guerra Mundial, Alvin C. York, com relatos de sua juventude pobre na zona rural de Tennessee, fazia com que o filme destoasse da famosa série de filmes sobre os melodramas domésticos da família Hardy⁴⁸. Ainda que ambas as produções fossem igualmente produzidas em estúdio, a partir das fórmulas naturalistas de Hollywood, o tema e os fotogramas do filme, bem como as críticas elogiosas da imprensa norte-americana, faziam deste filme um excelente exemplo do que Alex Viany esperava dele – a despeito do que ele pudesse vir a ser⁴⁹.

A guerra certamente contribuiu para a defesa apaixonada de filmes sobre “fatos reais, completos e inalterados” nas crônicas de Alex Viany. No entanto, o surgimento desta preocupação parece emular os debates que o jovem crítico acompanhava pelos jornais e revistas norte-americanos. Em desacordo com Vinícius de Moraes, que abria a sua coluna de jornal a todos os interessados em participar de seus debates, admitindo que qualquer um poderia ter um ponto de vista sobre “arte tão cotidiana”⁵⁰, Alex Viany reconhecia na crônica cinematográfica um espaço de distinção em relação ao público

47 VIANY, Alex. Andy Hardy precisa sentar praça. *Carioca*, ano VII, n.º 335. Rio de Janeiro, 7 mar. 1942, n.p.

48 Alguns meses antes de Alex Viany, Vinícius de Moraes havia publicado uma crônica na qual tratava de compreender os fatores psicológicos que atraíam tantos espectadores para as comédias caprianas da família Hardy. A crônica termina com uma crítica à falta de realismo da série: “Não, caríssimo Judge Hardy, ‘rejeton’ de Mark Twain; o sr. educou seus filhos bem demais; sua senhora é muito prendada demais; sua cunhada é muito prestativa demais; suas lições de moral são muito justas demais; suas infelicidades são muito domésticas demais; sua casa é muito simples demais; seu relógio trabalha muito bem demais para este brasileiro aqui”. MORAES, Vinícius. Vinícius de Moraes fala sobre a Família Hardy – Um ensaio de sua psicologia a propósito do novo cartaz da Metro. *A Manhã*, ano I, n.º 27. Rio de Janeiro, 9 set. 1941. Cinema, p. 5.

49 Até os anos 1960, esse é o tipo de relação que observamos entre a crítica cinematográfica dos países subdesenvolvidos e a produção teórica e cinematográfica importada da Europa e dos Estados Unidos. Como relata o cineasta argentino Fernando Solanas: “Conhecemos primeiro as concepções teóricas européias, expressas por uma crítica dependente que era, na maior parte, uma caricatura patética das cinematografias francesa, italiana e americana. O resultado foi considerarmos antes a informação crítica que os próprios filmes, porque demoravam a chegar ou não eram exibidos. Quando tal não sucedia, e podíamos comparar as críticas aos filmes, passávamos geralmente da inibição ao desencanto. Nem as teorias nem as obras – salvo exceções – resultavam tão perfeitas, verdadeiras ou geniais como nos tinham sido apresentadas” (HENNEBELLE, *op. cit.*, p. 16).

50 MORAES, Vinícius de. Vinícius de Moraes abre esta coluna para qualquer declaração contra ou a favor do cinema silencioso. *A Manhã*, ano I, n.º 245. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1942. Cinema, p. 5.

leigo:

Os films que teem saído dos estúdios continuam a refletir o eterno “desejo de agradar”. A verdade é contada, mas só os mais espertos podem distingui-la debaixo da camada artificial que os estúdios continuam a considerar indispensável...

Mas – filosofia por filosofia – deve a verdade ser contada? Este, sim, é o grande dilema de Hollywood no momento⁵¹.

A associação do realismo a um critério de verdade, no entanto, não significava que as demais produções fossem necessariamente falseadoras da realidade para Alex Viany. Na opinião do crítico, o problema destas últimas era que apenas os “mais espertos”, aqueles que detinham o saber especializado, podiam distinguir a verdade daquilo que havia sido censurado ou ocultado em razão do Código Hays⁵².

Entre críticos especializados e público leigo, Alex Viany se via como um profissional em formação. Em 1944, um colega da revista *A Cena Muda*, Jonald, solicitou-lhe uma lista para a coluna “Os Melhores Filmes de Todos os Tempos”. Em resposta, Alex Viany afirmou que não poderia incluir nesta lista os filmes silenciosos que havia assistido durante a infância, não apenas porque não se recordava da maioria deles, mas sobretudo porque havia começado a levar o cinema a sério há poucos anos, “quando comecei a trabalhar em *Carioca*, ou pouco antes”⁵³. Modestamente, o jovem crítico limitou-se a citar os melhores filmes falados que havia assistido naqueles últimos anos⁵⁴.

51 VIANY, Alex. Andy Hardy precisa..., *op. cit.*

52 O Código Hays pode ser definido por aquilo que Will Hays, presidente da Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América (MPPDA), costumava chamar de “puro entretenimento”, livre de controvérsias políticas e sociais. Baseado no código de conduta moral elaborado por Martin Quigley, o editor católico do jornal da indústria cinematográfica *The Motion Picture Herald*, e pelo padre jesuíta Daniel A. Lord, durante a depressão de 1929, trata-se de um código de autocensura adotado pela MPPDA entre 1930 e 1968. O responsável pela implementação do código foi Joseph Breen, um antissemita e anticomunista que dirigiu a Administração do Código de Produção (PCA) entre 1934 e 1954. Não sem razão, os críticos associavam o código à falta de inovação e à aversão da indústria por assuntos “sérios”. Durante a crescente crise internacional que eclodiu na Segunda Guerra Mundial, por exemplo, o PCA havia sido o responsável por refrear aqueles que viam nas milícias nazifascistas de Hitler e Mussolini e na Guerra Civil Espanhola um material dramático a ser explorado (SCHATZ, *op. cit.*, pp. 262-265).

53 VIANY, Alex. Pergunte o que quiser. *Carioca*, ano IX, n.º 452. Rio de Janeiro, 3 jun. 1944, p. 50.

54 São citados onze filmes: *Cidadão Kane*, *A Terra dos Deuses* (Sidney Franklin, Victor Fleming, Gustav Machatý, Sam Wood, 1937), *Cais das Sombras* (Marcel Carné, 1938), *Rosa de Esperança* (William Wyler, 1942), *O Delator* (John Ford, 1935), *A Grande Ilusão* (Jean Renoir, 1937), *Sangue de Pantera* (Jacques Tourneur, 1942), *Pérfida* (William Wyler, 1941), *A Longa Viagem de Volta* (John Ford, 1940), *A Oitava Esposa de Barba Azul* (Ernst Lubitsch, 1938) e *A Cruz dos Anos* (Leo McCarey, 1937). Embora não revele predileção por nenhum gênero ou cinematografia nacional, a lista já indicava um

Reconhecendo seus escassos recursos como crítico, Alex Viany revela em sua resposta o que tanto o atraía numa viagem para os Estados Unidos:

Eu só poderia escolher os meus melhores films de todos os tempos se os visse agora. (...) E isso seria possível nos Estados Unidos, onde o Museu de Arte Moderna de Nova York, por exemplo, já proporcionou, aos fans, diversos cursos de arte cinematográfica, com conferências e exibições de clássicos, desde os primeiros films de curta metragem aos primeiros grandes films de Griffith e outros mestres. (...) Ainda hoje, apesar dos livros básicos que tenho lido sobre arte cinematográfica, apesar das observações que tenho feito, confesso que nem sempre reconheço o cinema-arte quando o vejo. Com franqueza, fico às vezes bastante surpreendido com a reação dos críticos diante de certos films. Isto é, dos críticos que respeito...⁵⁵.

Depois de anos de um jornalismo cinematográfico mediocrizante, no qual sua função primordial foi atender as curiosidades mais comezinhas sobre o “universo das estrelas”, Alex Viany começava a aspirar uma posição de maior prestígio, como a de Pedro Lima, o crítico respeitado que o introduziu no jornalismo cinematográfico. Diante das deficiências em sua formação, não causa espanto que o crítico tivesse ojeriza pelo “inquerito estéril e inaproveitável” que Vinícius de Moraes manteve em sua coluna do jornal *A Manhã*. Numa crônica sobre o filme *Sangue de Pantera* (Jacques Tourneur, 1942), Alex Viany decidiu agradecer o poeta pelas três elogiosas crônicas que haviam divulgado a produção de baixo orçamento da RKO. Entretanto, antes da reverência, o crítico lançou mão de uma série de ataques ao poeta e sua turma do café da Cinelândia, numa “espécie de desafogo, que está para sair há muito tempo”:

O Rio é, talvez, a única cidade do mundo em que ainda se discute sobre as vantagens e as desvantagens do cinema falado e do cinema mudo, ou melhor, do cinema com ruído e do cinema sem ruído. Alguns rapazes, esses mesmos rapazes que falam com autoridade e intimidade sobre música (música séria, naturalmente) e sobre arte (arte moderna, naturalmente) e sobre literatura (literatura latina, naturalmente, com umas gotas de filosofia teutônica), ficam horas e horas sentados num café da Cinelândia (um cafezinho e um copo d’água) discutindo qualquer coisa que classificam de cinema. Só que eles não dizem assim como nós dizemos. Dizem CINEMA (em letras maiúsculas, negrita), com algumas toneladas de exclamações fechando o caminho da palavra. É verdade que algumas vezes chegam a fazer uma pequena concessão ao mundo em redor (e ao jornaleiro da esquina), dedicando curtos intervalos à política internacional. Mas o resto do tempo, a quase totalidade de uma porção

forte interesse pelo cinema político com temáticas sociais (*Ibid.*, pp. 50-51).

55 *Ibid.*, pp. 50-51.

de minutos que se transforma facilmente em horas, eles falam de cinema⁵⁶.

A crônica é recheada desses comentários sarcásticos sobre a cultura ornamental dos jovens frequentadores do café da Cinelândia. A caricatura desenhada sobre a nova geração de críticos cinematográficos, no entanto, diz mais sobre os próprios gostos e interesses de Alex Viany: um apreciador dos números musicais do cinema hollywoodiano e leitor assíduo dos romances policiais da literatura anglicana. Ou seja, um rapaz de gostos vulgares que não poderia se sentir à vontade naquelas rodas de conversa ou escrevendo para a coluna de Vinícius de Moraes como um esteta à altura. A crítica corrosiva, que ocupa mais espaço na crônica do que o próprio filme, revelava o desdém em relação a uma festa para a qual o crítico não se sentia convidado.

A referência aos jovens do café da Cinelândia como “legítimos doutores no assunto” apresenta um paralelo interessante e elucidativo. Em 1949, logo após o regresso de Alex Viany ao Brasil, o crítico Van Jafa lançaria sobre ele o mesmo escárnio: “Ninguém entende nada, com exceção do sr. Alex Viany que veio de Hollywood, ‘doutor’ em cinema”⁵⁷. No fim das contas, o sonho de estudar cinema nos Estados Unidos também serviu como um subterfúgio para aceder a um espaço de relevo social sem compartilhar do mesmo sistema de valores e experiências dos críticos que frequentavam o café da Cinelândia. Como nos lembra Roberto Schwarz, não sem ironia, a aplicabilidade de tal subterfúgio deriva “do óbvio, sabido de todos da inevitável superioridade da Europa” – e, atualizando para o contexto político-cultural do século XX, também dos Estados Unidos (SCHWARZ, *op. cit.*, pp. 67-68).

Embora recusasse a polêmica proposta por Vinícius de Moraes, chegando mesmo a afirmar que “cinema (com maiúsculas ou minúsculas) não é teoria”, Alex Viany não deixou de apresentar certa reflexão em torno do específico fílmico em sua crônica. O jovem crítico via a distinção em relação ao teatro como ultrapassada – “por favor, não me venham com lições de cinema (...), não gosto de teatro e nunca o confundi com o cinema”⁵⁸ – e compreendia a defesa do realismo a partir de uma relação direta entre

56 VIANY, Alex. Cinema em maiúsculas e minúsculas. *Carioca*, ano VII, n.º 403. Rio de Janeiro, 26 jun. 1943, p. 20.

57 JAJA, Van. Cinema Nacional Acima do Bem e do Mal! (III). *A Cena Muda*, n.º 9. Rio de Janeiro, 1 mar. 1949, p. 29.

58 VIANY, Alex. Cinema em maiúsculas..., *op. cit.*, p. 60.

discurso cinematográfico e realidade – “O cinema silencioso só seria cabível se tivéssemos um mundo silencioso. E acho que no momento isto é tão impossível como uma vitória alemã”⁵⁹. A menção ao conflito bélico e à “pequena concessão ao mundo em redor” dos críticos do café da Cinelândia demonstram que, para Alex Viany, essa relação era eminentemente política.

Ainda em 1944, na coluna “Pergunte o que quiser”, Alex Viany escreveu sobre a sua desconsideração pela maioria dos críticos norte-americanos, que apenas repetiam “a mesma coisa, mais ou menos, nas mesmas palavras”⁶⁰. Quando queria ler análises filmicas sob um ponto de vista comercial, lia a *Motion Picture Herald* e a *Daily Variety*, as principais publicações comerciais da indústria hollywoodiana. Quando queria ler críticas e artigos de opinião, geralmente consultava a revista *Time* e os jornais *The New York Times* e *The New York Herald Tribune*. Este último, apenas ocasionalmente, como faz questão de frisar⁶¹.

Neste momento, uma das grandes referências da crítica cinematográfica norte-americana, frequentemente citada por Alex Viany, é Bosley Crowther, o crítico de cinema do *The New York Times*. Crowther foi um crítico influente nos Estados Unidos ao longo de décadas, tendo ficado conhecido por sua luta contra a perseguição aos artistas de esquerda nos anos 1950, por suas críticas ao Código Hays, pela defesa dos filmes que expressavam uma consciência social e por seu interesse – à época, pouco comum entre os críticos norte-americanos – pelo cinema internacional⁶². O exemplo de *Sargento York* como produção realista esperada pelo público, ao que tudo indica, havia sido inspirada numa crítica de Bosley Crowther para o jornal novaiorquino:

Neste momento, quando muitas pessoas estão tendo pensamentos profundos e sóbrios sobre o possível envolvimento de nosso país em outra terrível guerra mundial, a Warner Brothers e uma espantosa multiplicidade de produtores e escritores colaborativos refletiram propiciosamente sobre os motivos e influências que inspiraram o Herói nº 1 na última guerra. E, em “Sargento

59 *Ibid.*, 60.

60 VIANY, Alex. Pergunte o que quiser. *Carioca*, ano IX, n.º 440. Rio de Janeiro, 11 mar. 1944, p. 42.

61 *Ibid.*, p. 42.

62 McFADDEN, Robert D. Bosley Crowther, 27 years a critic of films for times, is dead at 75. *The New York Times*, Section 1. Nova York, 8 mar. 1981, p. 36. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1981/03/08/obituaries/bosley-crowther-27-years-a-critic-of-films-for-times-is-dead-at-75.html>>. Acesso em: 28 ago. 2021.

York”, que estreou ontem à noite no Astor, eles trouxeram uma biografia simples e digna do famoso montanhista do Tennessee que deixou de lado seus escrúpulos religiosos contra matar pelo que ele sentia ser o melhor bem de seu país e o benefício duradouro da humanidade. À luz do que aconteceu, é um relato estranhamente comovente, esta biografia corajosa e sinceramente forjada do magro Alvin C. York, que deixou sua casa árida nas colinas de Cumberland para viajar por águas turbulentas e lutar pelo que ele esperava que fosse o melhor. É uma saga honesta de um americano comum que acreditava nos fundamentos e agia com simplicidade limpa⁶³.

O apreço por um crítico progressista do *The New York Times* condizia com as demais posições assumidas por Alex Viany neste momento, como a crença num “destino de glória das democracias” e sua enorme admiração pelo então presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, quase tão expressiva quanto o seu antivarguismo. Nos anos que precedem a viagem para os Estados Unidos, o interesse pela política e a defesa do realismo caminhavam juntos. Neste momento, ao lado dos estudos e da luta por um maior espaço no veículo de imprensa para o qual trabalhava, Alex Viany dedicou-se a uma jornada exaustiva de trabalho, a qual buscava conciliar as crônicas e traduções literárias com o trabalho noturno no DIP⁶⁴.

Em relação às posições político-ideológicas, convém mencionar o “processo de evolução política” que Vinícius de Moraes afirmava ter atravessado em 1942. Naquele ano, o poeta participou de um coquetel oferecido por José Olympio para o escritor socialista Waldo Frank, com quem logo fez amizade. Após uma breve passagem pela Argentina, o romancista norte-americano regressou ao Brasil e solicitou ao então chanceler Oswaldo Aranha que Vinícius de Moraes fosse indicado para ser seu acompanhante numa viagem pelo interior do Brasil, a qual representaria um ponto de virada em sua vida. Em 1979, numa entrevista concedida ao jornalista Narceu de Almeida

63 CROWTHER, Bosley. “Sergeant York”, a Sincere Biography of the World War Hero, Makes Its Appearance at the Astor – “Hit the Road” Seen at the Rialto. *The New York Times*. Nova York, 3 jul. 1941, n.p.; tradução minha. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1941/07/03/archives/sergeant-york-a-sincere-biography-of-the-world-war-hero-makes-its-a.html>>. Acesso em: 28 ago. 2021.

64 Não obtivemos muitas informações sobre o trabalho no DIP. Numa carta para o amigo Carlos Fernando, datada a 4 de abril de 1943, Alex Viany fez o seguinte comentário a respeito: “No DIP, passei para o turno da noite, bem melhor que o da tarde. E vou indo bem”. Em outra fonte, num perfil autobiográfico redigido em 1953, constatamos que “depois de casado, precisando aumentar o pecúlio da família, fêz concurso para redator do DIP, tendo a infelicidade de ser aprovado. Trabalhou lá alguns meses, durante a gestão do notório Major Dutra de Menezes, mas não resistiu, e acabou abandonando o pôsto”. Cf. Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Rio de Janeiro, 10 abr. 1943; VIANY, Alex. Perfil autobiográfico de Alex Viany. Rio de Janeiro, 1953.

Filho, da revista *Ele Ela*, o poeta falou um pouco a respeito dessa viagem:

Não era tão católico, não, mas era um cara muito mistificado, não só pela formação, mas também pelo grupo que orientava, sobretudo o Otávio de Faria. Eram todos caras de direita, muitos haviam aderido ao integralismo. Não sei como consegui me safar disso. Acho que foi meu lado de moleque de praia que reagiu na hora certa. Mas essa viagem com o Waldo Frank representou para mim, em um mês, uma virada. Saí um homem de direita e voltei um homem de esquerda. Foi o fato de ter visto a realidade brasileira, principalmente o Nordeste e o Norte, aquela miséria espantosa, os mocambos do Recife, as casas de habitação coletiva na Bahia, o sertão pernambucano, Manaus. A barra me pesou mesmo⁶⁵.

Ainda nesta entrevista, Vinícius de Moraes ressaltou a importância de seu casamento com Beatriz Azevedo de Mello, a Tati de Moraes, para esta mudança em seu posicionamento político. Os dois haviam se casado em 1938, por procuração, em razão de uma bolsa de estudos que o poeta havia recebido para estudar línguas e literatura inglesa em Oxford. Em 1945, o casal traduziu para o português a primeira biografia de Joseph Stalin, *Stalin: Um Mundo Novo visto através de um Homem*, do escritor francês Henri Barbusse, publicada pela Cia. Editora Literatura⁶⁶. A partir destas informações e de algumas cartas enviadas para Alex Viany nos anos seguintes, podemos constatar que Vinícius de Moraes participou da enorme confluência de artistas e intelectuais para o PCB no segundo pós-guerra⁶⁷.

Casado com Elza Moutinho Veiga desde 1942, Alex Viany embarcou com sua esposa rumo aos Estados Unidos em março de 1945, cerca de um mês após a Conferência de Yalta, com a soma de suas economias e de um empréstimo familiar (AUTRAN, *op.*

65 LEITE, Carlos Willian. A última entrevista de Vinicius de Moraes. *Revista Bula*, 2017. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/369-a-ultima-entrevista-de-vinicius-de-moraes/>>. Acesso em: 28 ago. 2021. A entrevista foi publicada no livro *As Entrevistas de Ele Ela*, da editora Bloch.

66 A Cia. Editora Literatura formava parte de um movimento de casas editoriais de linha progressista surgido em 1945. A vitória da aliada União Soviética sobre os nazistas e a ampliação do socialismo para as chamadas “democracias-populares” animaram um mercado que se expandia após o fim da ditadura do Estado Novo. Segundo Antônio Albino Canelas Rubim, há fortes indícios de intervenção do PCB e de intelectuais comunistas na editora (RUBIM, *op. cit.*, 50-51).

67 O antifascismo e a campanha pela entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, o fascínio do “cavaleiro da esperança” Luís Carlos Prestes e o prestígio da vitória soviética sobre os nazistas são, segundo Albino Rubim, alguns dos fatores que contribuíram para esta confluência. O comunicólogo cita alguns dos nomes que teriam se filiado ou aproximado do partido neste período. São eles: Carlos Drummond de Andrade, Monteiro Lobato, Oscar Niemeyer, Villanova Artigas, Aníbal Machado, Dorival Caymmi, Arnaldo Estrela, Procópio Ferreira, Ruy Santos, Nelson Pereira dos Santos, Quirino Campofiorito, Carlos Scliar, Alina Paim, Dalcídio Jurandir, Walter da Silveira e Jacob Gorender (RUBIM, *op. cit.*, p. 66).

cit., p. 28). O casal alugou uma casa na avenida Highland, próxima ao centro de Hollywood, onde tornaram-se vizinhos de Zé Carioca (pseudônimo do cantor José do Patrocínio Oliveira). Vinícius de Moraes, que havia passado no concurso público do Itamaraty em sua segunda tentativa, em 1943, assumiu seu primeiro posto diplomático como vice-cônsul em Los Angeles, nos Estados Unidos, em meados de 1946. Afastado da esposa e dos dois filhos, Susana e Pedro, que permaneciam temporariamente no Brasil, o poeta quase não desfrutou da casa alugada na rua Redondo Boulevard durante os primeiros meses, preferindo passar os seus dias com conterrâneos que viviam em áreas mais próximas a Hollywood. Nestas idas e vindas, nasceria uma grande amizade⁶⁸.

68 VIANY, Alex. Vinicius de Moraes, cineasta. *Pasquim*, ano XII, n.º 606. Rio de Janeiro, 05-11 fev. 1981. Sessão Nostalgia, p. 19.

Capítulo 5 – *Todos os caminhos levam a Hollywood: a resposta de Alex Viany às mudanças no cenário político e cinematográfico do segundo pós-guerra*

Em Hollywood, Alex Viany assume a coluna “Cine Revista” da revista *O Cruzeiro*, na qual escreve sobre os lançamentos da semana⁶⁹. O trabalho como correspondente internacional também envolve esporádicas crônicas especiais sobre a meca do cinema, especialmente sobre as grandes estrelas femininas. É o caso da primeira crônica especial, intitulada “Nasce uma estrêla”, sobre a então estreante Joan Caulfield⁷⁰. A segunda crônica apresenta um material de maior interesse. Com o título “Eis Aqui Hollywood”, o texto aborda as primeiras impressões de Alex Viany sobre os grandes estúdios, suas experiências em conversas com produtores, diretores, técnicos e atores, e a grande agitação política e cultural que vinha assistindo naqueles primeiros meses pós-guerra⁷¹.

Na crônica, o mesmo fascínio que havíamos encontrado nas páginas da revista *Carioca*: “Hollywood é o melhor substituto que arranjei até agora para os contos da carochinha”⁷². As máquinas, as estrelas, os intervalos de filmagem e ensaios, os atores estrangeiros que acabavam de chegar da Europa, tudo é descrito com enorme entusiasmo pelo crítico brasileiro que, após quatro meses, ainda não cansava de se surpreender com a indústria cinematográfica norte-americana. A grande surpresa naquele momento, contudo, fugia bastante à imagem glamourizada que seu público leitor costumava receber. Em março de 1945, cerca de dois meses antes de sua chegada, “teve início a maior greve da história de Hollywood”.

69 Alex Viany havia deixado sua coluna na revista *Carioca* em março de 1945. Em sua última contribuição para a revista, o crítico expôs as razões de sua demissão: “Confesso que deixo esta secção com relutância. Eu gostaria de continuá-la, mesmo de Hollywood, para onde já terei partido quando vocês estiverem a ler estas linhas. Mas é que vocês já têm um correspondente em Hollywood, e um bom correspondente, na pessoa de Dante Orgolini”. VIANY, Alex. Pergunte o que quiser. *Carioca*, ano X, n.º 494. Rio de Janeiro, 24 mar. 1945, p. 50.

70 VIANY, Alex. Nasce uma estrêla. *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 2. Rio de Janeiro, 3 nov. 1945, pp. 71-72 e 74.

71 VIANY, Alex. Eis Aqui Hollywood. *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 4. Rio de Janeiro, 17 nov. 1945, pp. 78-79, 16, 34, 40, 46, 60 e 64.

72 *Ibid.*, p. 78.

Àquela altura, Alex Viany diz não compreender muito bem os propósitos da greve. À exceção dos principais interessados, diz ele, “muito pouca gente conhece os verdadeiros problemas envolvidos no caso”⁷³. A cobertura pela imprensa, quando não se limitava à mera exposição dos principais acontecimentos, era inexistente. Os grevistas, por sua vez, tampouco ajudavam no esclarecimento do público: “Limitam-se a passear diante de estúdios e cinemas com cartazes de vagos dizeres: ‘A IATSE ameaça a democracia americana’ ou ‘Nossa greve interessa diretamente a você’. Distribuem impressos com dizeres ainda mais vagos”⁷⁴.

Mesmo que não tivesse muita clareza sobre os propósitos da greve, o crítico adianta algumas opiniões formadas acerca das organizações envolvidas na paralisação:

(...) Procurando fugir aos tentáculos da Aliança Internacional de Empregados em Teatros, a gangsteriana IATSE, um pequeno grupo de desenhistas de cenários foi forçado a escolher entre a greve e a sujeição aos ditames da IATSE, controlada pelos produtores e meia dúzia de cavalheiros que subiram ao poder em Chicago na Era do Gangsterismo. Hoje, cerca de sete mil membros de quatorze sindicatos de classe filiados à Federação Americana do Trabalho estão em greve. (...) Foi realizada uma votação em que os grevistas escolheram entre a IATSE e a Irmandade Internacional de Pintores. Mas como provavelmente a votação não favoreceu à IATSE, foi declarada nula⁷⁵.

Alex Viany afirma que a greve foi o seu primeiro interesse ao chegar em Hollywood. O crítico relata as dificuldades de encontrar uma fonte confiável, pois “por uma ou outra razão, o caso era sempre apresentado de maneira a inocentar os estúdios ou, pelo menos, a colocá-los numa posição neutra”⁷⁶. A salvação veio através de um jornal vespertino de Nova York, “o inigualável ‘PM’”⁷⁷, onde finalmente pode encontrar uma análise que mudaria completamente o seu ponto de vista sobre o caso. De acordo com a leitura do crítico,

“PM” diz que a greve poderia ser facilmente resolvida pelo Secretário do Trabalho. Aceitando a sugestão, os grevistas acabam de mandar dois vagões cheios de correligionários para Washington, onde, passeando diante dos cinemas da capital americana, certamente esperam chamar a atenção do

73 VIANY, Alex. *Eis Aqui Hollywood...*, *op. cit.*, p. 16.

74 *Ibid.*

75 *Ibid.*

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*

govêrno para a momentosa questão. Segundo alguns boatos, a greve está para ser resolvida. Talvez o apoio que o Congresso de Organizações Industriais, o poderoso CIO, vem dando aos grevistas tenha alguma coisa a ver com isso⁷⁸.

Duas questões saltam à vista em sua exposição sobre a greve. A primeira diz respeito às “razões para confiar 100% em ‘PM’”⁷⁹: Alex Viany opta por acreditar na versão de um jornal alternativo cuja linha editorial era explicitamente progressista, antifascista e pró-Roosevelt. É provável que a recusa de qualquer publicidade e o fato do jornal sobreviver apenas de suas vendas tenha contribuído para essa confiança, porém a prévia recusa de quaisquer leituras que isentassem os grandes estúdios demonstra que a escolha também partia de uma inclinação política⁸⁰. O segundo ponto, diretamente relacionado ao primeiro, diz respeito a um posicionamento simpático à luta dos trabalhadores antes mesmo de conhecer as suas causas.

Até então, a crise em Hollywood não havia arranhado a imagem que Alex Viany cultivara por tantos anos acerca dos Estados Unidos. Tratava-se, em seu ponto de vista, de um caso de fácil e provável resolução. A grande controvérsia naquele momento girava em torno da falsificação empreendida pelo sistema de estúdio: “Todos parecem temer que eu me decepcione aqui em Hollywood. Previnem-me. Avisam-me. (...) Sinto decepcioná-los, mas não me decepciono. Encontro inteligência justamente onde esperava encontrar”⁸¹. Assistir aos “truques” dos estúdios não diminuía o seu fascínio, pelo contrário, era um dos temas de maior interesse do crítico. Nos bastidores de Hollywood, encontrava “coisas de que já sabia, coisas de que já desconfiava, coisas novas”⁸².

Dois anos depois, em carta para seu amigo Carlos Fernando, Alex Viany afirma que “êste país é, sem exagêro, o maior conto do vigário de todos os tempos”⁸³. Entre 1946

78 *Ibid.*

79 *Ibid.*

80 Em seu primeiro número, publicado em 18 de junho de 1940, o jornal fez um breve manifesto acerca de seus objetivos: “*PM* é contra pessoas que pressionam outras pessoas. *PM* não aceita publicidade. *PM* não pertence a nenhum partido político. *PM* é absolutamente livre e incensurável. A única fonte de renda de *PM* são seus leitores – perante os quais ele é o único responsável. *PM* é um jornal que pode e ousa dizer a verdade”. NEL, Philip. About the Newspaper PM. *Crockett Johnson Homepage: A Miscellany*. Kansas State University, Manhattan, 3 de agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.ksu.edu/english/nelp/purple/miscellaneous/pm.html>>. Acesso em: 12 set. 2021.

81 VIANY, Alex. Eis Aqui Hollywood..., *op. cit.*, p. 60.

82 *Ibid.*, p. 48.

83 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 01 dez. 1947.

e 1947, o crítico passa por um progressivo desencantamento com a democracia e a indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Neste biênio, a agenda anticomunista assumiu um espaço de grande relevância no cenário político norte-americano, consubstanciando-se no acirramento da crise trabalhista de Hollywood e no ressurgimento do Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC). Para compreendermos a resposta de Alex Viany aos primeiros anos de guerra fria, faz-se necessário atentarmos a dois pontos: i) o embricamento das agendas antissindicalista e anticomunista em Hollywood; ii) os agentes e instituições aos quais o crítico se aproximou nesse período.

5.1. O embricamento das agendas antissindicalista e anticomunista em Hollywood

De acordo com John Howard Lawson, o embricamento de pautas antissindicalistas com o discurso anticomunista seria o resultado de um processo de longa duração, o qual teve início durante a formação da Guilda de Roteiristas de Cinema (SWG), nos primeiros anos da década de 1930⁸⁴. Para os propósitos deste estudo, é suficiente que recuemos aos anos imediatamente anteriores à guerra, quando os conflitos trabalhistas de Hollywood haviam chegado a um ponto de ebulição de contornos nitidamente políticos. Segundo Thomas Schatz, estes conflitos se concentravam em três áreas: i) as disputas jurisdicionais pelo controle das organizações trabalhistas nos Estados Unidos⁸⁵; ii) as acusações de extorsão que pesavam sobre os dirigentes da Aliança

84 Numa entrevista concedida a Dave Davis e Neal Goldberg, em 1973, John Howard Lawson faz um interessante relato sobre a sua participação na organização dos roteiristas e atores de Hollywood. Segundo Lawson, a primeira “lista negra” anticomunista começou a circular nos grandes estúdios em 1936, de modo bastante informal, como resposta às articulações para a criação das guildas de talentos – sobretudo a dos roteiristas, que representava uma ameaça não apenas aos interesses financeiros dos produtores, mas ao próprio *studio system*, à medida que a SWG colocava em discussão a primazia sobre o material cinematográfico (DAVIS; GOLDBERG, 1977, pp. 6-9). De acordo com o comunicólogo Thomas Schatz, a especial resistência dos grandes estúdios em relação às guildas de diretores e roteiristas girava em torno das condições de manter a produção ativa numa eventual paralisação destes setores (SCHATZ, *op. cit.*, 31-33).

85 O *New Deal*, implementado por Franklin D. Roosevelt a partir de 1933, encorajou a organização sindical nos Estados Unidos, trazendo consigo inúmeras disputas jurisdicionais. Entre 1938 e 1941, Hollywood se tornou um paradigma dessas disputas, não só pela dimensão e complexidade de seu parque industrial, mas também pelo acelerado processo de sindicalização da década de 1930. Até a crise de 1929, o trabalho no distrito de Los Angeles não havia se organizado de forma extensiva. No final dos anos 1930, todas as principais categorias da indústria cinematográfica estavam organizadas em guildas certificadas pelo Conselho Nacional de Relações de Trabalho (NLRB) (*Ibid.*, pp. 32-33).

Internacional de Funcionários Teatrais e de Palco (IATSE); iii) as investigações nas guildas e sindicatos de Hollywood, conduzidas pelo HUAC e pelo Subcomitê de Apuração de Fatos do Senado da Califórnia sobre Atividades Antiamericanas (SUAC) (SCHATZ, *op. cit.*, p. 31).

A principal antagonista nas disputas jurisdicionais em Hollywood era a gigante IATSE, uma organização subordinada à Federação Americana do Trabalho (AFL). A incursão da IATSE em Hollywood havia sido facilitada pelo controle do sindicato de projetionistas⁸⁶, o qual lhe conferia a capacidade de paralisar toda a produção cinematográfica do país. No entanto, o seu projeto de construir um único grande sindicato de funcionários de cinema (“*one big union*”) acabou esbarrando nos interesses do Congresso de Organizações Industriais (CIO), uma federação de sindicatos adversária da AFL. Não por acaso, no final dos anos 1930, a principal disputa por jurisdição da IATSE envolvia um grupo de sindicatos dissidentes que haviam migrado para o CIO, a Guilda dos Técnicos de Estúdio (USTG) (*Ibid.*, p. 33).

De acordo com Thomas Schatz, no verão de 1939, após o Conselho Nacional das Relações de Trabalho (NLRB) agendar para setembro a avaliação que determinaria se a USTG tinha suficiente apoio para receber a sua certificação, o governo norte-americano anunciou um júri federal para examinar indícios de corrupção num empréstimo do estúdio de cinema 20th Century Fox para a IATSE. Em janeiro de 1940, o chefe representante da IATSE em Hollywood, Willie Bioff, foi indiciado por não haver reportado ao serviço de receita dos Estados Unidos um empréstimo no valor de US\$100.000. O credor do empréstimo era Joe Schenck, presidente do conselho da 20th Century Fox, também indiciado pelo tribunal federal de Nova York em junho do mesmo ano. As investigações concluíram que Joe Schenck subornava Willie Bioff e o presidente da IATSE, George Browne, para impedir qualquer paralisação de trabalhadores em Hollywood⁸⁷ (*Ibid.*, pp. 33-34).

Em maio de 1941, George Browne e Willie Bioff foram indiciados por um júri de

86 Segundo Thomas Schatz, no final dos anos 1930, “as fileiras da IATSE totalizavam cerca de 40.000 membros em 849 sindicatos de estúdios e exibidores nos Estados Unidos e Canadá, incluindo cerca de 12.000 dos 30.000 trabalhadores de Hollywood” (SCHATZ, *op. cit.*, p. 33, tradução minha).

87 De acordo com as investigações, o “empréstimo” teria sido apenas uma parcela dos mais de US\$1 milhão pagos para que os sindicatos membros da IATSE não entrassem em greve (*Ibid.*, p. 34).

Nova York, acusados de extorsão. Os dois foram julgados e condenados no final do mesmo ano. Apesar da decisão de expulsar seus ex-dirigentes, a IATSE não conseguiu desvincular sua imagem do escândalo jurídico. No início dos anos 1940, a credibilidade da associação, que sempre esteve em suspenso pelas táticas de coação e por seus vínculos com a máfia, estava arruinada⁸⁸ (*Ibid.*, pp. 33-34). Para piorar a situação, em 1941, uma série de sindicatos renegados pela IATSE se uniram para formar a concorrente Conferência dos Sindicatos de Estúdio (CSU). Dois aspectos sobre a CSU, destacados por Thomas Schatz, interessam-nos de modo particular:

Primeiro, compreendia principalmente sindicatos de pré-produção, contra a força da IATSE entre sindicatos técnicos e relacionados à produção; e, segundo, era uma organização abertamente esquerdista, enquanto o IATSE era declaradamente de direita. A CSU era liderada por Herbert Sorrell, do sindicato dos Pintores de Cinema, um político astuto e experiente militante operário, que organizou a Guilda de Cartunistas de Cinema [SCG] sob seu próprio sindicato de Pintores de Cinema e, em 1941, travou uma greve amarga, prolongada e bem-sucedida contra a Disney (SCHATZ, *op. cit.*, p. 34, tradução minha).

Dentre os sindicatos de pré-produção estava a SWG, uma guilda fortemente inclinada à esquerda, ao contrário da conservadora e anti-comunista SAG. Nas disputas entre IATSE e CSU (ambas afiliadas à AFL) em meados dos anos 1940, as guildas representantes dos roteiristas e dos atores de Hollywood assumirão a linha de frente. Segundo John H. Lawson, a partir de 1940, a tentativa de controle das guildas não apenas envolvia a preocupação com as pautas propriamente trabalhistas (greves, demandas por melhores condições de trabalho, aumento salarial, etc.), mas também o anseio de interditar perspectivas e pontos de vista mais amplos acerca dessas pautas (DAVIS; GOLDBERG, *op. cit.*, pp. 10-11).

Criado em 1938, sob a presidência do congressista texano Martin Dies, o HUAC foi tratado apenas como um espetáculo político à parte no início. Em 1940, no entanto, os ataques aos sindicatos trabalhistas de Hollywood passaram a preocupar até mesmo uma guilda como a SAG. Em fevereiro, o então chamado Comitê Dies acusou 43 estrelas de

88 Numa citação do historiador do trabalho em Hollywood, David Prindle, Thomas Schatz descreve a situação da IATSE do seguinte modo: “Seu presidente na prisão, suas conexões com o crime organizado divulgadas para o mundo, seu nome um sinônimo de corrupção e tirania, a Aliança Internacional de Funcionários de Teatro e Palco estava, desde o início da Segunda Guerra Mundial, vacilante e vulnerável” (PRINDLE apud SCHATZ, *op. cit.*, p. 164, tradução minha).

terem ligações com o CPUSA e, já em agosto, após uma série de entrevistas com atores e figuras importantes da indústria cinematográfica, Martin Dies exonerou publicamente os atores James Cagney, Humphrey Bogart, Fredric March, e o roteirista Philip Dunne. No ano seguinte, sob a presidência do senador Jack Tenney, teve início as investigações do SUAC em diversos sindicatos de Hollywood (SCHATZ, *op. cit.*, p. 34).

Nesse momento, os comitês anticomunistas ainda não haviam conquistado o apoio da opinião pública, tampouco haviam estabelecido alianças estratégicas em Hollywood (como demonstram os ataques à futura aliada SAG). Esses dois fatores, ausentes em 1941, serão fundamentais após a Segunda Guerra Mundial. Os discursos histeriônicos contra comunistas e “subversivos” foram arrefecidos pela invasão da União Soviética pela Alemanha nazista, em junho de 1941. A aliança dos EUA com os soviéticos e as promessas de Herbert Sorrell e do recém-eleito presidente da IATSE, Richard Walsh, de conter qualquer movimento grevista em seus sindicatos, colocando-os a serviço do esforço de guerra, foram fortes (porém, nem sempre suficientes) inibidores às sondagens anticomunistas (*Ibid.*, p. 34).

Durante a guerra, sob a direção de Herbert Sorrell, a CSU alcançou cerca de 10.000 trabalhadores de estúdio em 1945. A IATSE, embora tivesse um alcance muito maior, com cerca de 16.000 trabalhadores afiliados, além do controle dos principais sindicatos de produção e exibição, assistiu a uma queda vertiginosa de suas fileiras durante a guerra (*Ibid.*, p. 164). O conflito bélico contribuiu para a politização dessas instituições. Isto porque, como mencionamos no capítulo anterior, o governo de Franklin D. Roosevelt não chegou a aparelhar a indústria cinematográfica – diferentemente das adversárias Alemanha e Itália e da aliada União Soviética –, mas adotou uma série de medidas para estreitar as relações políticas entre Washington e Hollywood⁸⁹.

Em junho de 1942, as relações entre Washington e a indústria cultural norte-americana foram oficializadas através do Escritório de Informação de Guerra (OWI), chefiado por Elmer Davis. A unidade de Lowell Mellett passou a se chamar Bureau do Cinema (BMP), uma filial doméstica do OWI que atuaria com outras unidades de mesmo perfil (Bureau do Rádio, Bureau de Noticiários, etc.) para a coordenação das atividades

89 Cf. SCHATZ, *op. cit.*, pp. 131-168.

de informação do governo na indústria cultural. Enquanto coordenava essas unidades domésticas de informação e propaganda, o OWI compartilhava as suas responsabilidades no exterior com o Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos (CIAA), de Nelson Rockefeller, e o Escritório de Serviços Estratégicos (OSS), sob a coordenação de William J. Donovan (*Ibid.*, p. 141).

Nesse momento, o BMP passou a adotar três objetivos: 1) produzir filmes informativos e de propaganda relacionados à guerra, principalmente curtas-metragens; 2) revisar e coordenar as atividades cinematográficas de diversas outras agências governamentais; 3) atuar como elo entre o governo e a indústria cinematográfica, o que incluía garantir a distribuição ideal de filmes e auxiliar os estúdios em seus esforços de guerra. A distribuição dos curtas foi facilitada pelo Comitê de Atividades de Guerra (WAC) de Hollywood, dirigido por George Schaefer, ex-executivo do estúdio RKO. Segundo Thomas Schatz, a partir de então, o BMP passou a avaliar projetos de filmes, pressionar os profissionais de estúdios e instituir uma espécie de segundo código de produção, atuando na mesma linha da antiga Administração do Código de Produção (PCA) (*Ibid.*, p. 141).

Enquanto filial do OWI, o BMP estava política e ideologicamente à esquerda do PCA, fornecendo aos estúdios coordenadas conflitantes com o famigerado Código Hays. Thomas Schatz concorda com a definição dos historiadores Clayton R. Koppes e Gregory D. Black sobre o *ethos* do OWI: “social-democracia moderada e política externa liberal internacionalista” (KOPPES; BLACK apud SCHATZ, *op. cit.*, p. 141). A preocupação do Escritório com a descrição do “*american way of life*” nos filmes de Hollywood foi, em muitos sentidos, bem-sucedida. Sobretudo após o importante acordo com o Escritório de Censura, em 1943, quando o BMP adquiriu o poder de vetar a exportação das produções que tivessem rejeitado sua supervisão antes e durante as filmagens (*Ibid.*, pp. 141-142).

Em contrapartida às intervenções do aparato técnico-administrativo do OWI, artistas, produtores e trabalhadores de Hollywood formularam diferentes respostas às mudanças que vinham ocorrendo na produção e no papel social atribuído ao cinema. Com a consolidação de uma nova categoria de especialistas – como os psiquiatras, psicólogos e cientistas sociais contratados pelo governo para o desenvolvimento de pesquisas com os

jovens civis alistados –, e com a instrumentalização do cinema para influenciar a opinião pública – vide uma produção estatal de séries de propaganda como *Why We Fight* (1942-1945) –, a crença moderna numa missão civilizatória da sétima arte adquiriu contornos mais realistas que a dos vanguardistas dos anos 1920⁹⁰.

O Congresso de Escritores da Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA), em outubro de 1943, representou um marco dessa nova postura de artistas e intelectuais norte-americanos em relação ao cinema de Hollywood. Realizado por acadêmicos da UCLA e integrantes da Mobilização dos Escritores de Hollywood, um órgão criado pela SWG para a organização de escritores em prol dos esforços de guerra, o evento incorporou o espírito da Frente Popular, reunindo todos os segmentos progressistas de Hollywood e estabelecendo uma importante coalizão entre intelectuais acadêmicos e artistas vinculados à produção cinematográfica. Naturalmente, o FBI de J. Edgar Hoover e o Comitê Tenney acompanharam de perto as atividades da Mobilização e de muitos dos participantes do Congresso⁹¹ (*Ibid.*, pp. xvi-xvii).

Eric Smoodin cita um relatório de vigilância do FBI sobre as resoluções do evento. De acordo com este documento, o Congresso de Escritores teria aprovado a proposta de criação de um Departamento de Artes e Letras pelo governo norte-americano, a realização de um congresso cultural e educacional na América Latina, o apoio ao desenvolvimento de relações culturais entre as Nações Unidas, e o estabelecimento de um Comitê de Continuações do Congresso para analisar as condições efetivas de um Congresso Nacional sobre os assuntos referentes à guerra e ao pós-guerra. Nas palavras do comunicólogo, estas resoluções indicavam “uma espécie de crença utópica, de estilo único, no poder das artes para a promoção da solidariedade nacional e da unidade global”

90 O comunicólogo Eric Smoodin explica muito bem esse sentimento através da seguinte analogia: “Se os documentários de [Frank] Capra podiam fazer com que jovens de dezenove e vinte anos entendessem a necessidade de lutar contra os alemães e japoneses, então outros filmes, depois da guerra, poderiam ser usados para ensinar aos cidadãos a não serem racistas ou chauvinistas” (SMOODIN, 2002, p. xvi, tradução minha).

91 De acordo com Eric Smoodin, apesar do viés esquerdista, o Congresso conseguiu atrair um público expressivo – 1.500 participantes – e bastante eclético. O comunicólogo destaca a presença de Walt Disney, a quem define como “de extrema direita, pelo menos moderadamente antisemita e firmemente anticomunista” (SMOODIN, *op. cit.*, pp. xvi-xvii, tradução minha). Num primeiro momento, os objetivos internacionalistas do congresso coadunavam com os projetos do produtor na América Latina (*Ibid.*, p. xvii).

(*Ibid.*, p. xvii, tradução minha).

Embora a conjuntura política não tenha favorecido a ambição desses projetos, o Congresso não se reduziu a um evento simbólico. No mercado editorial, a reunião de artistas e intelectuais interessados em pensar o cinema a partir de uma perspectiva política e sociológica deu início a um importante legado: a revista *Hollywood Quarterly*. A publicação foi copatrocinada pela Mobilização dos Escritores de Hollywood e pela UCLA, tendo em seu conselho editorial o então diretor da University of California Press, Samuel Farquhar, dois docentes indicados pelo reitor da universidade, Franklin P. Rolfe e Franklin Fearing, e dois membros da Mobilização, John H. Lawson e Kenneth Macgowan (*Ibid.*, pp. xvii-xviii).

A revista rapidamente tornou-se um dos corolários daquele diálogo entre trabalhadores da mídia – cinema, rádio e, posteriormente, televisão – e acadêmicos progressistas, sofrendo toda sorte de ataque e perseguição em razão disso. Como nos relata John H. Lawson:

Fui um dos editores e muito ativo na determinação de políticas. Queríamos torná-la uma revista acadêmica genuinamente ativa, que ao mesmo tempo abordasse os problemas da indústria, que tentasse tornar a feitura de imagens um processo mais criativo, e que tivesse o apoio das guildas. Existem muitas razões para que isso não pudesse ser realizado, mas um dos principais motivos foi que, em 1946, não era mais possível, para mim, ser um editor da *The Hollywood Quarterly*. Lembro-me do dia em que fui chamado ao escritório de Clarence Dykstra, que era o reitor da universidade na época, e com grande pesar e desculpas, disse-me que havia sido informado de que deveria abandonar a *The Hollywood Quarterly*, para cortar todas as relações entre a revista e a universidade, ou então eu teria que renunciar como um dos editores. “Bem”, eu disse, “não quero prejudicar a revista, então eu vou me demitir” (DAVIS; GOLDBERG, *op. cit.*, p. 11, tradução minha).

A reação ao Congresso dos Escritores ganhou corpo em fevereiro de 1944 com a fundação da Aliança Cinematográfica para a Preservação dos Ideais Americanos (MPAPAI, comumente referida como MPA). Os notáveis conservadores que se organizaram em torno da MPA – entre eles, Gary Cooper, Walt Disney, King Vidor, Casey Robinson, Cedric Gibbons e o primeiro presidente da Aliança, o produtor-diretor Sam Wood – identificaram o Congresso dos Escritores como um evento de inclinação comunista. O surgimento da Aliança, poucos meses após a realização do evento na

UCLA, tinha por objetivo combater o comunismo, o fascismo e os demais “ismos” alienígenas em Hollywood⁹². Poucas semanas após a fundação da MPA, o HUAC retomou suas investigações sobre os antecedentes de diversos funcionários de estúdio, atividade que os líderes sindicais atribuíram aos esforços da nova Aliança (SCHATZ, *op. cit.*, pp. 164-165).

Em resposta à MPA, no final de junho surge o Conselho de Guildas e Sindicatos de Hollywood (CHGU), reunindo membros de 17 organizações trabalhistas de Hollywood. Como indicado no próprio nome do conselho, a organização dos trabalhadores foi o que possibilitou a união de todas essas entidades. Contudo, desde a reunião massiva que celebrou a sua fundação, no Hollywood Women’s Club, já estava bastante claro que um dos objetivos do CHGU era conter a influência da MPA, acusada de ser uma organização racista, reacionária, contra os trabalhadores e sua unidade (*Ibid.*, p. 165). A atuação do CHGU não alcançou, contudo, a proeminência da MPA no período pós-guerra, quando os membros desta Aliança se uniram à IATSE e aos chefes de estúdio na luta pela liquidação da CSU e no apoio às atividades do HUAC.

É justamente este cenário turbulento que Alex Viany encontrará em sua chegada ao distrito de Los Angeles. A greve apresentada em sua crônica especial resultava das disputas jurisdicionais em torno da Sociedade de Decoradores de Interiores de Filmes (SMPID), uma organização trabalhista formada por setenta e oito membros egressos da IATSE em 1937. A SMPID filiou-se à CSU em 1943, ano em que começaram as disputas entre a IATSE e a CSU pela jurisdição dos decoradores de cenário⁹³. Essas disputas vinham atrasando contratos com os produtores e, em outubro de 1944, após o estúdio MGM recusar-se a reconhecer a SMPID como um agente oficial de barganha, seus decoradores e pintores de cenários decidiram sair do estúdio, conseguindo o apoio dos

92 Em 1944, a MPA definiu sua missão do seguinte modo: “Nosso objetivo é defender o estilo de vida americano, na tela e entre os trabalhadores do cinema; educar, não manchar. Procuramos criar um local de reunião para a vasta e silenciosa maioria de nossos colegas de trabalho; para dar voz à sua lealdade inabalável às formas democráticas e, assim, abafar a orla altamente vocal e lunática de dissidentes; apresentar aos nossos compatriotas a visão de uma grande indústria americana unida na defesa da fé americana” (SMOODIN apud SCHATZ, *op. cit.*, p. 165, tradução minha).

93 Como vimos, a crônica de Alex Viany mencionava uma disputa entre “a IATSE e a Irmandade Internacional de Pintores”. Aparentemente, o crítico referia-se ao sindicato internacional Irmandade Unida de Carpinteiros e Marceneiros da América, do qual a CSU era uma espécie de braço em Hollywood.

trabalhadores mecânicos (*Ibid.*, pp. 165-166).

Além da disputa jurisdicional com a IATSE, a MGM também usou como justificativa a falta de certificação da SMPID pelo Conselho Nacional de Trabalho de Guerra (NWLB), agência que substituiu a NLRB entre 1942 e 1945. A princípio, Herbert Sorrell tentou intermediar a situação através do NWLB e do diálogo com os produtores. No entanto, quando estes recusaram a resolução que conferia a jurisdição à CSU, ele assumiu a liderança da SMPID e declarou greve contra os estúdios. Thomas Schatz chama a atenção para a posição assumida pela IATSE nesse novo estágio de disputas com a CSU: com o início da greve, em março de 1945, a associação estabeleceu um acordo com os estúdios e passou a gerenciar a mão de obra para garantir a manutenção das atividades durante a greve (*Ibid.*, pp. 166-167).

A paralisação acabou se estendendo e conquistando a adesão de outros sindicatos. Em seu apogeu, a greve chegou a contar com cerca de 7.000 trabalhadores de Hollywood. Entretanto, apesar dos piquetes, dos eventuais episódios de violência e do aumento nos custos de produção, os estúdios seguiram operando num ritmo relativamente normal. A SWG e o CIO manifestaram apoio à paralisação, a SAG permaneceu ao lado da IATSE, e o presidente da AFL, William Green, optou por criticar publicamente ambas as partes. Com o fim da guerra, em agosto de 1945, e o conseqüente aumento da oferta de mão de obra em Hollywood, os grevistas acabaram assumindo uma atitude cada vez mais militante e politizada (*Ibid.*, p. 166).

Como vimos, esta atitude militante havia gerado um certo desconforto em Alex Viany, principalmente pela falta de clareza sobre o que estava sendo combatido. Àquela altura, os piquetes da CSU e as brigas isoladas contra os fura-greves da IATSE já causavam preocupação, mas, até onde pudemos averiguar, o crítico brasileiro ainda não havia se deparado com essa realidade. No dia 5 outubro de 1945, a situação fugiu do controle e a greve ganhou as manchetes de jornais de todo o país. Naquela sexta-feira de outono, os trabalhadores substitutos reagiram aos ataques dos grevistas da CSU, provocando uma onda de violência generalizada. Os guardas do estúdio e a polícia da cidade de Burbank reprimiram duramente os piquetes, num episódio que ficou conhecido como *Hollywood Black Friday* (*Ibid.*, pp. 167-168).

A exposição nacional dessa violência, somada às pressões do Congresso e do Departamento do Trabalho, forçaram a retomada das negociações entre os estúdios e a CSU. Após trinta e duas semanas, a greve finalmente chegava ao fim. A SMPID conquistou o reconhecimento oficial dos estúdios e os 7.000 membros da CSU retornaram ao trabalho. Por trás desse acordo, estava a figura onipresente⁹⁴ de Eric Johnston, presidente da Associação dos Produtores de Cinema (AMPP), grupo comercial dos principais estúdios e distribuidores de Hollywood. Através da AMPP, Eric Johnston não apenas conseguiu um acordo com a CSU, como também garantiu contratos de experiência de 60 dias para os cerca de 1.000 decoradores que haviam substituído os grevistas da SMPID (o que representava uma despesa adicional de cerca de US\$ 325 mil por semana para os estúdios) (*Ibid.*, pp. 167-168).

Com o cultivo da rivalidade entre IATSE e CSU, os chefes de estúdio converteram Hollywood num lugar de trabalho demasiadamente complexo e ineficiente. A solução encontrada por Eric Johnston era um flagrante exemplo de *featherbedding* (isto é, de contratação de trabalhadores adicionais sem necessidade) e apenas adiou em poucos meses a eclosão de uma nova crise. Mesmo depois da CSU conquistar um aumento salarial de 25% para os seus membros em meados de 1946, colocando-os entre os trabalhadores assalariados mais bem pagos dos Estados Unidos, a disputa jurisdicional entre os carpinteiros da CSU e os montadores da IATSE deflagraria mais uma greve contra os estúdios. Assim, em setembro de 1946, Herbert Sorrell liderou uma nova paralisação, dando início a um grande desgaste na credibilidade da CSU e a uma redução do apoio à sua organização sindical em Hollywood (*Ibid.*, pp. 304-305).

Durante a greve de 1946, a SAG e a IATSE conseguiram mobilizar o discurso da “ameaça comunista” quase tão bem quanto o Partido Republicano, que conquistou maioria na Câmara e no Senado nas eleições de novembro daquele ano. Com a chegada de ideólogos anticomunistas no Congresso, como Joseph McCarthy e Richard Nixon, e do reacionário John Parnell Thomas à presidência do HUAC, o ambiente político era

94 Eric Johnston também era presidente da Associação de Cinema da América (MPAA) – associação comercial e de relações públicas sucedânea da MPPDA, de Will H. Hays – e da Associação de Exportação de Filmes (MPEA) – organização comercial que atuava como uma espécie de filial da MPAA no exterior, servindo de agente de negociação coletiva para oito produtores-distribuidores de Hollywood (*Ibid.*, pp. 288-289).

propício para restaurar o projeto de “caça às bruxas” em Hollywood. Ainda em novembro, a SAG emitiu um “Relatório para a Indústria Cinematográfica” denunciando publicamente a CSU e afirmando que seus líderes não desejavam a resolução da greve – ação que foi endossada por outros 24 sindicatos de Hollywood (*Ibid.*, pp. 305-307).

A IATSE, por sua vez, aproveitou a oportunidade para reestabelecer o seu prestígio e o domínio sobre os sindicatos do distrito de Los Angeles. No início da greve anterior, em 1945, Roy Brewer havia sido enviado pelo presidente da IATSE, Richard Walsh, para assumir o posto de chefe representante da organização em Hollywood. Com essa primeira experiência, Roy Brewer conseguiu articular uma união de forças com chefes de estúdio e com a SAG durante a greve de 1946. Uma das principais táticas do líder sindical foi acusar a CSU (e, especialmente, Herbert Sorrell) de envolvimento com atividades subversivas. Depois de pintar a CSU de vermelho, Roy Brewer contou com a atuação dos congressistas republicanos para liquidar de vez com a organização sindical adversária (*Ibid.*, pp. 305-306).

A greve se estendia e estava prestes a completar um ano, quando, em agosto de 1947, o Congresso norte-americano aprovou a lei Taft-Hartley, uma revisão da Lei Nacional de Relações Trabalhistas de 1935. Objetivamente, a emenda buscava conter a influência comunista nos sindicatos e encerrar as greves em larga escala desencadeadas no segundo pós-guerra. Dentre o conjunto de normas editadas, a lei estabelecia a exigência de juramento de lealdade dos dirigentes sindicais e a proibição de greves selvagens ou por disputas jurisdicionais. No mês seguinte, a partir de uma lista de suspeitos fornecida por membros da Aliança Cinematográfica para a Preservação dos Ideais Americanos (MPA)⁹⁵, o Congresso intimou 43 pessoas para as audiências do HUAC. A partir de então, a pressão sobre os sindicatos da CSU tornou-se insustentável, conduzindo a organização sindical a um acelerado processo de desintegração⁹⁶ (*Ibid.*, pp. 306-307).

95 Em maio de 1947, Parnell Thomas e dois outros membros do HUAC haviam viajado para Hollywood para uma série de entrevistas informais. Entrevistaram majoritariamente membros da MPA, os quais se prontificaram a oferecer uma lista dos trabalhadores de Hollywood suspeitos de filiação ao CPUSA ou de serem politicamente subversivos (*Ibid.*, p. 307).

96 Alguns dias antes da primeira semana de audiências, o próprio sindicato dos Pintores de Cinema, de Herbert Sorrell, votou a favor de abandonar a greve. Depois disso, as linhas de piquetes encolheram progressivamente. No final de 1948, a CSU estava liquidada (*Ibid.*, p. 307).

As audiências do HUAC foram realizadas ao longo das duas últimas semanas de outubro de 1947. Na primeira semana, foram convocadas as chamadas testemunhas “amigáveis”, as quais incluíam diversos membros da MPA. O Congresso, entretanto, deixou bastante claro que os chefes de estúdio não estavam sob investigação, pois não pesava sobre eles a suspeita de que estivessem produzindo propaganda comunista intencionalmente. Os questionamentos sobre filmes abertamente progressistas ou pró-soviéticos tratavam exclusivamente da atuação subversiva por parte de roteiristas e de eventuais pressões do governo de Franklin D. Roosevelt durante a guerra (*Ibid.*, p. 309).

As audiências da primeira semana seguiram todas um mesmo rito. O Congresso concedia às testemunhas o direito de ler declarações preparadas previamente, e estas, em contrapartida, manifestavam o seu repúdio aos agentes infiltrados do comunismo⁹⁷. A segunda semana foi, em todos os sentidos, bem menos amistosa. O advogado Paul V. McNutt, contratado por Eric Johnston para representar a indústria cinematográfica nas audiências, não teve seus serviços oferecidos às dezenove testemunhas “hostis”. O Comitê para a Primeira Emenda, criado algumas semanas antes por um grupo de liberais progressistas como John Huston, Philip Dunne e William Wyler, foi o único apoio que estas testemunhas receberam por parte da indústria cinematográfica⁹⁸ (*Ibid.*).

O apoio chegou no final de semana que antecedeu as audiências, quando uma delegação de 26 membros do Comitê viajou para Washington com um abaixo-assinado que continha cerca de quinhentas assinaturas. O abaixo-assinado e a conferência de imprensa improvisada pela delegação não defendiam explicitamente as testemunhas “hostis”, mas tão somente os direitos garantidos pela Primeira Emenda, isto é, os direitos à liberdade de expressão e à reunião pacífica. A fragilidade das acusações talvez tenha favorecido um certo otimismo por parte dos acusados e dos membros do Comitê. Contudo, segundo Thomas Schatz, o que se viu desde a primeira audiência, com o

97 Thomas Schatz destaca particularmente o testemunho de Walt Disney, que se aproveitou da audiência para depôr contra um antigo desafeto: o produtor afirmou que Herbert Sorrell era “um comunista” e que seu sindicato havia tentado “arruiná-lo” na greve de 1940 e 1941 (*Ibid.*, p. 310). Sobre a greve dos animadores da Disney, cf. BERGFELD, Kenneth; BERGFELD, Mark. Desenhos animados e luta de classes. *Revista Movimento*, São Paulo, 5 dez. 2017. Disponível em: <<https://movimentorevista.com.br/2017/12/desenhos-animados-e-luta-de-classes-disney-greve/>>.

98 O Comitê para a Primeira Emenda era composto de notórios liberais progressistas de Hollywood, como Billy Wilder, Fredric March, George S. Kaufman, Groucho Marx, Humphrey Bogart, Jeny Wald, John Garfield, Katharine Hepburn, Paulette Goddard e Walter Wanger (*Ibid.*, p. 309).

roteirista John Howard Lawson, foi uma sequência infeliz de recusa à cooperação, reações ultrajadas da testemunha diante dos procedimentos inquisitórios (“*are you now or have you ever...?*”) e acusações de desacato ao Congresso (*Ibid.*, 310-311).

Ainda segundo Schatz, Parnell Thomas havia adotado duas premissas em relação às testemunhas “hostis”: que eram comunistas infiltrados na SWG e nos departamentos de redação dos estúdios e que haviam inserido mensagens subversivas em seus filmes. Após ouvir onze testemunhas na segunda semana, em 30 de outubro, o presidente do HUAC decidiu suspender as audiências (o motivo desta suspensão nunca foi explicado⁹⁹). Uma das testemunhas “hostis”, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, regressou à Europa logo após testemunhar que não era comunista. As demais testemunhas, todas acusadas de desacato ao Congresso, ficaram conhecidas como os “Dez de Hollywood”: o produtor Adrian Scott, os diretores Edward Dmytryk e Herbert Biberman, e os roteiristas Lester Cole, Dalton Trumbo, Albert Maltz, Samuel Ornitz, John Howard Lawson, Alvah Bessie e Ring Lardner Jr (*Ibid.*, pp. 308-311).

Com o resultado das audiências, Eric Johnston e cerca de cinquenta executivos de Hollywood se reuniram no hotel Waldorf Astoria, em Nova York, de onde o presidente da AMPP emitiu a famosa Declaração Waldorf. No dia 25 de novembro de 1947, em nome da AMPP, Johnston manifestou o repúdio da indústria cinematográfica em relação à atitude dos dez indiciados, os quais não seriam readmitidos enquanto não fossem absolvidos do crime de desacato e declarassem, sob juramento, que não eram comunistas. A partir de eufemismos sobre a proteção de inocentes e da liberdade de expressão, a Declaração instituiu a lista negra em Hollywood. Com certa resistência em alguns casos, as guildas e sindicatos acabaram aceitando-a, visto que não estava tão distante dos já obrigatórios juramentos de lealdade impostos pela lei Taft-Hartley aos dirigentes sindicais (*Ibid.*, pp. 311-312).

“Sacrificados por conveniência política”, estas são as palavras usadas por Thomas Schatz para o caso dos “Dez de Hollywood”. No primeiro semestre de 1948, todos eles seriam condenados, multados e presos por desacato. Com o fim da CSU e a devassa na

99 As investigações do HUAC retornariam em 1951, após o Partido Democrata ter reconquistado a maioria no Congresso.

SWG, a IATSE retomou o controle do trabalho organizado na indústria cinematográfica e a SAG consolidou a posição de força sindical dominante em Hollywood. Em ambos os casos, o status privilegiado estava diretamente associado aos interesses econômicos em comum com os grandes estúdios. Alex Viany relata que acompanhou de perto todos esses acontecimentos históricos:

(...) eu era cidadão de Hollywood quando um grupo de superpatriotas – entre os quais um certo Nixon – começou a farejar subversão por todos os cantos, até nos filmes mais inocentes. E não posso esquecer os engulhos que me davam as primeiras transmissões radiofônicas de Washington, com os depoimentos de gente tão aguerrida quanto Robert Taylor, Adolphe Menjou, a mãe de Ginger Rogers e outros, açulados por um senador [McCarthy] cujo nome serviria para a formação de uma palavra feíssima, ligada a listas negras, delações e ao pior período do cinema de Hollywood (VIANY, 1978, p. 38).

Numa das famosas entrevistas ao semanário *Pasquim*, em 1979, o crítico afirmou ter feito alguns cursos nos Estados Unidos para “descobrir porque havia caído no engodo” de uma pujante democracia norte-americana¹⁰⁰. Alex Viany menciona “um curso de História dos EUA que – embora eu não soubesse – era do Partido Comunista Americano”¹⁰¹. Ao que tudo indica, este curso era oferecido pelo mesmo centro educacional onde o crítico cursou direção e roteiro: o People’s Educational Center, uma extensão do campi da Escola de Ofício da Califórnia (CLS) em Los Angeles.

5.2. Formação no People’s Educational Center e o início das revisões político-ideológicas

A CLS era um dos principais institutos de educação para o trabalho do CPUSA, tendo sido modernizada ainda durante a guerra, entre 1943 e 1944, quando os Aliados começavam a inverter a balança contra os países do Eixo. Segundo Marvin Gettleman, a atualização da escola foi uma resposta do partido ao fluxo migratório de trabalhadores do sul rural para o estado da Califórnia, os quais demandavam, não apenas aperfeiçoamento profissional para a contribuição nos esforços de guerra¹⁰², mas também treinamento em

100 GOODWIN, Ricky et al. Entrevista com um carioca cheio de picardia. *Pasquim*, ano XI, n.º 542. Rio de Janeiro, 16-22 nov. 1979, p. 8.

101 *Ibid.*, p. 8.

102 O secretário-geral do CPUSA durante a guerra, Earl Browder, havia conduzido o partido a uma guinada

princípios sindicais e pautas antirracistas (GETTLEMAN, 2004, pp. 205-207). Neste período, a CLS chegou a estabelecer parcerias com a Universidade da Califórnia em Berkeley, ostentando desde então um corpo docente privilegiado, especialmente nos departamentos de artes, dança e teatro (CARLSSON, 2021).

Através de artistas e intelectuais filiados ou simpáticos ao CPUSA, a CLS conseguia oferecer uma rica programação de atividades curriculares e extracurriculares por preços bastante acessíveis. O foco estava nos cursos voltados para atividades sindicais (estratégias de organização, negociações de contrato, deveres dos dirigentes sindicais, etc.) e no ensino do marxismo, mas isto não impediu que a escola atraísse um público exclusivamente interessado em cultura literária e autoaperfeiçoamento (GETTLEMAN, *op. cit.*, pp. 207-209). O modo como parte dos professores, especialmente os mais engajados, circulavam entre oficinas e disciplinas voltadas para o trabalho de base do partido¹⁰³, também ajuda-nos a compreender como um aluno interessado em estudos de direção e roteiro acabou cursando História dos Estados Unidos.

No caso do campi de Los Angeles, uma grande parcela dos professores engajados provinha da mesma cepa de participantes do Congresso de Escritores de 1943 – especialmente, os membros da SWG. A princípio, a guilda de roteiristas não se preocupou em esconder os vínculos com a escola. Não apenas divulgava os cursos em sua revista oficial, *The Screen Writer*, como destacava quando estes eram oferecidos por seus afiliados, de modo a atrair mais inscritos¹⁰⁴. O People’s Educational Center também foi

nacionalista, tendo sido um dos responsáveis pelo compromisso dos sindicatos de não entrarem em greve durante o conflito bélico (GETTLEMAN, *op. cit.*, p. 205).

103 Numa entrevista concedida a Patrick McGilligan, em 1997, a animadora e fundadora da Storyboard Studios, Faith Hubley, falou um pouco sobre a sua experiência no People’s Educational Center: “Também fiz roteiro com Edward Dmytryk, direção com Vincent Sherman e um curso com John Howard Lawson sobre a história da tradição democrática americana, baseado no livro de [Vernon L.] Parrington [*Main Currents in American Thought*]. O curso de roteiro era sobre o estabelecimento do *status quo*, a quebra do *status quo* e como resolver a quebra do *status quo* em um nível superior. (...) Isso durou doze semanas. (...) Mas fizemos esses cursos em parte por causa da fofoca. Esses eram os caras que trabalhavam no setor criativo dos estúdios, e foi uma forma de descobirmos o que estava acontecendo. E ocasionalmente aprendemos algo. Este é um exemplo de como era o movimento na Califórnia; eu dei um curso de marxismo!” (BUHLE; MCGILLIGAN, 2012, p. 286, tradução minha).

104 No boletim da edição de janeiro de 1946, a revista anunciou: “Três membros do SWG são listados como instrutores nos cursos de roteiro anunciados pelo People’s Educational Center, 1717 No. Vine St., Hollywood. Robert Lees, Ben Barzman e Melvin Levy irão, respectivamente, lecionar Roteiro I, II e III (na ordem do grau de qualificação pré-requisito)”. Entre as notas da edição de abril de 1946, a revista

acompanhado de perto pelos agentes de J. Edgar Hoover. Numa entrevista concedida em 1983, um dos professores que lecionaram no centro educacional, o roteirista Robert Lees, afirmou que “talvez metade dos meus alunos fossem agentes do FBI, como descobri mais tarde. Espero que tenham aprendido a escrever! (...) Mais tarde, fui varrido pelo HUAC por ter ensinado lá” (BUHLE; MCGILLIGAN, *op. cit.*, p. 431, tradução minha).

O zelo de Alex Viany com o registro e a sistematização de quaisquer fontes documentais sobre cinema, uma herança de sua formação com Pedro Lima e um hábito que se tornou mais rigoroso durante sua estadia nos Estados Unidos, é particularmente contrastante com a falta de informações sobre sua passagem pelo centro educacional do CPUSA. Das breves menções em cartas e entrevistas, a única coisa que se sabe concretamente é que o crítico brasileiro aproveitou sua permanência em Hollywood para fazer alguns cursos, os quais, em suas próprias palavras, ajudaram-no a “arrumar minhas idéias cinematográficas, tão dispersas e confusamente colhidas” (VIANY, *op. cit.*, pp. 38-39). O dado mais relevante desses cursos, destacado em todas as aludidas menções, foi a descoberta de que a maioria de seus professores estava na lista negra (*Ibid.*, p. 39).

Neste ínterim, Vinícius e Tati de Moraes chegam a Los Angeles e tornam-se “amigos de infância” do casal Alex e Elza Viany. Algumas décadas depois, lembrando a velha amizade, Alex Viany atribui a essa relação mais importância que a formação com os professores do CPUSA:

Mais importantes em minha des/educação, porém, foram provavelmente as conversas sem hora que tinha com Vinícius de Moraes, então vice-cônsul em Los Angeles, e um austríaco chamado Hans Winge e um espanhol cujo nome ingratamente esqueci. Hoje, tenho quase a certeza de que esse espanhol, que vivia de traduções técnicas e do ensino de seu orgulhoso idioma, era amigo de um outro exilado, Luis Buñuel, que então vivia praticamente escondido em Hollywood, depois de ter sido afastado de seu trabalho quase anônimo na Museum of Modern Art Film Library – numa das primeiras escaramuças do que se viria a chamar de Guerra Fria (VIANY, *op. cit.*, p. 39).

Ao atribuir a estes amigos o deslocamento das posições de Alex Viany frente ao

destaca a variedade de cursos ofertados pelo centro educacional: “O Cenário do Trabalho Hoje”, “Seu Sindicato e Você”, “Mulher e o Mundo”, “As Contribuições Culturais do Povo Negro”, “História Social do Povo Judeu”, “História do Pensamento Americano”, “Economia Política”, “Psicologia Social” e “A Era do Átomo”. Cf. TRUMBO, Dalton (Ed.). *The Screen Writer: A Publication of the Screen Writers Guild, Inc.* San Francisco, January, 1946, vol. 1, Number 8, p. 38 e também a edição de April, 1946, vol. 1, Number 11, p. 43.

cinema e em seus posicionamentos políticos, Arthur Autran deixou de lado a relação de alteridade com seu objeto de estudo e a necessária contextualização deste discurso. É certo que, na experiência de vida do crítico, aquelas conversas representaram muito do sentido que ele deu aos primeiros eventos da guerra fria. Contudo, é preciso ponderar o quão significativas elas teriam sido se Alex Viany não tivesse frequentado cursos do CPUSA, se não tivesse sido aluno de alguns dos artistas inseridos na lista negra, se não tivesse buscado periódicos de esquerda para compreender os conflitos trabalhistas daqueles anos, tais como *Daily Worker*, *The Nation* e *PM*¹⁰⁵, se não fosse, enfim, a turbulência política e social a ocupar os assuntos daquelas conversas sem hora.

Outra figura aparentemente importante, de acordo com os relatos de Alex Viany, foi Orson Welles. O crítico afirma ter buscado o cineasta e sua equipe de técnicos logo após chegar em Hollywood, tendo se hospedado na casa de um deles, John M. Gustafson, nos primeiros dias: “Eu me aproximei de Orson Welles a ponto de chegar fazer algum trabalho para ele, pesquisando, por breve período, temas que ele focalizaria em programas radiofônicos para o Coordenador de Assuntos Inter-Americanos”¹⁰⁶. Desse encontro, há o registro de uma de suas primeiras entrevistas como correspondente internacional da revista *O Cruzeiro*¹⁰⁷. A matéria tem como mote os bastidores da filmagem de *It's All True* no Brasil, focando nas razões que explicariam, segundo o entendimento provinciano de Alex Viany, a difícil situação do cineasta naquele momento¹⁰⁸.

Além do trabalho para Orson Welles e da coluna na revista *O Cruzeiro*, o crítico ainda acumulou as atividades de tradutor de filmes para a Columbia Pictures e de vice-

105 Estes são os exemplos citados pelo próprio Alex Viany na supracitada entrevista ao *Pasquim*. GOODWIN, Ricky et al. Entrevista com um carioca..., *op. cit.*, p. 8.

106 VIANY, Alex. Vinicius de Moraes, cineasta..., *op. cit.*, p. 19.

107 VIANY, Alex. Orson desvenda o mistério. *O Cruzeiro*, ano XVII, n.º 42. Rio de Janeiro, 11 ago. 1945, pp. 63-66 e 70.

108 De acordo com Alex Viany, a imprensa brasileira vinha noticiando passagens de Orson Welles por lugares “*where wise men never go*”. A fama de farrista e irresponsável, segundo o crítico, resultava de uma “campanha insidiosa” do produtor de *It's All True*, quem teria regressado antes a Hollywood para preparar “a cama em que Welles teria de dormir nos dois anos subsequentes”. As posições político-ideológicas do cineasta, que futuramente o incluiriam na lista negra de Hollywood, são mencionadas de forma quase anedótica: “Começou a escrever para os jornais uma coluna diária de comentários políticos. Escrevia, também, para a revista ‘Free World’, de que é um dos diretores. Fazia discursos a favor de Roosevelt”. VIANY, Alex. Orson desvenda o mistério..., *op. cit.*, pp. 66 e 70.

presidente da Associação de Correspondentes Estrangeiros em Hollywood¹⁰⁹. No ofício de tradutor, Alex Viany teve uma sensível experiência do que significava um confronto com os trustes do cinema norte-americano. Em carta para seu amigo Carlos Fernando, o crítico afirma ter deixado o estúdio por causa da repercussão de sua crítica sobre *A Volta de Monte Cristo* (Henry Levin, 1946): “O pessoal da Columbia aí no Rio reclamou, o cara daqui me fêz uma série de ameaças, eu o escolhambei, e, para ficar por cima, pedi demissão como tradutor. Sabendo que diversos estúdios queriam agir contra mim, em conjunto, fui ao Johnston Office [MPAA], fiz queixa sôbre o caso, e acho que ganhei a questão”¹¹⁰.

O acúmulo de atividades estava associado ao perfil *workaholic* de Alex Viany, mas também às dificuldades financeiras de um crítico brasileiro vivendo nos Estados Unidos. Em março de 1947, o crítico escreve novamente a Carlos Fernando, afirmando estar insatisfeito com a revista *O Cruzeiro* e solicitando a ajuda de seu amigo para encontrar outros jornais e revistas interessados em suas crônicas. Alex Viany chega a cogitar um retorno ao rádio, sugerindo a Carlos Fernando que sonde também possíveis interessados em roteiros para um programa semanal ou, até mesmo, num programa gravado diretamente de Hollywood – reconhecendo, é claro, a difícil viabilização desta última opção¹¹¹. Neste momento, encontramos indícios de que ele tenha escrito algumas crônicas para a imprensa pecebista em Hollywood¹¹².

No dia 19 de maio de 1947, a turnê do ex-vice-presidente de Franklin Roosevelt e ex-secretário do Comércio de Harry Truman, Henry Wallace, atrai cerca de trinta mil pessoas para um comício no Gilmore Stadium, em Los Angeles. Alguns dias antes, Alex Viany enviou um telegrama ao diretor da revista *O Cruzeiro*, Antonio Accioly Netto, perguntando se havia o interesse numa entrevista com o democrata. Diante da resposta positiva, pôs-se então a escrever uma matéria especial sobre o comício e a entrevista

109 Cf. cartas de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 27 mar. 1947 e 2 jun. 1947.

110 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 2 jun. 1947.

111 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 27 mar. 1947.

112 Mariarosaria Fabris cita três críticas escritas por Alex Viany, entre 1946 e 1947, para o jornal pecebista *Hoje*, sobre a produção norte-americana *Sacrifício de uma Vida* (Dudley Nichols, 1946), a mexicana *Maria Candelária* (Emílio Fernández, 1944), e a brasileira *Vidas Solidárias* (Moacyr Fenelon, 1945) (FABRIS, 1994, pp. 61-62; 2007, p. 89). Infelizmente, não tivemos acesso a essas fontes.

coletiva que Henry Wallace havia concedido à imprensa. Terminada a matéria, contudo, Alex Viany lamenta tê-la oferecido a Accioly. À distância, o crítico se informou da cassação do registro do PCB, ocorrida no dia 7 de maio, e do apoio dos Diários Associados ao governo de Eurico Gaspar Dutra¹¹³.

Receando que a extensa matéria de cinco páginas fosse recortada ao bel-prazer de conveniências políticas, ele torna a escrever a Carlos Fernando. Na carta, Alex Viany diz que gostaria de dar uma chance a Accioly, mas que não enviaria a matéria diretamente à revista. Pede então a seu amigo que ofereça a matéria sob a condição de uma publicação na íntegra, caso contrário, que recolha a cópia e a entregue a “um camarada chamado Paulo Mendes Campos”¹¹⁴. Paulo Mendes trabalhava para o *Correio de Manhã* e era inquilino da garagem da casa de Vinícius de Moraes, quem teria lido e recomendado a reportagem. Seis dias depois, o crítico pede urgência na publicação através de um telegrama. Caso o *Correio da Manhã* também rejeitasse sua proposta, Carlos Fernando deveria buscar o jornalista Egídio Squeff, do jornal *O Globo*. O telegrama termina com uma advertência: “Não publique [no] jornal [de] Prestes”¹¹⁵.

Ainda que existam dúvidas sobre a fonte de Mariarosaria Fabris acerca das críticas de cinema publicadas por Alex Viany no jornal comunista *Hoje*, a necessidade da advertência chama a atenção para a inclusão da imprensa pecebista no radar de opções do crítico, um dado que não pode ser menosprezado no contexto da guerra fria. No caso da reportagem sobre Henry Wallace, o crítico parece ter feito um cálculo político. Uma publicação na imprensa comunista “avermelharia” a matéria, cujo teor já estava perigosamente à esquerda. Em sua carta, Alex Viany havia frisado que “a reportagem, ainda que não seja comunista, pois também não o sou, é extremamente liberal, anti-Dutra”¹¹⁶. A posição do crítico estava em perfeita sintonia com a do democrata de sua reportagem e de uma parcela considerável dos progressistas de Hollywood.

113 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 2 jun. 1947. Entre agosto e setembro de 1947, a cidade de Petrópolis sediou a Conferência Interamericana para a Manutenção da Paz e da Segurança no Continente, na qual estiveram presentes o então Secretário de Estado norte-americano, gen. George Marshall, e o presidente Harry Truman. O Tratado Interamericano de Assistência Recíproca, resultado da conferência, marcou a adesão oficial da América Latina aos princípios da Guerra Fria (PIERUCCI, 2007, p. 85).

114 *Ibid.*

115 Telegrama de Alex Viany a Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 08 jul. 1947.

116 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 2 jun. 1947.

5.3. Afinidades com a campanha do candidato progressista Henry Wallace

Henry Wallace havia sido demitido do cargo de Secretário do Comércio, em setembro de 1946, em razão de uma série de críticas à política externa do governo de Harry S. Truman e dos embates com seu Secretário de Estado, James Byrnes. A demissão expôs uma cisão no Partido Democrata habilmente ocultada por Franklin D. Roosevelt ao longo de três mandatos e, ainda que indiretamente, contribuiu para o fim das organizações de Frente Popular constituídas ao longo dos anos 1930. Dois meses depois de sua demissão, Wallace discursou em Nova York, numa conferência organizada para selar a união de duas importantes organizações progressistas: o Comitê Nacional de Ação Política dos Cidadãos (NCPAC), subordinado ao comitê de ação política do CIO, e o Comitê de Cidadãos Independentes das Artes, Ciências e Profissões (ICASP), um grupo fundado pelo escultor Jo Davidson, repleto de artistas e celebridades de Hollywood (CULVER; HYDE, 2001).

Criados para apoiar a campanha de Franklin D. Roosevelt, em 1944, estes comitês de ação política deram origem aos Cidadãos Progressistas da América (PCA), uma organização aberta a “todos os homens e mulheres progressistas de nossa nação, independentemente de raça, credo, cor, origem nacional ou afiliações políticas” – o que, na prática, foi entendido como uma admissão de integrantes comunistas (*Ibid.*, tradução minha). Embora não estivesse filiado aos PCA, Henry Wallace foi amplamente reconhecido como seu verdadeiro líder e, dadas as suspeitas de infiltração comunista na associação, teve a sua reputação seriamente comprometida por isso. O democrata acreditava que os PCA poderiam empurrar o governo de Truman para a esquerda, mas seus ex-colegas de governo tomaram a organização como um projeto de terceiro partido com claras ambições políticas e eleitorais para 1948 (*Ibid.*).

Nos primeiros dias de 1947, sob o patrocínio da União para a Ação Democrática (UDA) e as bençãos da ex-primeira dama Eleanor Roosevelt, cerca de 150 liberais proeminentes se reuniram em Washington para a dissolução da UDA e a formação de uma nova organização: os Americanos pela Ação Democrática (ADA). A UDA era uma

organização liberal que proibia explicitamente a filiação de comunistas e políticos conservadores. Fundada no início dos anos 1940, em resposta ao pacifismo apregoado pelo Partido Socialista da América, a sua dissolução esteve ligada à enorme derrota democrata nas eleições de 1946 e à necessidade de ampliação de suas fileiras. A nova organização manteve a proibição de membros comunistas, mas já não manifestava nenhuma objeção quanto a políticos conservadores. Compartilhando dos princípios dos PCA nas agendas econômica e de direitos civis, separavam-se especialmente em seu discurso anticomunista e no apoio à política externa de Truman (*Ibid.*).

A fissura à esquerda se concretizou no dia 12 março de 1947, quando a Doutrina Truman ganhou forma num virulento discurso do presidente democrata para o Congresso norte-americano. Entre outras coisas, Harry Truman afirmou que os Estados Unidos deveriam assumir o compromisso de “apoiar os povos livres que resistem a tentativas de subjugação por minorias armadas ou por pressões externas” (TRUMAN apud CULVER; HYDE, tradução minha). O discurso foi proferido para solicitar a liberação de um plano de ajuda econômica e militar à Grécia e à Turquia. Opondo-se ao plano de ajuda de US\$ 400 milhões, no dia 31 de março, os PCA organizaram uma série de palestras no Madison Square Garden, que contou com a participação do professor de astronomia de Harvard Harlow Shapley, Elliott Roosevelt, o escultor Jo Davidson e Henry Wallace (*Ibid.*).

Em sua palestra de encerramento, Wallace defendeu a necessidade de fortalecer a Organização das Nações Unidas e atacou a Ordem Executiva 9835, assinada por Harry Truman dez dias antes. A ordem estabelecia um programa de lealdade destinado a erradicar a influência comunista no serviço federal, sendo vista por Henry Wallace como complementar, no plano interno, à Doutrina Truman:

Assim como a Doutrina Truman “coloca o mundo contra a América”, disse Wallace, o programa de lealdade iria “colocar os americanos uns contra os outros”. O programa de Truman “ameaçaria tudo na América pelo qual vale a pena lutar”, acrescentou. “A intolerância é despertada. Suspeita é gerada. Homens da mais alta integridade na vida pública são manchados. A ordem executiva do presidente cria um índice de controle dos servidores públicos. Do zelador do correio da aldeia ao membro do gabinete, eles devem ser peneirados, testados, observados e avaliados. Seu passado e presente, a fofoca e a tagarelice de seus vizinhos, devem ser registrados” (WALLACE apud CULVER; HYDE, *op. cit.*, tradução minha).

Como pontuado por John Culver e John Hyde, o próprio Henry Wallace seria um destes “homens da mais alta integridade na vida pública” sendo manchados (*Ibid.*). Durante as duas semanas em que esteve na Europa, numa turnê de palestras que percorreu cinco países¹¹⁷, o democrata foi atacado por internacionalistas e isolacionistas da imprensa norte-americana, sendo chamado de adjetivos como traidor e lunático. Discursos como o que proferiu na rádio BBC, em Londres, explicam um pouco a passionalidade das reações: “Um grande despertar nacional ocorreu na Ásia e em outras partes do mundo que costumávamos pensar apenas como colônias. Este novo nacionalismo se voltará para o comunismo e olhará para a União Soviética como seu único aliado, se os Estados Unidos declararem que este é o século do poder político americano, e não o Século do Homem Comum” (WALLACE apud CULVER; HYDE, *op. cit.*, tradução minha).

Tendo discursado diretamente para cerca de 160.000 pessoas, além dos milhões de europeus que o ouviram através das estações de rádio, Henry Wallace assumiu as críticas na imprensa como seu retorno à arena política, já que vinha sendo ignorado desde a demissão do Departamento do Comércio. O democrata seguiu com sua turnê de palestras pelas principais cidades e capitais dos Estados Unidos, defendendo a agenda externa de reabilitação da Europa, incluindo a Europa Oriental, através de um programa maciço de empréstimos e ajuda financeira, a implementação interna de programas sociais e econômicos progressivos, o apoio à Organização das Nações Unidas e a contenção da corrida armamentista. Suas palestras e comícios atraíram mais de 100.000 pessoas em maio e algumas dezenas de milhares em junho, despertando grande surpresa e preocupação nos veículos de imprensa liberais (*Ibid.*).

No Gilmore Stadium, Alex Viany encontrou uma multidão repleta de artistas e trabalhadores da indústria cinematográfica interessada naquilo que Henry Wallace tinha a dizer. Notórios progressistas de Hollywood, como Edward G. Robinson, John Garfield, Hedy Lamarr, Charlie Chaplin e sua esposa, Oona O’Neill, não apenas compareceram, como contribuíram com cerca de US\$ 32.000 para a coleta do evento. Alguns deles

117 A *tour* europeia ocorre algumas semanas depois do discurso de Harry S. Truman para o Congresso norte-americano. Em abril de 1947, Henry Wallace deu palestras e entrevistas na Inglaterra, Suécia, Noruega, Dinamarca e França (CULVER; HYDE, *op. cit.*).

chegaram a subir no palco naquele dia. Foi o caso da atriz Katharine Hepburn, quem aproveitou a oportunidade para criticar duramente as investidas do HUAC contra Hollywood. Em seu discurso, Henry Wallace relacionou os momentos mais sombrios da história dos Estados Unidos com a onda reacionária e anticomunista daqueles anos:

Queimamos uma mulher inocente sob a acusação de bruxaria.
 Ganhamos o desprezo do mundo por linchar negros.
 Nós perseguimos líderes trabalhistas e socialistas na virada do século.
 Expulsamos 100.000 homens e mulheres inocentes de suas casas na Califórnia porque eram descendentes de japoneses...
 Nós nos marcamos para sempre aos olhos do mundo pela morte pelo Estado de dois humildes e gloriosos imigrantes – Sacco e Vanzetti...
 Esses atos hoje nos enchem de uma ardente vergonha. Agora, outros homens procuram lançar uma nova vergonha sobre a América... Refiro-me ao grupo de fanáticos inicialmente conhecido como Comitê Dies, depois Comitê Rankin, agora Comitê Thomas – três nomes para fascistas em todo o mundo pronunciarem em suas línguas com orgulho (WALLACE apud CULVER; HYDE, *op. cit.*, tradução minha).

Estas palavras eram endossadas pelo crítico brasileiro, que, como vimos, compartilhava do mesmo desprezo pelos senadores do HUAC e pelos agentes do anticomunista J. Edgar Hoover. Depois do evento, Alex Viany escreveu diversas vezes ao amigo Carlos Fernando para falar sobre o processo de “nazificação destes infelizes Estados Unidos”¹¹⁸. Àquela altura, o crítico parecia hesitante ao falar sobre sua posição política, mas estava muito seguro quanto ao que ela respondia: “mesmo não sendo comunista, prefiro continuar a ser, acima de tudo, anti-fascista”¹¹⁹. Ou seja, na cisão da esquerda norte-americana, o crítico estava muito mais próximo dos PCA, defensores da candidatura de Henry Wallace¹²⁰.

Os PCA foram os financiadores da turnê nacional de palestras, que também contou com o apoio da *The New Republic*, uma revista com pouca influência no cenário

118 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 2 out. 1947.

119 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 2 jun. 1947. Arthur Autran cita uma outra correspondência de Alex Viany, a qual não tivemos acesso, datada em 21 de jul. 1947. Nesta carta, o crítico escreve ao amigo Carlos Fernando: “Apesar de eu não concordar com as teorias do comunismo, sou obrigado a achar que estão muito mais perto das necessidades dos povos do que muitos outros regimes – principalmente o de Dutra” (AUTRAN, 2003a, p. 31).

120 A apresentação dos ADA e dos PCA, assim como de Harry Truman e Henry Wallace, como liberais, visa não reduzir a importante disputa em torno do sentido de liberalismo no interior do Partido Democrata. Sobre a mutabilidade e a pluralidade do sentido moderno de liberalismo democrata norte-americano, cf. MITCHELL, 2016, pp. 290-298.

político e social norte-americano do segundo pós-guerra, cujas publicações semanais no outono de 1946 haviam girado em torno de 36.000 tiragens. Michael Straight tratou de mudar esse quadro e, admitindo o desejo de transformá-la numa versão liberal da revista *Time*, convidou o então recém-desempregado Henry Wallace para ser um de seus editores. Apesar de apresentar-se publicamente como simpático aos ADA¹²¹, Michael Straight admirava a figura política de Henry Wallace e sabia que, com ele, a revista poderia aumentar a sua circulação e ganhar um novo peso no cenário nacional (CULVER; HYDE, *op. cit.*).

A aposta deu certo e a revista mais que dobrou o seu número de tiragens em 1947, conseguindo atrair novos editores e escritores para a redação. Entre eles, o editor cultural e crítico de cinema Robert L. Hatch, muito citado por Alex Viany em seu último ano na revista *O Cruzeiro*. Numa das cartas a Carlos Fernando, em abril de 1948, o crítico faz uma breve menção às mudanças em sua coluna: “você deve ter notado, se a lê, que estou cada vez mais interessado em analisar não somente o valor de cada filme como obra de cinema, mas também como documento social e influência política”¹²². Essa mudança é de fato sentida em seu último ano na revista, inclusive em pequenos detalhes. Em 1948, o crítico substituiu o quadro “Em cartaz”, onde eram publicadas as estreias da semana, pelo quadro “Opinião Alheia”, onde passou a publicar breves citações de críticos de cinema norte-americanos¹²³. O novo quadro é especialmente dedicado a citações de Robert L. Hatch, da *The New Republican*, e James Agee, da revista *The Nation*¹²⁴.

121 Michael Straight havia sido recrutado para o CPUSA durante a sua graduação em Cambridge, nos anos 1930, pelo historiador da arte Anthony Blunt. O futuro editor rompeu oficialmente com o partido após uma viagem à União Soviética, em 1935, para se tornar um agente do Comitê de Segurança do Estado (KGB) nos Estados Unidos. A partir de então, através de seus editoriais para *The New Republic*, Michael Straight construiu a imagem de um liberal anticomunista. Sua autobiografia, *After Long Silence*, parece confirmar esta versão. Cf. ANDERSON, Patrick. Thinker, Traitor, Editor, Spy. *The Washington Post*, Washington, 8 ago. 2005. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/08/07/AR2005080700970.html>>. Acesso em: 29 out. 2021.

122 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 16 abr. 1948.

123 Alex Viany também citou algumas críticas da conservadora revista *Time*, mas nunca creditou a autoria de seus textos. A ausência parece indicar a falta de acesso a esta informação. Segundo Robert Sklar, entre 1941 e 1948, James Agee escreveu para a revista *Time*, mas suas críticas eram publicadas anonimamente (SKLAR, 2012, p. 73). Além de Robert L. Hatch e James Agee, ocuparam o quadro “Opinião Alheia” os críticos Bosley Crowter (*The New York Times*), Cecília Ager (*PM*), John McCarton (*The New Yorker*), Virginia Wright (*Los Angeles Daily News*) e Harold Clurman (também da *The New Republic*). Convém assinalar a predominância absoluta de críticos e periódicos progressistas de Nova York.

124 Segundo Robert Sklar, James Agee foi a figura que inaugurou o discurso crítico sobre o neorealismo

Ao longo de 1948, enquanto seus aliados trabalhavam no lançamento do Partido Progressista¹²⁵, Henry Wallace retomou a turnê de palestras pelo país. Agora como candidato de um terceiro partido, ele não apenas teve que lidar com a “questão comunista”, como foi tragado por ela. Criticar a sua campanha passou a ser visto como uma forma de afastar-se deste mesmo tipo de acusação, e foi exatamente o que os dirigentes do CIO e da AFL fizeram. Enquanto lideranças do movimento sindical aproveitaram a oportunidade para passar uma imagem positiva aos senadores do HUAC, dirigentes do CPUSA anunciaram sua participação na promoção de um novo alinhamento político progressista, confirmando para muitos a suspeita de uma intervenção soviética no novo partido (*Ibid.*). Para piorar, a campanha de Wallace priorizou a agenda diplomática num momento em que a crise internacional apenas alimentava o sentimento anticomunista na classe média norte-americana.

Após meses enfrentando uma dura campanha de desmoralização, em novembro de 1948, Henry Wallace ficou em quarto e último lugar na contagem de votos, perdendo até mesmo para o candidato do Partido Democrata para o Direito dos Estados (SRDP, popularmente conhecido como Dixiecrat), Strom Thurmond. A formação deste quarto partido, mais um dissidente entre os democratas, esteve indiretamente relacionada com a campanha do Partido Progressista, especialmente com sua turnê pelo sul dos Estados Unidos, em agosto de 1948. A turnê foi um dos grandes marcos da campanha de Henry Wallace, pois, pela primeira vez, um candidato à presidência dos Estados Unidos desafiou a segregação racial nos antigos Estados Confederados da América, recusando-se a frequentar quaisquer espaços públicos com instalações separadas para pretos e brancos

italiano nos Estados Unidos. Em 1948, James Agee dirigiu o semidocumentário realista *The Quiet One*, um filme sobre a difícil vida de uma criança preta vivendo no bairro de Harlem, em Nova York. Vinícius de Moraes escreveu uma crítica sobre este semidocumentário e a questão racial nos Estados Unidos para a revista *The Hollywood Quarterly*. Há uma tradução para o italiano, feita por Anna Maria Ungaretti, publicada na revista *Bianco e Nero*. Cf. MORAES, Vinícius de. *The Making of a Document: The Quiet One. Hollywood Quarterly*, Vol. 4, n.º 4. Los Angeles, Summer, 1950, pp. 375-384; MORAES, Vinícius de. *The Quiet One. Bianco e Nero*, anno X. Roma, ago. 1949. I film, pp. 84-85; Carta de Vinícius de Moraes para Alex Viany. Los Angeles, 20 set. 1950.

125 O partido adquiriu esse nome no primeiro dos três dias de sua convenção nacional, em 23 de julho de 1948. A campanha do Partido Progressista fundou um jornal semanal, o *National Guardian* (CULVER; HYDE, *op. cit.*). Em 1949, Vinícius de Moraes conseguiu uma assinatura do jornal para Alex Viany: “pedí ao Gilberto [Souto] para assinar para você o ‘National Guardian’ e o [sucedâneo do *New York Star*] ‘Daily Compass’. Você depois paga a êle aí, na volta”. Carta de Vinícius de Moraes para Alex Viany. Los Angeles, 30 set. 1949.

(*Ibid.*).

Depois das eleições de 1948, teve fim a velha prática, especialmente dos candidatos do Partido Democrata, de cortejar eleitores pretos nas cidades do norte e respeitar as leis segregacionistas do sul (as chamadas leis de Jim Crow). Mas os sulistas reagiram duramente ao gesto pioneiro de Henry Wallace, vendo-o, na maioria das vezes, como uma provocação. Na verdade, a reação se fez sentir durante toda a turnê: a pequena comitiva que o acompanhava sofreu contínuos ataques e ameaças, um de seus apoiadores foi esfaqueado em Durham, Carolina do Norte, e os seus discursos eram frequentemente interrompidos por coros de vaias e ataques com ovos e tomates. Wallace teve que dormir na casa de apoiadores pretos, comer em cestas de piqueniques e discursar em praças públicas, pois quando as leis não o impediam de integrar sua audiência, eram os donos dos estabelecimentos que rejeitavam atendê-lo (*Ibid.*).

Por causa da repercussão destes casos de intolerância racial, muitos correligionários do Partido Progressista consideraram a turnê um sucesso. O veterano de guerra Clark Foreman, que esteve ao lado de Henry Wallace nos estados sulistas, escreveu para o jornal *New York Star* (sucedâneo do extinto *PM*)¹²⁶: “(...) milhões de americanos que não estavam cientes do significado da discriminação no Sul foram repentinamente sacudidos. A segregação não é obra de ficção, mas um fato brutal. O conflito entre a democracia americana e a segregação atingiu a casa dos milhões” (FOREMAN apud CULVER; HYDE, *op. cit.*, tradução minha).

A altivez com que o Partido Progressista tratou a questão racial certamente animou os delegados democratas preocupados com a agenda de direitos civis, os quais reivindicavam muitas das propostas defendidas por Wallace: eles se opunham ao *poll tax* (uma taxa fixa cobrada em diversos estados como pré-requisito para o registro do voto), defendiam uma legislação federal anti-linchamento e aprovavam a dessegregação das

¹²⁶ Ao longo da década de 1940, o jornal trocou de título duas vezes. Após oito anos de estabilidade, em 1948, o *PM* tornou-se *New York Star*. No ano seguinte, após a sua suspensão, o jornal apareceu metamorfoseado em *The Daily Compass*, sendo editado até 1952. Não parece casual que as mudanças nos títulos e o fim do jornal coincidam com o período de maior atividade do HUAC. No Brasil, após a cassação do registro do PCB, em 1947, e dos mandatos de seus parlamentares, em 1948, a imprensa comunista passou a conviver com a repressão policial. De acordo com os estudos de Antônio Albino Canelas Rubim, em alguns casos, os comunistas brasileiros conseguiram driblar a censura com a troca dos títulos de seus jornais (RUBIM, *op. cit.*, p. 31). Ainda que não tenha sido este o caso do jornal *PM*, é flagrante a sua instabilidade a partir de 1948.

forças armadas. Como Harry Truman não queria perder o apoio dos segregacionistas do sul, o candidato democrata apresentou ao comitê do partido uma agenda semelhante à da campanha de 1944, que praticamente não avançou nessa agenda. Liderados por Hubert Humphrey, os delegados levaram suas pautas ao plenário da convenção nacional e venceram. Com isso, treze delegados do Alabama e todos os vinte e três do Mississippi abandonaram a convenção. Poucos dias depois, em Birmingham, Alabama, os democratas do sul formaram o Dixiecrats com uma plataforma dedicada à segregação racial (*Ibid.*).

5.4. A questão racial nos Estados Unidos vista por um crítico latino-americano

No imediato pós-guerra, com a descoberta dos campos de extermínio nazistas, os políticos e os artistas não puderam (e também, em muitos casos, não quiseram) evitar o tema do racismo e do antissemitismo presentes na sociedade norte-americana. No final dos anos 1940, contudo, as perseguições e acusações de comunismo ou de atividades “subversivas” sufocariam este debate (SCHATZ, *op. cit.*, pp. 385-386). Este foi mais um ponto de aproximação de Alex Viany e Vinícius de Moraes com a campanha e os apoiadores do Partido Progressista¹²⁷. O primeiro registro de uma preocupação com a questão racial por parte de Alex Viany aparece já em 1945, em sua entrevista com Orson Welles.

Após reproduzir as explicações do cineasta para todos os ataques que ele vinha recebendo na imprensa brasileira, o crítico afirmou que o perigo de uma permanente resistência ao documentário *It's All True* encontrava-se “no esnobismo e nos preconceitos raciais dos brasileiros”¹²⁸. Isto porque o cineasta havia filmado “o Carnaval do Casino da Urca e outros lugares granfinos, [mas] filmou também o Carnaval do República, das ruas e das gafieiras”¹²⁹. Alex Viany finaliza a sua matéria com os versos do poema “Não sei dançar”, de Manuel Bandeira: “Êste salão de sangues misturados parece o Brasil... A filha do usineiro de Campos olha com repugnância para a crioula imoral... Tão

127 Cf. carta de Vinícius de Moraes para Alex Viany. Los Angeles, 30 set. 1949.

128 VIANY, Alex. Orson desvenda o mistério..., *op. cit.*, p. 70.

129 *Ibid.*

Brasil!”¹³⁰.

Apesar do interesse em escrever sobre assuntos políticos, Alex Viany sempre buscou conjugá-los com questões referentes ao cinema, e, naquele momento, os dramas realistas hollywoodianos enfocavam mais o problema social do antissemitismo. O crítico não deixou de ser um grande entusiasta de, pelo menos, dois deles: *Rancor* (Edward Dmytryk, 1947) e *A Luz é Para Todos* (Elia Kazan, 1947). Neste momento, Alex Viany avaliava que *Rancor* era “melhor como cinema”, mas que o drama social *A Luz é Para Todos* tinha “mais valor como documento social”¹³¹. Em 1948, encontramos apenas breves menções ao segregacionismo racial numa crônica sobre a relação entre o cinema hollywoodiano e a política, na qual o crítico denunciou a atuação censória da Legião Católica da Decência contra qualquer filme “com temas ‘controversos’ – como as relações entre negros e brancos, por exemplo”¹³².

Em relação à política externa norte-americana, mote principal da campanha de Henry Wallace, Alex Viany passa a adotar um discurso mais crítico a partir de 1947. Podemos constatá-lo comparando suas observações acerca das representações do Brasil no cinema hollywoodiano. No início de 1946, escrevendo a partir de uma entrevista concedida por Carmen Miranda, o crítico buscou defendê-la dos ataques que vinha recebendo na imprensa brasileira:

130 *Ibid.*

131 VIANY, Alex. A moda dos semi-documentários I. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 43. Rio de Janeiro, 14 ago. 1948. Cine-Revista, p. 87. *Rancor* foi produzido por Adrian Scott e dirigido por Edward Dmytryk, dois integrantes dos “Dez de Hollywood”. *A Luz é Para Todos* foi dirigido por Elia Kazan e estrelado por John Garfield, dois antigos membros do Group Theatre de Nova York, uma companhia teatral que implementou uma nova técnica de atuação nos Estados Unidos, inspirada nos métodos de Konstantin Stanislavski. Em 1952, Kazan assumiu que havia se filiado ao CPUSA na década de 1930 e entregou oito de seus antigos colegas do Group Theatre para o HUAC. O jornal Los Angeles Times publicou os nomes delatados no dia seguinte, cf. ELIA KAZAN names eight former Reds: Director lists Clifford Odets as Another Who Deserted Party. Los Angeles Times, Los Angeles, 12 abr. 1952. Disponível em: <<https://documents.latimes.com/elia-kazan-names-eight-former-reds/>>. Acesso em: 5 nov. 2021.

132 VIANY, Alex. Hollywood e política. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 25. Rio de Janeiro, 10 abr. 1948. Cine-Revista, pp. 85-86. Embora a Associação de Cinema da América (MPAA, antiga MPPDA) tenha criado o código de produção em 1930, este só foi implementado pela PCA em 1934. A fundação da Legião Católica da Decência, em 1933, foi de fundamental importância para que o código saísse do papel. No segundo pós-guerra, o código da PCA e o sistema de classificações da Legião foram amplamente usados para tentar refrear as inclinações liberais do cinema hollywoodiano. Cf. ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Responsabilizadas a censura e a comercialização pelo mau cinema. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.693, 2º Caderno. São Paulo, 4 mai. 1949, pp. 1-3.

Convém explicar aqui que os filmes de Carmen, como todos os outros filmes americanos, são feitos exclusivamente para o público americano. Hollywood procura, é verdade, agradar os bons vizinhos, ainda que a renda vinda dos países latino-americanos seja, sem dúvida alguma, irrisória, quando comparada com a renda dos filmes nos próprios Estados Unidos, diminuída ainda mais pelo câmbio e os impostos estrangeiros. Portanto, quando Carmen canta sambas exagerados, quando usa turbantes incríveis, não o faz para chocar os fãs do Brasil – ou para conquistá-los – mas sim para agradar ao público americano¹³³.

Mais que abonar a estrela luso-brasileira, Alex Viany apresenta uma Hollywood condescendente e utilitarista, que demonstra complacência em relação aos vizinhos do sul, mas que falha por atender o gosto de seu público majoritário, isto é, a classe média norte-americana¹³⁴. Convém destacar também a menção indireta e bastante simpática à “política da boa vizinhança” de Roosevelt. Em relação à amiga de Los Angeles, Alex Viany é menos indulgente. Quando Carmen Miranda diz, indignada, que não sabe o que esperavam dela ou que “[com] certeza, queria que eu viesse para cá desbancar a Bette Davis!”¹³⁵, o crítico a repreende com o exemplo de outras estrelas estrangeiras:

O que Carmen não disse foi que, afinal de contas, uma artista não tem de ficar prêsá, eternamente, aos usos e costumes de seu país de origem. Vivien Leigh, uma inglesa, se consagrou como Scarlett O’Hara, uma sulista americana, em “...E o Vento Levou”. Signe Hasso, sueca de nascimento, apareceu pela primeira vez no cinema americano no papel de uma francesa. Claudette Colbert, francesa, tem se especializado em papéis de americanas típicas, como, por exemplo, em “Aconteceu Naquela Noite”. Cary Grant e Ray Milland passam quase sempre por americanos – e são ingleses. Paul Muni, austríaco, já desempenhou papéis de diversas nacionalidades. E, por causa disso, nem a imprensa, nem os fãs de seus países natais se acharam com o direito de reclamar.¹³⁶

Sem entrar no mérito de tais comparações, o que interessa-nos apontar é o

133 VIANY, Alex. Carmen e o Santo Casamenteiro. *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 20. Rio de Janeiro, 9 mar. 1946, pp. 10-11.

134 A avaliação sobre o público-alvo comercialmente mais interessante estava correta. Durante a Segunda Guerra Mundial, o comércio exterior de Hollywood havia se concentrado, principalmente, no Reino Unido e na América Latina. Nos últimos anos da guerra, enquanto o mercado britânico devolvia cerca de US\$ 75 milhões anuais aos distribuidores norte-americanos, toda a América Latina devolvia algo em torno de US\$ 15 milhões anuais. Enquanto cerca de 85% dos britânicos e norte-americanos frequentavam as salas de cinema, na América Latina, como os filmes eram legendados e a maioria da população era analfabeta, este percentual não ultrapassa os 15%. Neste período, os esforços de Hollywood para a conquista de mercados latino-americanos foram acentuadamente determinados por razões políticas, principalmente pela atuação de Nelson Rockefeller à frente do CIAA (SCHATZ, *op. cit.*, pp. 156-157).

135 VIANY, Alex. Carmen e o Santo Casamenteiro..., *op. cit.*, p. 9.

136 *Ibid.*, p. 10.

discurso cosmopolita acerca da indústria cinematográfica norte-americana. Um cosmopolitismo que não chega a ser defendido como um ideal, mas que é ao menos naturalizado, e que está diretamente ligado à imagem que o crítico buscou apresentar desde a sua chegada nos Estados Unidos. O liberalismo cosmopolita de Alex Viany, propenso à aproximação dos liberais progressistas de Nova York, vinha em grande medida de uma reação antivarguista. Em 1948, o crítico ainda identificava o nacionalismo com a ditadura do Estado Novo, o que não impedia que este discurso ideológico o interpelasse em diversos momentos, especialmente naqueles em que a condição de estrangeiro impunha uma nova e indesejada identidade: a de latino-americano¹³⁷.

Desde as suas primeiras crônicas em Hollywood, o crítico manifestou um severo incômodo com quem “desanda a falar espanhol ao saber de minha nacionalidade”¹³⁸. Diante dessas pessoas, fazia-se de desentendido. Por outro lado, regozijava-se quando conversava com alguma estrela que conhecia o Brasil, e quando ouvia elogios da capital federal então, não podia senão “ficar um pouco inchado de orgulho”¹³⁹. Era deste lugar que reconhecia a importância no trabalho de Carmen Miranda:

O que Carmen Miranda tem feito aqui já é muito. A verdade é que ninguém, em mais de quatro séculos, fez mais do que ela para que o Brasil fôsse conhecido nos Estados Unidos. Antes de Carmen, o samba não existia nos Estados Unidos. Depois que ela veio, remexeu as cadeiras, os braços, o corpo todo, na Broadway e no cinema, os americanos começaram a perceber que existia, na “América Latina”, uma certa música que era bem diferente das rumbas, dos boleros e dos tangos. A culpada não é Carmen se os americanos

137 Segundo Alexandre Dantas Trindade, até o final da década de 1940, a inserção do Brasil na “América Latina” ocupou um espaço secundário no pensamento social e político brasileiro. Glauber Rocha relata sucintamente o modo como essa mudança foi sentida e compreendida por sua geração: “Na década de cinquenta se falava do cinema mexicano. No princípio da década de sessenta se falava do cinema argentino, depois em cinema cubano, em seguida de cinema brasileiro. Agora se fala de cinema latino (...). A consciência latina começa se popularizar. A descoberta de que o Brasil, México, Argentina, Peru, Bolívia etc. fazem parte do mesmo bloco de exploração norte-americana e de que esta exploração é uma das causas mais profundas do subdesenvolvimento se concretiza a cada dia que passa e, o mais importante, se populariza. A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problema comuns” (ROCHA, 1981, pp. 49-50). Sobre o processo de “descoberta” da América Latina e a emergência de um novo léxico no pensamento social brasileiro nos anos 1950 e 1960, cf. TRINDADE, 2014.

138 VIANY, Alex. Eis Aqui Hollywood..., *op. cit.*, p. 34.

139 *Ibid.*

dançam o samba como aí no Brasil êle só é dançado nas gafieiras...¹⁴⁰

Como vimos no capítulo anterior, a resistência a gêneros musicais estrangeiros, como o tango e o bolero, fez parte do movimento de afirmação do samba como gênero “tipicamente nacional”, o qual esteve diretamente ligado ao papel reconhecido pelo regime de 1930 aos intelectuais na “redescoberta do Brasil” e na construção científica da identidade brasileira (PARANHOS, *op. cit.*, p. 63; PÉCAUT, *op. cit.*, p. 65). Alex Viany não passou incólume ao regime nacionalista de Getúlio Vargas. A distinção do samba era, para ele, tão necessária quanto o reconhecimento de que “falamos português no Brasil” ou que “somos tão diferentes dos argentinos como dos próprios americanos”¹⁴¹. Em suas crônicas, o crítico apresenta uma identidade indissociável à cultura brasileira, e esta, ao Estado nacional.

Não parece haver neste sentimento nacionalista um desdém em relação aos países vizinhos ou os quase sempre pressupostos traços de xenofobia¹⁴². A recusa a uma categoria supranacional como América Latina não chega a ser incompatível com o cosmopolitismo de viés progressista adotado pelo crítico, o qual defendia a inclusão da diversidade, e não a sua homogeneização. Daí o uso das aspas para uma categoria que, em sua experiência pessoal, era sentida como um estigma. Ainda neste quesito, a posição do crítico coadunava com a de um liberal como Henry Wallace, isto é, com a defesa de um internacionalismo regional que ressaltasse a importância do respeito à soberania dos Estados nacionais. Dois anos depois de se mudar para os Estados Unidos, Alex Viany começaria a apresentar algumas críticas ao projeto de internacionalização da economia mundial do governo democrata norteamericano e à “terrível invasão da Coca-Cola” no Brasil¹⁴³.

Diferentemente da década de 1930, quando países como Argentina, México e

140 VIANY, Alex. Carmen e o Santo Casamenteiro..., *op. cit.*, p. 11.

141 *Ibid.*, p. 10.

142 Na verdade, o que se pode constatar a partir de suas críticas é uma profunda admiração pelo desenvolvimento das cinematografias nacionais da região, especialmente a mexicana. Numa comparação de *A Pérola* (Emilio Fernández, 1947) com a produção média de Hollywood, o crítico chega a afirmar que “o cinema mexicano, pelo menos com Fernandez & Figueroa, já alcançou, artística e tecnicamente, o nível mais alto da produção mundial”. VIANY, Alex. Que Viva México! (1). *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 33. Rio de Janeiro, 5 jun. 1948. Cine-Revista, p. 74.

143 VIANY, Alex. Põe o chapéu, José. *O Cruzeiro*, ano XIX, n.º 25. Rio de Janeiro, 12 abr. 1947, p. 16.

Brasil puderam explorar as rivalidades comerciais e políticas entre as grandes potências, na primeira década do segundo pós-guerra, os países da região – com a possível exceção da Argentina peronista – caminharam a passos largos para uma relação de dependência cada vez mais acentuada em relação aos Estados Unidos. O aumento exponencial de importações nos primeiros anos do governo Dutra¹⁴⁴ não apenas inundou o mercado brasileiro de bens de consumo norte-americanos, como deixou em evidência a assimetria na grassada “relação especial” entre os dois países (PIERUCCI, *op. cit.*, pp. 73-83). Em 1948, pela primeira vez, encontramos nas crônicas de Alex Viany um discurso crítico ao “colonialismo” norte-americano:

Road to Rio (que aí será *A Caminho do Rio*), a última bagunça de Bing Crosby, Dorothy Lamour e Bob Hope talvez provoque alguma celeuma por aí, se é que ainda estamos na gloriosa era do porque-me-ufanismo. Meu patriotismo, artificialmente abaítado pelo exílio, não é suficiente para que eu seja levado a extremos de jingoísmo pela visita tipicamente hollywoodense que êsses três patuscos fazem ao Brasil colonial. Em primeiro lugar, porque jamais espero de Hollywood uma apresentação aceitável de um país estrangeiro (...). Em segundo lugar, porque as comédias da trinca são, fora as pouquíssimas dos Marxes e de Danny Kaye, o único ponto de contato que ainda temos com a era hilariante dos pastelões & polícias de Mack Sennett. Portanto, recomendo *Road to Rio* como uma comédia relativamente desopilante, mas só a recomendo àqueles incapazes de finas suscetibilidades diante do colonialismo agressivo e desrespeitoso de Hollywood¹⁴⁵.

O comentário sobre a comédia de Bing Crosby e Bob Hope começa com uma crítica ao “ufanismo” estadonovista, por meio da qual Alex Viany busca construir a ideia de uma avaliação ponderada e equidistante. Não lhe causava “extremos de jingoísmo” a produção hollywoodiana, ele até reconhecia seus valores artísticos dentro de determinado critério de avaliação do gênero¹⁴⁶, de modo que, quando falava em “colonialismo

144 No segundo pós-guerra, a ausência de fluxos internacionais de capitais privados e a falta de linhas organizadas de crédito internacional conduziram os países capitalistas a um sério problema de liquidez (posteriormente resolvido pela União Europeia de Pagamentos, pelo Fundo Monetário Internacional e pelos empréstimos do governo norte-americano através do Plano Marshall). Em junho de 1947, o governo brasileiro passou a adotar medidas de controle sobre importações (PIERUCCI, *op. cit.*, pp. 79-83).

145 VIANY, Alex. Há um gato na tuba. *O Cruzeiro*, Ano, n.º 31. Rio de Janeiro, 22 mai. 1948. Cine-Revista, p. 97.

146 Nenhum gênero teve critérios de avaliação tão resilientes no discurso cinematográfico de Alex Viany quanto a comédia. Seu gosto particular por aquilo que denominava “comédias cinematográficas” (leia-se não-teatrais) permanecerá inalterado durante as décadas de 1940 e 1950. Sua grande referência era Mack Sennett, o produtor das primeiras comédias de Charlie Chaplin. A origem do discurso sobre a “verdadeira” comédia cinematográfica é uma herança dos vanguardistas franceses, reproduzida no

agressivo e desrespeitoso”, não estava manifestando uma opinião controversa, mas tão somente constatando um fato. Considerando que os três personagens dos filmes em série “*Road to...*” visitam o Brasil contemporâneo de Alex Viany, governado por Dutra e alinhado politicamente à Doutrina Truman, a expressão “Brasil colonial” traduzia não apenas a compreensão de uma relação assimétrica entre os Estados Unidos e sua zona de influência política, mas também um incômodo com a postura servil adotada pelo governo brasileiro diante da hegemonia norte-americana.

5.5. Os cinemas nacionais contra Hollywood

O interesse de Alex Viany pelos filmes enquanto “documento social e influência política” e sua constatação de que Hollywood era “acima de tudo, uma indústria”¹⁴⁷ (um dado bastante enfatizado pelos críticos brasileiros neste período), colocaram-no defronte à relação intensa e ambígua entre Hollywood e Washington, a qual havia se solidificado com a confirmação do valor de propaganda dos filmes durante a Segunda Guerra Mundial. Na segunda metade dos anos 1940, o crítico acompanhou de perto os processos movidos pelo Departamento de Justiça contra os trustes de Hollywood, ao mesmo tempo em que agências governamentais norte-americanas forneciam apoio ativo para que seus estúdios monopolizassem o mercado internacional.

Depois que Eric Johnston assumiu a presidência da Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América (MPPDA), no final de 1945, a organização comercial – que passou a se chamar Associação de Cinema da América (MPAA) – adquiriu uma dependência voltada para o comércio exterior, a Associação de Exportação de Filmes (MPEA). Na prática, a MPEA acabou ocupando o espaço deixado vago pelo braço estrangeiro do OWI, extinto pelo governo de Harry Truman logo após o fim da guerra (SCHATZ, *op. cit.*, p. 288-289). Três agências governamentais, em particular, cooperaram ativamente com os esforços da MPEA:

Brasil pelos críticos do Chaplin Club. O grande elogio ao gênero, segundo Ismail Xavier, estava na afirmação da nova linguagem e seu poder de transportar a imagem no espaço e no tempo (XAVIER, 1978, pp. 28-29).

147 VIANY, Alex. Quanto vale um produtor. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 13. Rio de Janeiro, 17 jan. 1948, p. 50.

O Departamento de Comércio auxiliou diretamente o comércio exterior, devido ao seu interesse pelo cinema como meio de promover as vendas no exterior de outros produtos americanos, de roupas a eletrodomésticos e automóveis. O Departamento de Justiça concordou em relaxar seus esforços antitruste na área das vendas de exportação integradas das principais empresas, embora a MPEA fosse claramente uma empresa monopolista. E o Departamento de Estado estava interessado no que o *Wall Street Journal* chamou de “valor de propaganda dos filmes americanos típicos em retratar o modo de vida democrático”. (SCHATZ, *op. cit.*, p. 289; tradução minha).

O apoio de agências governamentais baseava-se no valor agregado da exportação de filmes. Do ponto de vista econômico, a indústria cinematográfica facilitava o acesso a mercados estrangeiros, devido à alta demanda de seu produto em praticamente todos os mercados do mundo. Do ponto de vista político, o governo norte-americano não escondeu o seu interesse em “vender” a democracia liberal e o capitalismo de livre mercado para outros países, especialmente para aqueles que haviam sido governados ou ocupados por regimes nazifascistas – como França, Alemanha e Itália, que não apenas haviam fechado seus mercados para os filmes de Hollywood nos últimos anos de guerra, como haviam recebido massivas propagandas fascistas e antiamericanas neste período (*Ibid.*, pp. 159-160).

Entre 1948 e 1949, período que marca o regresso de Alex Viany ao Brasil, a campanha antitruste nos Estados Unidos e a resistência de mercados nacionais aos esforços de monopolização de Hollywood forneceram um repertório importante, não apenas para o crítico, mas também para seus futuros camaradas de partido Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua, que abordaram estes temas numa série de sete artigos em coautoria para a *Folha da Manhã*, ou para cineastas como Moacyr Fenelon, que havia renunciado ao cargo de diretor-superintendente da Atlântida após o ingresso de Luiz Severiano Ribeiro Júnior como sócio majoritário da produtora, em 1947. No final daquele decênio, assistimos a um otimismo semelhante ao do final dos anos 1920, e Alex Viany logo se acercaria daqueles que também acreditavam na hora e na vez do cinema nacional¹⁴⁸.

A série de artigos de Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua é um bom referencial para

148 Referimo-nos à crença, por parte de críticos e cineastas, em um cenário favorável ao desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil. Convém esclarecer, no entanto, que o cinema não era acessível a uma vasta parcela da população, tratando-se, portanto, de um fenômeno pouco expressivo e restrito às camadas médias da sociedade brasileira.

compreendermos o que se sabia à época sobre as mudanças no cenário da produção de filmes no mundo e das condições efetivas de desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no Brasil. Os textos baseavam-se fortemente no *International Motion Picture Almanac* de 1948-1949, uma edição especial da Quigley Publications à qual Alex Viany também tinha acesso¹⁴⁹. Num pequeno prefácio de Carlos Ortiz ao primeiro artigo em coautoria com Ciro T. de Pádua, a citação do vanguardista francês Léon Moussinac oferece-nos o tom que a série assumiria: “O negociante diz: o filme é simples mercadoria. Diz o cineasta: o filme é apenas obra de arte. Ambos têm razão. Os dois estão errados”¹⁵⁰.

No primeiro artigo da série, Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua comentam a sentença da Suprema Corte dos Estados Unidos contra o cartel de estúdios de Hollywood¹⁵¹. O litígio antitruste, cujo réu principal era a Paramount Pictures Inc.¹⁵², formava parte de um sem-número de processos judiciais em favor dos exibidores independentes e contra os grandes circuitos de cinema do país, os quais vinham se arrastando há uma década e, grosso modo, dividiam-se em três tipos: 1) Estado *versus* estúdios – exigiam o fim de práticas de comércio desleais e o divórcio dos circuitos de cinema afiliados; 2) Estado *versus* grandes circuitos não-afiliados – acusavam a política de vendas favorável dos grandes estúdios e o monopólio em determinadas regiões do país; 3) exibidores independentes *versus* estúdios e circuitos não-afiliados – denunciavam a retenção de produto e a sua liberação em condições não razoáveis (SCHATZ, *op. cit.*, pp. 323-326).

No início de 1948, a Suprema Corte norte-americana julgou em conjunto e proferiu decisão desfavorável aos réus nos três casos tipificados. No dia 3 de maio, este conjunto de ordens judiciais em favor da separação de empresas de produção e exibição

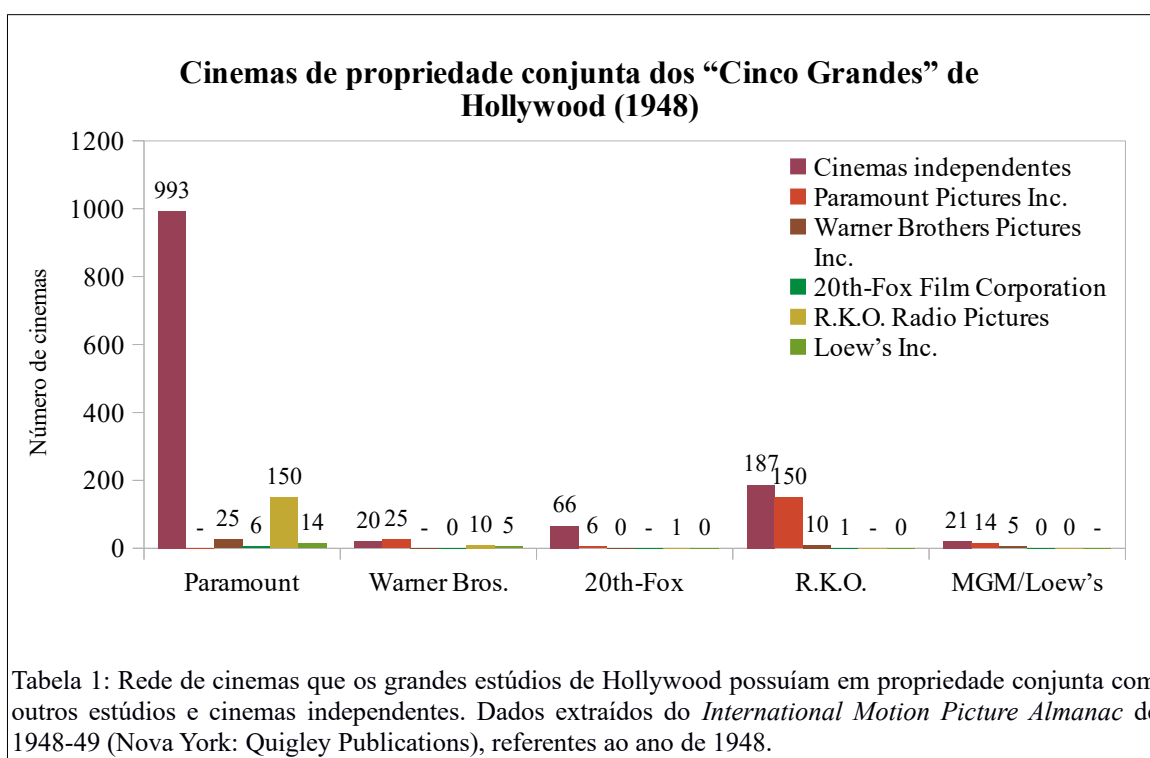
149 O almanaque está entre as publicações que Alex Viany enviava a seu amigo Carlos Fernando como forma de pagamento pelos favores prestados. Cf. Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 2 out. 1947.

150 MOUSSINAC apud ORTIZ, Carlos. Cinema: arte e mercadoria. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.682, 2º Caderno. São Paulo, 21 abr. 1949, p. 1.

151 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Ameaça à livre concorrência nos mercados de exibição. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.682, 2º Caderno. São Paulo, 21 abr. 1949, pp. 1 e 4.

152 A Paramount era o maior truste da indústria cinematográfica na época. No entanto, todas as oito *majors* de Hollywood haviam sido indiciadas – os chamados “Cinco Grandes” (Paramount Pictures Inc., Warner Brothers Pictures Inc., 20th-Fox Film Corporation, R.K.O. Radio Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer/Loew’s Inc.) e os “Três Pequenos” (Universal Pictures, Columbia Pictures e United Artists) –, além do circuito Griffith e dos Teatros Schine Chain, acusados de violações antitruste nas regiões sudoeste e nordeste dos Estados Unidos, respectivamente (SCHATZ, *op. cit.*, pp. 325-327).

foi promulgado, ficando conhecido como Decretos Paramount. Sem entrar em pormenores das sentenças judiciais, Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua optam por “indicar uma delas, porque pode ser assinalada no Brasil, promovida por firmas nacionais, algumas estreitamente ligadas a interesses alienígenas, outras sem nenhuma ligação com eles”¹⁵³, isto é, o problema da trustificação da indústria cinematográfica:



Dados sobre o número de cinemas nos Estados Unidos (1947)				
	647 circuitos cinematográficos (com 4 ou mais cinemas)	%	6.795 exibidores independentes	%
Salas de cinema	8.605	51	8.275	49
Poltronas	7.249.945	64,1	4.052.375	35,9
Receitas sem impostos	US\$ 1.421.628.000	91,13	US\$ 138.372.000	8,87

Tabela 2: Divisão dos 16.880 cinemas norte-americanos entre grandes circuitos exibidores e cinemas independentes. Dados do Departamento do Censo dos Estados Unidos referentes ao ano de 1947.

153 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Ameaça à livre concorrência..., *op. cit.*, p. 4.

A partir dos dados apresentados nas tabelas acima¹⁵⁴, Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua buscam demonstrar como os grandes estúdios e os circuitos de cinema haviam conseguido monopolizar o setor de exibição nos Estados Unidos. O truste do sistema de estúdio verticalmente integrado, com seus cinemas afiliados e seus acordos com grandes circuitos, operava através de políticas de vendas ilegais, as quais incluíam, entre outras medidas, a prática do “*block-booking*” – conhecida no Brasil como “venda por lote”, ou seja, licenciamento de vários filmes em um único contrato – e a restrição dos direitos de estreia dos filmes comercialmente mais interessantes.

Os paralelos com as empresas nacionais, usados como justificativa para o enfoque da primeira reportagem, só seriam explicitados no quinto artigo da série. Para os articulistas, a “vocação monopolista” da indústria cinematográfica já havia se arraigado no Brasil:

A União Cinematográfica   um dos elementos através do qual ela se oculta. Pertence essa firma   organiza o do sr. Luiz Severiano Ribeiro Jr., da Capital da República, que ali possui mais de 40 cinemas e já domina 3 estúdios nacionais. Hoje em dia a produ o nacional de filmes está quase totalmente em mãos dele, quer diretamente, quer através da distribui o e exibi o. E isso tanto no capítulo dos jornais e documentários quanto no setor de ‘fitas’ de longa-metragem e com enredo. A produ o dos estúdios independentes foi por ele quase toda absorvida. (...) O fato concreto e indiscutível   que com o monopólio da distribui o e da exibi o o sr. Severiano Ribeiro se transforma num sorvedouro de lucros de quanto produtor apare a¹⁵⁵.

A denúncia ao monopólio dos Severiano Ribeiro, pai e filho¹⁵⁶, seria posteriormente reforçada numa entrevista com o “homem de *métier*” Moacyr Fenelon.

154 A título de ilustra o, sistematizamos os dados expostos pelos articulistas em tabelas. Cf. ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Ameaça   livre concorrência..., *op. cit.*, pp. 1 e 4. A tabela 1 apresenta a rede de cinemas de propriedade conjunta dos cinco maiores estúdios de Hollywood. Os números expostos por Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua, contudo, não representavam sequer a maior parcela dos cinemas alienados após os Decretos Paramount. Além dos cinemas de propriedade conjunta, a Paramount detinha cerca de 1.395 cinemas, a Fox, 636, a Warner Brothers, 501, a MGM (Loews), 135, e a RKO, 109. Os “Cinco Grandes” ainda possuíam franquias com cadeias de cinema independentes, as quais também foram abolidas pelos decretos (DE VANY; McMILLAN, 2004, pp. 136-137).

155 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Responsabilizadas a censura e a comercializa o pelo mau cinema. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.  7.693, 2.  Caderno. São Paulo, 4 mai. 1949, p. 3.

156 No final dos anos 1940, Luiz Severiano Ribeiro Júnior dirigia as seguintes empresas: Comércio Reunido São Luiz S.A., Atlântida Cinematográfica S.A., Cinegr fica São Luiz Ltda., Companhia Brasileira de Cinemas, Luiz Severiano Ribeiro S.A., Empresa Cinemas São Luiz Ltda., Empresa Cinemas Vitória Ltda., Publicidade São Luiz Ltda., União Cinematográfica Brasileira S.A. (SIMIS, 2015, p. 144).

Nesta entrevista, o cineasta afirma que o truste dos Severiano Ribeiro havia conquistado “as melhores praças do país”, com a exceção de São Paulo¹⁵⁷. A razão para isto, de acordo com o entrevistado, estaria num “pacto de honra” com a Empresa Serrador, que controlava o circuito de exibição paulistano. O cartel é atribuído principalmente ao conglomerado de Severiano Ribeiro, que, além do monopólio do setor de exibição, exercia “grande influência na administração de um estúdio de grande metragem”¹⁵⁸, executava trabalhos de laboratório, produzia e distribuía a maior parte dos anúncios, executava trabalhos gráficos e burlava a lei da obrigatoriedade de exibição do complemento nacional¹⁵⁹, de 1932, com curtas-metragens produzidos e distribuídos pelo próprio truste:

O complemento nacional, que foi feito para se criar, no Brasil, técnicos, artistas e diretores, destinados a servirem no cinema de longa-metragem, passou a ser uma indústria que é hoje controlada pelo truste, detentor de 90% dos complementos nacionais. Com 3 cinegrafistas contratados, tem assuntos para 4 ou 5 jornais. Assuntos filmados por uma pessoa, ao mesmo tempo, visando já recortá-lo em 4 pedaços, destinados aos 4 jornais obrigatórios. Quem quiser que veja. Os jornais estão aí, na tela, todas as semanas. Essa burla é proibida por lei. Mas, infelizmente, o Chefe da Censura ainda não notou isso¹⁶⁰.

O conglomerado de Severiano Ribeiro teria começado a produzir complementos e cinejornais após a conquista do pagamento obrigatório equivalente a cinco cadeiras por sessão para cada complemento¹⁶¹. Moacyr Fenelon atribui essa conquista à Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros (ACPB), agremiação “arrasada e fechada” pelo truste, assim como a Distribuidora de Filmes Brasileiros S.A. (DFB) e a Distribuição Nacional S.A. (DN). O exercício do abuso de poder econômico, que havia arruinado com estas iniciativas dos produtores brasileiros, terminou por condenar à imobilidade a Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda¹⁶². O cineasta descreve algumas das práticas

157 Sobre a cobertura da rede de cinemas de Severiano Ribeiro, cf. MELO, 2011, pp. 129-130; SIMIS, *op. cit.*, p. 143.

158 Neste trecho, o cineasta refere-se a sua antiga produtora, Atlântida.

159 Cf. BRASIL. Câmara dos Deputados. Decreto n.º 20.493, de 24 de Janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília: Câmara dos Deputados, 2021. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 24 nov. 2021.

160 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Duras as perspectivas do cinema nacional..., *op. cit.*, p. 4.

161 Cf. parágrafo 5º, artigo 24 do Decreto nº 20.493/1946, *op. cit.*

162 Sobre as práticas monopolistas dos Severiano Ribeiro contra a DFB, a ACPB e DN, cf. tese de

monopolistas do truste:

A Metro não tem cinema de segunda linha para exibir seus filmes. Então, o truste propõe: “Eu exibirei os filmes da Metro, mas a Metro só exibirá os complementos da U.C.B. [União Cinematográfica Brasileira]!”

Outro processo é o de propor a exibição de complementos, exigindo, em compensação, grandes vantagens de preços nos filmes de longa metragem que não lhe pertencem. Ao invés de fazer passar o complemento a porcentagem, alugam-no a cem cruzeiros. Ora, o produtor do complemento independente que não oferece tais regalias, morre, com o filme em baixo do braço, com toda a lei de proteção ao cinema nacional¹⁶³.

A extensão do truste dos Severiano Ribeiro, segundo Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua, teria levado à abertura de “uma investigação no foro do Rio de Janeiro a fim de apurar causas e efeitos”¹⁶⁴. Os articulistas referem-se a um inquérito aberto pela Comissão Central de Preços (CCP), órgão do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, em junho de 1948. De acordo com Luís Alberto Rocha Melo, o inquérito foi fomentado por uma série de denúncias publicadas em entrevistas com o diretor-presidente da Empresa Paschoal Segreto S.A. e ex-presidente do Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Rio de Janeiro, Domingos Segreto (MELO, 2011, p. 141).

A história dessas denúncias teve início alguns meses antes, quando Domingos Segreto decidiu não renovar o contrato de arrendamento de suas salas de cinema na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, para o grupo de Severiano Ribeiro. Diante da possível

doutoramento de Luís Alberto Rocha Melo, especialmente o terceiro capítulo (MELO, *op. cit.*, pp. 128-187).

163 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Duras as perspectivas do cinema nacional..., *op. cit.*, p. 4.

164 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Responsabilizadas a censura e a comercialização..., *op. cit.*, p. 3. Foram intimados a depor diante da subcomissão de investigação da CCP: Domingos Segreto, Carmen Santos, Adhemar Gonzaga, Antônio Vieira de Melo (diretor da Agência Nacional), Israel Souto (ex-diretor da Divisão de Cinema e Teatro do extinto DIP), Paulo Cleto (cineasta e jornalista), João Tinoco de Freitas (presidente da Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda.), Vital Ramos de Castro (exibidor) e Alexandre Wulfes (cineasta e produtor). Vital Ramos de Castro enviou o advogado para representá-lo, o que foi rejeitado pela subcomissão, e Adhemar Gonzaga simplesmente não compareceu. Cf. CARMEN Santos confirma a denuncia contra o “trust”. Cf. *O Jornal*, ano XXX, n.º 8.618, 2ª Secção. Rio de Janeiro, 3 jun. 1948., pp. 1-3.

perda do Cine São José, uma peça importante em suas negociações com as *majors* de Hollywood, Luiz Severiano Ribeiro Júnior tentou fragilizar a posição do senhorio junto aos demais acionistas da Empresa Paschoal Segreto, o que resultou no rompimento definitivo entre os dois exibidores e numa carta solicitando o desligamento da empresa do quadro de sócios do sindicato de exibidores (*Ibid.*, pp. 142-143).

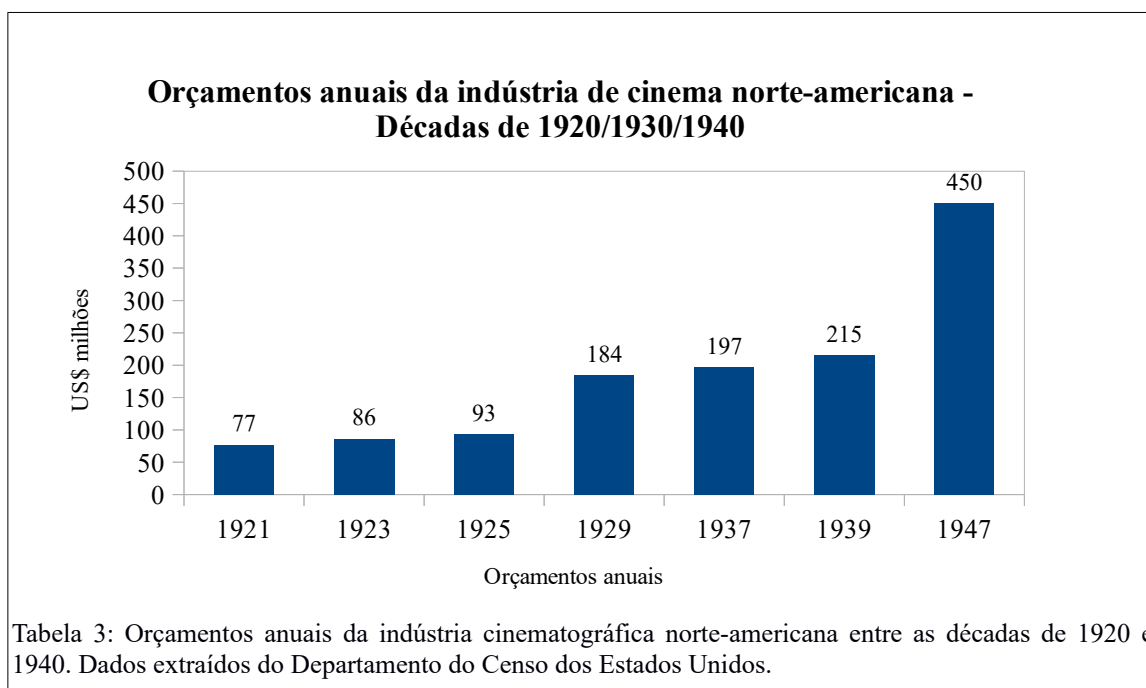
Nas entrevistas que concedeu após o rompimento, Domingos Segreto acusou o conglomerado de Severiano Ribeiro de controlar o sindicato e de atuar como um truste no mercado de exibição, tendo a distribuidora UCB como “espinha dorsal” de suas atividades monopolistas. O empresário aproveitou para dizer que a Empresa Paschoal Segreto havia se tornado “independente” e que esperava constituir um novo sindicato com os demais exibidores dispostos a reagir (MELO, *op. cit.*, pp. 19-20). Suas denúncias, segundo Luiz Alberto Rocha Melo, tiveram uma espécie de caráter inaugural: “A partir daí, serão freqüentes na imprensa as exemplificações de ‘como age o truste’, seguindo todas, basicamente, o esquema traçado por Segreto, inclusive apontando a centralidade da UCB no esquema comercial do grupo comandado por Severiano Ribeiro” (*Ibid.*, pp. 142-143).

Seria apressado enxergar na proximidade entre as campanhas antitruste nos Estados Unidos e no Brasil algum tipo de apropriação ou importação por parte dos exibidores e produtores brasileiros. Seja porque a acusação de monopólio já pesava contra o conglomerado de Luiz Severiano Ribeiro desde os anos 1930, seja pelo histórico de disputas judiciais contra o truste na CCP, cuja a origem remonta a 1946¹⁶⁵. O que tratamos de apontar, neste caso, é o modo como Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua mobilizaram os Decretos Paramount para fortalecer a batalha dos produtores brasileiros contra o conglomerado dos Severiano Ribeiro e, concomitantemente, as grandes

165 Ainda segundo Luiz Alberto Rocha Melo, essas disputas judiciais teriam começado em agosto de 1946, quando a Companhia Brasileira de Cinemas ameaçou retirar *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) de cartaz após a primeira semana de estreia, a despeito das excelentes bilheterias que o filme vinha arrecadando. Afirmava-se que a comédia brasileira daria lugar a uma produção hollywoodiana, *Gilda* (Charles Vidor, 1946), e que o novo lançamento viria com um aumento no preço dos ingressos. Diante da notícia, jovens ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE) depredaram alguns dos cinemas de Luiz Severiano Ribeiro na Cinelândia, protestando em favor da fita brasileira e da necessidade de regulamentação dos preços dos ingressos. O evento não apenas conseguiu manter a produção brasileira em cartaz, como acabou conduzindo o tema do preço dos ingressos à Comissão Central de Preços (MELO, *op. cit.*, p. 136).

distribuidoras estrangeiras (em particular, as norte-americanas).

Sobre o monopólio do mercado cinematográfico por grandes capitais norte-americanos, o primeiro artigo da série também apresenta dados que refletiam, segundo os articulistas, “as razões numéricas, por assim dizer, da luta a que agora assistimos entre a cinematografia comercializada americana e a cinematografia europeia, mais voltada para a arte propriamente dita, embora não menos desejosa de mercados e lucros”¹⁶⁶:



Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua buscam ilustrar através destes números a dimensão dos trustes hollywoodianos – especialmente, o modo como este complexo parque industrial havia quadruplicado as cifras de gastos e investimentos naqueles últimos 25 anos. Para os articulistas, a retomada do controle sobre o mercado internacional havia se tornado uma necessidade para a indústria cinematográfica norte-americana, que atravessava uma enorme crise desde a reascensão das cinematografias europeias e o surgimento de novas cinematografias nacionais em outras partes do mundo. Contudo, também ressaltam a importância de não subestimar o poderio de Hollywood, pois “sua base, no que se refere a investimentos, é a tal ponto gigantesca que não nos devemos admirar do poderoso influxo que exerce em todo o ocidente, quer na América

166 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Ameaça à livre concorrência..., *op. cit.*, p. 4.

Latina, quer na Europa”¹⁶⁷.

A análise dos entraves e das razões do bom desempenho da indústria cinematográfica de países arrasados pela guerra, como França e Itália, ou de países de formação histórica e econômica semelhantes à do Brasil, como Argentina e México, ocupam um espaço privilegiado na série de artigos para a *Folha da Manhã*. Já na segunda reportagem, Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua apresentam um panorama econômico bastante detalhado do cinema do Velho Mundo¹⁶⁸. O texto tem como foco as dificuldades das principais cinematografias europeias (italiana, francesa e inglesa) em competir com as produções hollywoodianas no mercado brasileiro. O primeiro entrave era uma espécie de extensão dos tópicos anteriores e apontava para os efeitos concretos das práticas monopolistas nos mercados de distribuição e exibição.

De acordo com os articulistas, os distribuidores norte-americanos teriam vantagens no sistema de percentagem na locação de filmes, retendo cerca de 10% (dez por cento) a mais da renda em comparação com as produções europeias e latino-americanas:

O cálculo da renda que se julga poderia uma película proporcionar é baseado no “hold-over”, isto é, a garantia mínima da exibição nos primeiros 3 dias. Essa base é de Cr\$ 85.000,00 para o Arte Palácio, em virtude de sua maior lotação, e de Cr\$70.000,00 para o Ipiranga, Bandeirante e Ópera, todos pertencentes ao circuito Serrador. Se ocorrer um feriado dentro desses primeiros 3 dias, se faz um acréscimo de 30% naqueles “hold-over” ou padrão mínimo de renda.

Partindo desse ponto, a renda é em regra geral fixada no montante de 50% para as fitas norte-americanas e de 40% para os filmes europeus. No que toca às películas latino-americanas, essa renda flutua bastante¹⁶⁹.

167 *Ibid.*, p. 4.

168 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Procura o cinema europeu conquistar a preferência do nosso grande público. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.684, 2º Caderno. São Paulo, 23 abr. 1949, pp. 1-3.

169 *Ibid.*, p. 1. Na verdade, o sistema de percentagem havia sido alterado em julho de 1948 pela Portaria n.º 58 da CCP, a mesma que instituiu o tabelamento dos ingressos. O parágrafo 13 da portaria estabeleceu o teto de 40% na locação de filmes. De acordo com Luís Alberto Rocha Melo, a inclusão desse parágrafo teria resultado de uma “queda de braço” em duas mesas-redondas organizadas pela CCP, em julho de 1948, entre o Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas, liderado por Luiz Severiano Ribeiro, e as distribuidoras que importavam filmes estrangeiros. No final do litígio, a CCP sancionou um novo teto com a média aritmética entre as propostas das duas partes (42%), valor bem abaixo do pleiteado pelas *majors* (MELO, *op. cit.*, pp. 136-138). A tese de Melo menciona uma considerável repercussão das disputas entre distribuidores e exibidores nos veículos de imprensa. Não sabemos se Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua simplesmente ignoraram o caso ou se permaneceram céticos em relação ao acordo entre os trustes.

Num outro artigo, retomando a atuação dos trustes norte-americanos no setor de distribuição, eles mencionam o modo como a prática da venda em lote – abolida nos Estados Unidos, mas ainda vigente no exterior – prejudicava as produções europeias. Citam como exemplo o filme *Vítimas da Tormenta* (Vittorio de Sica, 1946), lançado no mercado brasileiro naquele ano: “é ‘cabeça de lote’ – como se diz na gíria cinematográfica – isto é, vem à frente de 15 ou 16 películas de importância secundária, em regra verdadeiros ‘abacaxis’, que os exibidores são forçados a programar, caso não desejem perder ‘Sciúscia’. (...) Por quê? Para evitar que os estúdios tenham prejuízos”¹⁷⁰.

O segundo entrave diz respeito à adoção do padrão dólar-ouro pelo sistema monetário internacional e ao rígido controle sobre os fluxos financeiros existente nos anos pós-guerra. A chamada “escassez de dólares” e as medidas de controle sobre importações adotadas pelo governo Dutra, no início de 1948, dificultavam as remessas dos lucros para os produtores europeus: “Além das taxas normais que as remessas exigem, como o imposto de 5% e outros gastos, aqueles que necessitarem urgentemente de dólares são obrigados a gastar mais 14% ou 15% no chamado mercado negro. Mediante essa manobra os dólares aparecem...”¹⁷¹. A solução encontrada em alguns casos, como o do cinema italiano, que dispunha de recursos para manter as despesas dos estúdios, era deixar a renda congelando no Brasil à espera de um cenário econômico mais favorável¹⁷².

Um terceiro e último entrave, também ligado à “escassez de dólares”, afetava especialmente os produtores italianos: a escassez de filme fotográfico na Argentina, onde as fitas italianas eram copiadas e, após a aposição de legendas, distribuídas para o mercado regional. Este último dado parece estar defasado, pois a grave crise de estoque que afetou o cinema argentino datava dos últimos meses da Segunda Guerra Mundial¹⁷³.

170 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Responsabilizadas a censura e a comercialização..., *op. cit.*, p. 3.

171 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Procura o cinema europeu conquistar a preferência..., *op. cit.*, p. 1.

172 *Ibid.*

173 Nos primeiros meses de 1944, em retaliação às medidas do ditador germanófilo Edelmiro Farrell contra o cinema dos países Aliados, os Estados Unidos coordenaram um bloqueio diplomático à Argentina, o que implicou num desabastecimento tanto das produções hollywoodianas quanto dos filmes fotográficos para aquele país. Em agosto de 1944, a escassez de filme fotográfico paralisou a indústria cinematográfica da Argentina, levando a manifestações e greves de diferentes categorias envolvidas no

De fato, a menção parece confirmar o aviso dos articulistas a respeito da falta de informações atualizadas sobre a indústria cinematográfica europeia: “Os almanaques são publicados com atraso e dessarte os números por eles divulgados abrangem às vezes épocas recuadas e, quando mais recentes, são incompletos”¹⁷⁴.

Expostos os entraves, restava apresentar as razões para o sucesso ou o fracasso das produções europeias naqueles últimos anos. O artigo lista, então, as razões para o bem-sucedido caso italiano: alta tributação sobre produções estrangeiras; um departamento de fiscalização diretamente ligado ao gabinete do primeiro-ministro; diversas categorias da produção cinematográfica organizadas em corporações de ofício; uma legislação bastante favorável à produção local, que instituía cota de tela de oitenta dias por ano e exibição compulsória de documentários e cinejornais italianos nos cinemas; um auxílio de 10% sobre os custos fixos de produções com mais de 2.000 metros de filme, acréscimo de 6% para os filmes julgados valiosos do ponto de vista cultural; por fim, na Itália, a censura não exercia nenhum efeito sobre a produção cinematográfica¹⁷⁵.

Na sequência, o caso francês é apresentado como um exemplo de cinema “moribundo”, com um destino incerto após a gradativa perda de competitividade em relação às fitas norte-americanas e a queda de quase 30% na produção entre 1946 e 1947¹⁷⁶. As razões apontadas para este retrocesso no “país do filme de vanguarda” são de duas ordens: 1) o alto custo de produção: “Os filmes americanos são amortizados nos próprios E.U.A. Uma versão francesa das ‘cintas’ americanas não custa mais de 3.000.000 de francos, inclusive ‘doublage’ e propaganda. Uma película feita na França não fica por menos de 40.000.000 de francos.”; 2) uma carga tributária pesada: “Da

setor produtivo. As relações diplomáticas e comerciais com os Estados Unidos seriam retomadas alguns meses depois (SCHATZ, *op. cit.*, pp. 158-159).

174 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Procura o cinema europeu conquistar a preferência..., *op. cit.*, p. 1.

175 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Procura o cinema europeu conquistar a preferência..., *op. cit.*, p. 1.

176 Os números apresentados, no entanto, não corroboram esta última afirmação: “Em 1937, para cada 430 películas, 230 eram provenientes do E.U.A. e 120 francesas, ao passo que hoje, de cada 200, 115 são norte-americanas e 65 francesas”. *Ibid.* Proporcionalmente, ambas as cinematografias passaram a ocupar um maior espaço nas telas francesas, sendo que a produção nacional ainda teve um incremento superior ($\cong 4,6\%$) ao das fitas hollywoodianas ($\cong 4,0\%$). Na verdade, estes números indicavam uma progressiva redução da concorrência no mercado internacional em relação aos filmes norte-americanos.

receita bruta [da produção cinematográfica francesa], 30% vão para o Estado sob a forma de impostos e 40% líquidos para o distribuidor. Restam para o produtor pouco mais de 10%”¹⁷⁷. Como no caso italiano, a ausência de censura é destacada positivamente.

O último caso, o britânico, revela alguns matizes no discurso antitruste encampado por Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua. Com um sistema de estúdio verticalizado nos setores de produção, distribuição e exibição, a indústria cinematográfica britânica era “praticamente monopolizada pela General Cinema Finance, através da General Film Distributors Ltd. e da General Theatre Corporation Ltd.”, um truste controlado pelo empresário Joseph Arthur Rank. Apesar de possuir uma rede comparável às *majors* de Hollywood, o truste britânico enfrentava uma de suas piores crises, a qual, segundo os articulistas, era combatida com o “esforço hercúleo” de produzir “filmes que possam aliar à parte comercial o lado propriamente artístico, a fim de superar a competição dos outros países tanto no mercado interno quanto nos mercados internacionais”¹⁷⁸.

Diferentemente dos exemplos norte-americanos e brasileiro, não houve ressalvas em relação ao truste britânico. A normalização de suas práticas monopolistas pode ser explicada pela ausência de um efeito negativo presente nos outros casos: o apelo comercial a despeito da produção artística¹⁷⁹. A atuação do Estado, como no caso italiano, também recebe uma nota positiva: “[a] cota para a entrada de filmes estrangeiros foi primeiramente adotada no Reino Unido em 1927, quando o cinema inglês sofreu uma das suas grandes e mais perigosas crises. Fixou-se, então, a proporção anual de ‘cintas’ nacionais inscritas nos programas, que de 5% atingira 26% em 1936. Hoje ela é de 40%”¹⁸⁰. Ademais, apesar do acordo entre a Junta Comercial Britânica e a MPAA, que eliminou 75% dos impostos *ad valorem* sobre as produções norte-americanas, o governo

177 *Ibid.*, p. 3.

178 *Ibid.*

179 Neste período, os filmes britânicos alcançaram sucesso de público e de crítica nos Estados Unidos, seja com produções mais modestas, como o drama realista *Desencanto* (David Lean, 1945) ou o filme *noir* *Condenado* (Carol Reed, 1947), seja com lançamentos mais ambiciosos, como *César e Cleópatra* (Gabriel Pascal, 1946), *Grandes Esperanças* (David Lean, 1946), *Os Sapatinhos Vermelhos* (Michael Powell e Emeric Pressburger, 1948) e *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948). Todas essas produções foram indicadas ao Oscar de melhor filme pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (SCHATZ, *op. cit.*, p. 295).

180 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Procura o cinema europeu conquistar a preferência..., *op. cit.*, p. 3.

britânico mantinha duras restrições às remessas de dólares para os Estados Unidos¹⁸¹.

Todos esses itens serão direta ou indiretamente aludidos nos artigos seguintes, focados quase exclusivamente no caso brasileiro. Seja nas análises dos articulistas ou nas entrevistas com cineastas de esquerda¹⁸², as cinematografias nacionais mais expressivas da Europa e da América Latina serão constantemente mobilizadas para embasar as apostas em prol do cinema nacional. No terceiro artigo da série, Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua decidem dar voz àqueles “que, bem ou mal, estão *fazendo* cinema no Brasil”¹⁸³. O jornalista e romancista Tito Batini, que há pouco havia codirigido com Mario Civelli o filme *Luar do Sertão* (1949), é convidado a falar sobre “o novo surto de interesse do público brasileiro pelos filmes nacionais”¹⁸⁴. A explicação para este fenômeno, na opinião do estreante, encontrava-se na quebra de “tabus artístico-filosóficos e econômicos” impostos pelo cinema norte-americano.

Do ponto de vista artístico e filosófico, afirma Tito Batini,

(...) os responsáveis pelas possibilidades de renda de bilheteria da produção norte-americana demoraram-se na exploração pura e simples dos sentimentos infantis e instintivos da massa. (...) Um fator importante, porém, determinou a quebra desse tabu do ponto de vista da preferência do grande público: a guerra de 1939-45, que, como as demais, poderosamente influenciou na mentalidade da grande massa, proporcionando a esta uma experiência verdadeiramente revolucionária. Coube ao cinema italiano e ao francês, principalmente, aproveitar-se dessa brecha aberta no “front” americano. (...) O público – o grande público – sentiu imediatamente que a sua própria vida cotidiana estava sendo, finalmente, contada na tela¹⁸⁵.

Do ponto de vista econômico, complementarmente, também teria se quebrado o tabu da necessidade de muitos recursos para a produção de um bom filme. Não apenas os filmes europeus o haviam provado (especialmente, as produções italianas), mas também o maior sucesso de bilheteria da Cinédia, *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946). Muito antes de Nelson Pereira dos Santos pensar em ingressar na produção cinematográfica, o filme

181 *Ibid.*

182 Os articulistas entrevistam Tito Batini e Moacyr Fenelon. A relação do primeiro com o PCB é bastante conhecida, tendo sido amplamente relatada em autobiografia, *Memórias de um socialista congênito*. Quanto a Moacyr Fenelon, como vimos no capítulo anterior, tudo indica que tenha sido, pelo menos, um simpatizante do partido.

183 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Consagrado pelas platéias paulistas o filme nacional. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.686. São Paulo, 26 abr. 1949, p. 1.

184 *Ibid.*

185 *Ibid.*

apresentado como deflagrador de uma nova etapa na história do cinema nacional é um dramalhão popular protagonizado pelo cantor e ator Vicente Celestino¹⁸⁶. Mais que quaisquer elementos políticos ou estéticos, o que se destacava neste filme, bem como nos filmes europeus produzidos depois da guerra, eram o conteúdo humanista e o baixo custo de produção.

De modo bem pragmático, Tito Batini apresenta algumas considerações acerca das condições de desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no Brasil. Para ele, o grande desafio não seria tanto o de construir uma indústria, o que dependia exclusivamente do investimento de capital, mas sim o de mantê-la em operação. São apontados quatro possíveis entraves: a escassez de celuloide, a falta de técnicos e diretores qualificados, a possível falta de retorno financeiro para o investimento (uma vez que o público de cinema no Brasil correspondia a uma parcela reduzida da população), e a provável queda na qualidade em razão da produção em série, o que poderia estigmatizar o filme nacional, tornando-o menos atrativo que o seu concorrente estrangeiro.

Tito Batini defendia um desenvolvimento “natural” do cinema brasileiro, “ao sabor das determinações do público”. Era preciso ampliar a compreensão do mercado cinematográfico, que não se reduzia ao longa-metragem de ficção, e deixar que o público decidisse o destino do cinema nacional¹⁸⁷. Neste último ponto, Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua claramente estavam em desacordo com o cineasta paulista. Não apenas apregoavam uma “consciência industrial do cinema”¹⁸⁸, como defendiam medidas intervencionistas em favor do cinema nacional, especialmente nos mercados de distribuição e exibição.

No quarto artigo da série, os articulistas recorrem ao argumento da “escassez de dólares” para defender o aumento de tributos sobre a importação de fitas estrangeiras. O artigo faz alusão ao fato de moedas inconvertíveis (as chamadas “moedas fracas”) constituírem a maior parte das expressivas reservas internacionais acumuladas durante a guerra, chamando a atenção para o fato de que a importação de filmes estrangeiros não

186 *Ibid.*

187 *Ibid.*, p. 3.

188 ORTIZ, Carlos. Cinema: A indústria que nos falta. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 7.842, 1º Caderno. São Paulo, 25 out. 1949, p. 8.

apenas prejudicava a situação cambial do país, como vinha progressivamente aumentando a evasão líquida de divisas¹⁸⁹:

Relação entre importação de filmes estrangeiros e evasão líquida de divisas (1945-1948)	
Ano	Cr\$
1945	91.389.000,00
1946	91.044.800,00
1947	100.510.600,00
1948 (primeiro semestre)	84.081.100,00

Tabela 4: Remessas para o exterior das companhias cinematográficas estrangeiras entre 1945 a 1948. Dados fornecidos pela Fiscalização Bancária do Banco do Brasil. Dólar cotado ao câmbio oficial para vendedor (Cr\$ 18,72).

Enquanto o governo Dutra intensificava o controle sobre importações, o decreto-lei n.º 6.340/1944 dispensava um tratamento especial às transferências das distribuidoras de cinema instaladas no Brasil, considerando como rendimento tributável apenas “a percentagem de 30% (trinta por cento) sobre as importâncias pagas, creditadas, empregadas, remetidas ou entregues aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior”¹⁹⁰. De acordo com Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua, as produções estrangeiras entravam no país e eram tributadas pelo custo do filme fotográfico usado nas cópias. A renda do aluguel para os circuitos de exibição não era classificada como lucro, mas como *royalty*.

Favorecia essa situação o fato do conjunto de rendimentos dos filmes ser enviado após um certo intervalo de tempo, o que dificultava a apuração dos lucros obtidos sobre cada fita estrangeira. Na opinião dos articulistas, a questão dos direitos alfandegários estava intimamente ligada às excelentes receitas proporcionadas pelos filmes estrangeiros, tendo em vista toda a tributação que incidia sobre os filmes do momento

189 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Ascende a cerca de um bilhão de cruzeiros a renda anual dos cinemas no Brasil. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.688, 2º Caderno. São Paulo, 28 abr. 1949, pp. 1 e 3.

190 *Ibid.*, p. 1.

em que entravam no Brasil até completarem o período de exibição. Este tema será retomado no penúltimo artigo da série, na supracitada entrevista com Moacyr Fenelon, na qual o cineasta lança mão de alguns modelos internacionais para indicar os caminhos de confronto aos interesses dos trustes norte-americanos e às práticas monopolistas nos setores de exibição e distribuição no Brasil.

Na entrevista aberta que concedeu aos articulistas da *Folha da Manhã*, Moacyr Fenelon inicia a sua exposição abordando as articulações do governo norte-americano para derrubar as restrições impostas pelo Reino Unido à importação dos filmes hollywoodianos. O cineasta assinala como, no novo acordo firmado entre os dois países, o governo britânico havia assegurado os interesses de sua indústria cinematográfica:

Construindo, nos EUA, cinemas próprios para exibição de seus filmes e ainda, determinando que a transferência dos 17 milhões de esterlinas, produzidas no Reino Unido pelas películas do Tio Sam, só se fizessem mediante a transferência, para a Grã-Bretanha, de soma equivalente em dólares, produzida pelos filmes britânicos nos EUA. De qualquer forma, porém, os saldos ianques só poderiam ser movimentados se isso não acarretasse ônus para a situação cambial da Inglaterra, ou para a exportação da esterlina¹⁹¹.

Já a Espanha, diante da necessidade de um aumento no preço dos ingressos para viabilizar sua indústria cinematográfica, teria criado uma taxa alfandegária no valor de 250.000 pesetas, o que se justificava pelo aumento dos ingressos também favorecer os filmes estrangeiros, contribuindo para uma maior evasão de divisas. Por fim, Moacyr Fenelon cita positivamente a cotação de tela e o enfrentamento aos trustes locais na Argentina, país em que todo cinema era “obrigado a utilizar pelo menos 26 semanas do ano com a exibição de filmes argentinos”¹⁹² e onde era “expressamente proibido um exibidor possuir mais de 3 cinemas, sendo implacavelmente punidos os ‘testas de ferro’”¹⁹³. A ênfase na aplicação de punições aponta para a infelicidade de suas reivindicações: muitas delas já haviam sido contempladas pela legislação brasileira, porém de modo menos intervencionista e, o que era pior, sem qualquer fiscalização ou punição dos infratores.

Moacyr Fenelon falaria a este respeito no último artigo da série publicada pela

191 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. Duras as perspectivas do cinema nacional..., *op. cit.*, p. 1.

192 *Ibid.*

193 *Ibid.*

Folha da Manhã. No referido artigo, basicamente uma continuação da longa entrevista que havia concedido a Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua, o cineasta afirma que “uma vasta legislação destinada a proteger o nosso filme, tem sido letra morta e conduz à ruína promissora indústria nacional”¹⁹⁴. Um primeiro dado apresentado por Moacyr Fenelon diz respeito ao preço mínimo determinado pelo Decreto n.º 20.493/1946 para a locação de filmes de longa-metragem. A estipulação do cálculo de cinquenta por cento da renda da bilheteria, com a dedução de metade das despesas devidamente comprovadas pelo exibidor, não era cumprida por nenhum cinema¹⁹⁵.

O referido decreto também estabelecia uma cota de tela de três filmes brasileiros de longa-metragem, permitindo o aumento dessa proporção pelo chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), a quem competia avaliar o desenvolvimento da produção nacional e as possibilidades do mercado. No entanto, a demanda dos produtores brasileiros pelo aumento da cota de tela vinha sendo constantemente ignorada pelo chefe do SCDP, Mello Barreto Filho: “os produtores pediram o aumento para 6 filmes na 1ª linha, 12 na 2ª e 18 na 3ª – e essa pretensão foi negada. No entanto, havia sido provado que, em 1947, foram produzidos 8 filmes; em 1948, 14; em 1949, a possibilidade era de 20 produções”¹⁹⁶. A análise de Moacyr Fenelon localiza a falta de investimentos no cinema brasileiro na ausência de garantias de exibição, no descumprimento das porcentagens determinadas por lei e na falta de fiscalização¹⁹⁷.

Assim, a série de artigos de Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua acabou por delinear algumas das principais pautas dos comunistas no debate público sobre o cinema brasileiro

194 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. *Necessária Uma Proteção Efetiva ao Nosso Cinema. Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.717, 2º Caderno. São Paulo, 1 jun. 1949, p. 1.

195 O parágrafo 6º do artigo 24 deste decreto, que trata justamente da questão do preço mínimo para a locação de longas-metragens, fazia menção ao artigo 34 do decreto-lei n.º 1.949, de 30 de dezembro de 1939, o qual, na verdade, determinava a cota de tela de um longa-metragem por ano. Moacyr Fenelon parece ter associado a menção à vigência de um artigo da Constituição de 1937. Cf. BRASIL. Câmara dos Deputados. Decreto n.º 20.493, de 24 de Janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília: Câmara dos Deputados, 2021. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>; Decreto-lei n.º 1.949, de 30 de dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. Brasília: Câmara dos Deputados, 2021. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

196 ORTIZ, Carlos; PÁDUA, Ciro T. de. *Necessária Uma Proteção Efetiva...*, *op. cit.*, p. 1.

197 *Ibid.*

dos próximos anos. As demandas em relação ao Estado e a eleição dos principais adversários do cinema brasileiro – a saber, a hegemonia do cinema norte-americano e o truste dos Severiano Ribeiro – reaparecerão nas páginas da revista *Fundamentos*, nas mesas redondas da Associação Paulista de Cinema (APC), em 1951, assim como nos congressos de cinema brasileiro realizados em São Paulo e no Rio de Janeiro, entre 1952 e 1953¹⁹⁸. Como veremos a seguir, no final dos anos 1940, a formação dessa agenda esteve menos orientada por diretrizes partidárias do que pelo embricamento entre pensamento e produção cinematográfica.

5.6. A relação entre prática e pensamento cinematográfico em São Paulo e no Rio de Janeiro

Em sua coluna de cinema, Carlos Ortiz deixou claro o caráter da série de reportagens e entrevistas que vinha publicando em parceria com Ciro T. de Pádua. Tratava-se de uma posição em defesa do desenvolvimento da produção cinematográfica no Brasil, em oposição àqueles que a menosprezava:

Os pessimistas dirão: o fraquíssimo cinema brasileiro irá deturpar ainda mais o mau gosto do povo ignorante. Objetamos: o que ainda não conseguiu fazer o péssimo cinema ianque, europeu, argentino e mexicano, não conseguirá o cinema brasileiro. E se os pessimistas são capazes de alguma coisa, aceitem um convite: venham trabalhar conosco, pela recuperação econômica, técnica e artística do cinema nacional. Ajudem a construir!¹⁹⁹

Em 1949, Carlos Ortiz promoveu, em parceria com os italianos Ruggero Jacobbi e Adolfo Celi, o “primeiro curso regular de técnica e estética cinematográfica criado no Brasil” (GALVÃO, *op. cit.*, p. 39). O Seminário de Cinema, como foi chamado, surgiu a partir do Centro de Estudos Cinematográficos, uma espécie de cineclube criado pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1948. O seminário pode ser definido como uma

198 As mesas redondas da APC foram realizadas nos dias 30 e 31 de agosto e no dia 1º de setembro de 1951, o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro foi realizado entre os dias 15 e 17 de abril de 1952, o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro ocorreu de 22 a 28 de setembro de 1952 e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, de 12 a 20 de dezembro de 1953 (MELO, 2008, p. 22).

199 ORTIZ, Carlos. Nossas reportagens sobre cinema. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.688, 1º Caderno. São Paulo, 28 abr. 1949, p. 6.

tentativa de reencontro entre prática e pensamento cinematográfico em São Paulo²⁰⁰. Projetado a partir de algumas cadeiras básicas (História do Cinema, Estética Cinematográfica e Montagem), seu programa não tardou em incorporar cadeiras de caráter técnico (Câmera, Cine-câmera e sua Técnica)²⁰¹ (BERRIEL, *op. cit.*, p. 10). Naquele contexto de grandes promessas da produção cinematográfica paulista, essas aulas chegaram a atrair mais de 120 alunos²⁰².

Criado em 1947 por Assis Chateaubriand, o MASP ficava localizado no segundo andar do Edifício Guilherme Guinle, na Rua 7 de Abril, n.º 230. A partir de 1949, o mesmo andar deste edifício passou a abrigar o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho. O MAM de São Paulo também contava com um espaço para atividades cineclubísticas, as quais ficaram a cargo do segundo Clube de Cinema de São Paulo. Diferentemente dos editores da revista *Clima*, fundadores do antigo cineclube, os sócio-fundadores do segundo Clube de Cinema de São Paulo não ignoravam completamente o debate em torno do cinema brasileiro. No entanto, como observa Maria Rita Galvão, a discussão que vagamente esboçavam ainda tratava o desenvolvimento de uma “cultura cinematográfica” como condição fundamental para que o cinema pudesse *vir a existir* no Brasil (GALVÃO, *op. cit.*, p. 32).

Por conseguinte, verifica-se no Seminário de Cinema do MASP e no Clube de Cinema de São Paulo, não apenas diferenças em seus propósitos, mas também de compreensão acerca da produção cinematográfica brasileiro. Podemos aferir essas

200 O primeiro filme de Carlos Ortiz, *Alameda da Saudade, 113* (1950), foi produzido com a ajuda de alunos, como Alfredo Galiano, Bráulio Pedroso e Raymundo Victor Duprat. Jorge Tamarski, um ucraniano que dava aulas de fotografia no Seminário de Cinema, foi quem assumiu a direção de fotografia do filme (BERRIEL, *op. cit.*, pp. 11-12). Entre os professores da primeira turma do Seminário de Cinema do MASP, encontravam-se Carlos Ortiz, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Jorge Tamarski, Tito Batini, Rodolfo Nanni, os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, Oswaldo Sampaio e Alfredo Palácios. Cf. RODRIGUES, Luciana. Máximo Barro, Um Grande Homem Do Cinema Brasileiro. *Associação Brasileira de Cinematografia*, São Paulo, 30 out. 2020. Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/maximo-barro-um-grande-homem-do-cinema-brasileiro/>>. Acesso em: 30 jan. 2022.

201 Após um ano de interrupção, o seminário ressurgiu com um programa quase exclusivamente dedicado à produção cinematográfica. Para o primeiro semestre de 1951, foram anunciadas as seguintes cadeiras: História do Cinema, Argumento Cinematográfico, Roteiro, Análise Técnica, Produção e Direção. De acordo com Carlos Ortiz, os “professores, brasileiros e estrangeiros, são todos ligados às tarefas práticas de produção cinematográfica nos vários estúdios paulistas”. ORTIZ, Carlos. *Cinema Paulista. Folha da Manhã*, ano XXVI, n.º 8.245. São Paulo, 15 fev. 1951, p. 6.

202 ORTIZ, Carlos. *Cinema Paulista...*, *op. cit.*, p. 6.

diferenças num célebre debate mantido pelos críticos Carlos Ortiz e Benedito Junqueira Duarte em suas respectivas colunas de cinema na *Folha da Manhã* e n’*O Estado de São Paulo*²⁰³. Na base da divergência entre os contendores sobre o que era (ou viria a ser) “o verdadeiro cinema brasileiro”, encontram-se diferenças significativas nos sentidos atribuídos ao conceito de “cultura”.

Os artigos de B. J. Duarte apresentavam um sentido “externo” e um sentido “íntimo” para este termo. Por um lado, o crítico do *Estadão* compreendia a “cultura” como um estado realizado. A “cultura” se encontrava nas universidades e filmotecas, nos livros e nas grandes realizações filmicas do passado. Por outro lado, também compreendia a “cultura” a partir do que Raymond Williams denominou “metafísica da subjetividade e do processo imaginativo”, isto é, como o registro ou impulso mais profundo do “espírito humano” (WILLIAMS, *op. cit.*, pp. 20-21). Ambos os sentidos separam a “cultura” da vida social material, o que, ainda segundo Williams, é uma tendência predominante no pensamento cultural idealista (*Ibid.*, p. 21).

Os artigos de Carlos Ortiz, por sua vez, apresentavam uma noção de “cultura” fundamentalmente materialista. “Cultura” não era um estado realizado, nem estava, *a priori*, à parte da atividade social material. Se um filme era o resultado do processo social de cultura, ele também contribuía de forma ativa neste processo continuado. É certo que a ideia de *levar cultura* aos milhões de brasileiros analfabetos, presente nos artigos do crítico comunista, revelava um sentido muito instrumental, reduzindo o cinema a uma função e a um subproduto de uma atividade material. Contudo, a série de artigos escritos com Ciro T. de Pádua, bem como a sua defesa de que o estilo de um artista seria formado na busca de elementos típicos nacionais e do povo naquilo que eles possuem de universal, indicam uma compreensão mais ampla do processo social material denominado “cultura”.

B. J. Duarte era um dos socio-fundadores mais influentes do segundo Clube de

203 Cf. DUARTE, B. J. Da inexistência do cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, ano LXX, n.º 22.704. São Paulo, 24 mai. 1949, p. 6; ORTIZ, Carlos. Da Existência do Cinema Nacional. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.715, 1º Caderno. São Paulo, 29 mai. 1949, p. 8; DUARTE, B. J. Da existência do Cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, ano LXX, n.º 22.714. São Paulo, 4 jun. 1949, p. 6; ORTIZ, Carlos. Cinema, Cultura e Equívoco. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.728, 1º Caderno. São Paulo, 14 jun. 1949, p. 6; ORTIZ, Carlos. O Nacional e o Universal em Cinema. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.742, 1º Caderno. São Paulo, 30 jun. 1949, p. 6.

Cinema de São Paulo, tendo sido o responsável pela divulgação das ideias e dos debates do cineclubes em sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo* (GALVÃO, *op. cit.*, pp. 34-35). No entanto, a figura-chave no embricamento deste grupo com os projetos culturais da burguesia industrial paulistana foi o crítico Almeida Salles. Após a visita de Nelson Rockefeller ao Brasil, em 1948, foi ele quem participou da comissão encarregada de estudar o projeto de criação de um museu nos moldes do Museu de Arte Moderna de Nova York. Posteriormente, quando Francisco Matarazzo, Franco Zampari e um grupo de pessoas que haviam participado da criação do MAM de São Paulo e do Teatro Brasileiro de Comédia começaram a discutir a construção de uma produtora de cinema, foi também Almeida Salles quem sugeriu o convite para que Alberto Cavalcanti participasse do empreendimento (*Ibid.*, pp. 35-39).

Alberto Cavalcanti havia regressado ao Brasil no dia 4 de setembro de 1949. Em novembro, atendendo a um convite do Seminário de Cinema, o cineasta viajou a São Paulo para lecionar uma série de conferências no Centro de Estudos Cinematográficos do MASP²⁰⁴. Ainda em novembro, no dia 3, um coquetel no saguão do MAM de São Paulo reuniu artistas, intelectuais e empresários para a assinatura da ata de constituição da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Alguns meses depois, em fevereiro de 1950, Alberto Cavalcanti assinaria um contrato com a companhia, assumindo o cargo de produtor geral (*Ibid.*, p. 39). A Vera Cruz nasce, portanto, ligada ao pensamento cinematográfico produzido pelo segundo Clube de Cinema de São Paulo, ambos sendo subsidiados pelo mesmo grupo empresarial e mantendo a mesma postura em relação ao cinema brasileiro vigente. Como observa Maria Rita Galvão,

(...) a Vera Cruz, quando surge, não reivindica absolutamente nada: ela é auto-suficiente. Cinema se faz com bons técnicos, bons artistas, maquinaria adequada, grandes estúdios e dinheiro, e a companhia tem tudo isso. A idéia de que fazer um filme é apenas chegar à metade do caminho, de que, terminado o filme, é então que começam os problemas realmente graves, não ocorreria a

204 Segundo Maria Rita Galvão, o convite também partiu de uma sugestão de Almeida Salles ao diretor do MASP, Pietro Maria Bardi (GALVÃO, *op. cit.*, p. 39). De acordo com Carlos Ortiz, os trâmites para que Alberto Cavalcanti viesse ao Brasil começaram no dia 8 de junho de 49, quando foi enviada a primeira de uma série de cartas ao cineasta, “convidando-o a encerrar o ano letivo do Seminário de Cinema com um curso intensivo sobre problemas de argumento, decupagem, interpretação, cenografia e montagem”. ORTIZ, Carlos. Balanço Histórico-Crítico do Cinema Nacional. *Fundamentos...*, *op. cit.*, pp. 26-27.

ninguém. O que justamente caracterizou o desenvolvimento da companhia foi um movimento de progressiva conscientização dos problemas de mercado, que acabou resultando numa aproximação com o cinema brasileiro corrente muito maior do que desejaria a Vera Cruz. Aliás, se desconhecimento houve, mais uma vez não se trata de um desconhecimento original. Criar grandes empresas e todo embasamento de técnicos, estúdios e equipamento, sem ter a menor idéia do mercado ou das condições de produção, faz parte da tradição paulista do cinema industrial (...) (GALVÃO, *op. cit.*, pp. 52-53)

Não se deve, entretanto, caricaturar a distância que havia entre aqueles que, desde antes da fundação da Vera Cruz, defendiam a produção cinematográfica nacional, e os grupos de críticos e intelectuais paulistanos que viam na criação da produtora um marco zero na história do cinema brasileiro. Como salienta Mariarosaria Fabris, um ponto em comum entre ambos os grupos era o entusiasmo diante das primeiras produções do cinema italiano pós-guerra. Como se sabe, a obra inaugural do movimento neorrealista, *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, chegou ao Brasil em novembro de 1947, poucos meses após a estreia de *O Bandido* (Alberto Lattuada, 1946). A recepção destas fitas foi mediada pela aclamação da crítica internacional, especialmente pelos prêmios e pela acolhida que receberam em Cannes e no Círculo de Críticos de Cinema de Nova York (FABRIS, *op. cit.*, pp. 37-38).

O entusiasmo que encontramos nas críticas de B. J. Duarte passava pelo cansaço em relação às velhas fórmulas hollywoodianas, uma herança do primeiro Clube de Cinema de São Paulo, e pelo elogio ao humanismo encontrado nas produções italianas, a despeito de qualquer viés de crítica social ou política que elas pudessem apresentar (*Ibid.*, p. 38). Em outras palavras, o apreço pelo neorrealismo italiano apresentava aquela mesma característica assinalada por Maria Rita Galvão nos debates do primeiro Clube de Cinema, isto é, a de buscar elevar-se ao nível da intelectualidade europeia atualizando-se acerca de seus novos debates e anseios (GALVÃO, *op. cit.*, p. 29). Consequentemente, o neorrealismo italiano era visto pela intelectualidade paulistana menos como um modelo de produção a ser seguido do que um exemplo comparativo a desvelar as deficiências do cinema nacional (FABRIS, *op. cit.*, pp. 40-41).

Pode-se vislumbrar, portanto, as razões da unanimidade desfrutada por Alberto Cavalcanti em 1949. Após um início de carreira como cenógrafo do vanguardista francês Marcel L'Herbier, a primeira realização do cineasta foi *Rien que les heures* (*Somente as*

horas, 1926), um documentário experimental e sinfônico que buscava retratar as 24 horas na vida de membros do lumpemproletariado parisiense. Em 1934, Alberto Cavalcanti ingressou na unidade de filmes de John Grierson no General Post Office (agência britânica de correios e telégrafos), onde veio a tornar-se uma das figuras-chaves do movimento documentário britânico, realizando obras-primas como *Coal Face (Cara de Carvão, 1935)*. Neste período, o cineasta também chegou a lecionar no Centro Experimental de Cinematografia²⁰⁵, na Itália, tendo contribuído regularmente na revista *Bianco e Nero*²⁰⁶ (CAMINATI, 2012, p. 58).

Em *Filme e Realidade*, livro que reúne e corrige a versão taquigráfica das aulas de Alberto Cavalcanti no MASP, pode-se constatar que o cineasta aportou no Brasil com as mesmas ideias que animaram o seu trabalho na Inglaterra. Para ele, o caminho para o cinema brasileiro não se encontrava nas grandes produções ou no filme de vanguarda, vistas como ideias do passado, mas nos “grandes mananciais” de nossa literatura. O cineasta observa, entretanto, uma enorme resistência às adaptações de obras literárias no Brasil, especialmente por parte dos “patrioteiros”, que temiam a produção de adaptações que pudessem representar “uma falsa concepção de nossa adiantadíssima civilização” no exterior (CAVALCANTI, 1952, pp. 122-124). Contrapondo-se a este entendimento, Alberto Cavalcanti apresentava a realização de obras realistas como uma espécie de rito civilizatório:

A verdade é que, quanto maior e mais importante fôr o país, maior será o seu grau de coragem para discutir franca e abertamente os seus problemas em face do mundo. (...) A televisão, o rádio, a imprensa não nos deixarão esconder a sêca do Ceará, os problemas nordestinos e outras realidades brasileiras. Além do mais, é bastante duvidoso que o público internacional se interesse

205 Como vimos no terceiro capítulo, nos anos 1930, um dos debates de maior vulto nas revistas de cinema italianas girava em torno do documentário narrativo. Segundo o especialista em estudos cinematográficos Luca Caminati, Alberto Cavalcanti foi uma das grandes referências neste debate, sendo também o responsável pela ponte entre o movimento documentário britânico e o Centro Experimental de Cinematografia. Rompendo com a tradição didática de John Grierson, o chamado *documentario romanzato* (documentário narrativo) de Alberto Cavalcanti lançava mão de técnicas narrativas da indústria cinematográfica comercial, com diálogos roteirizados, enredos fictícios, usando tanto cenários de estúdio quanto filmagem em locações, porém com uma forte insistência no emprego de atores não profissionais (CAMINATI, *op. cit.*, pp. 54-58).

206 Luca Caminati cita como exemplo o artigo “Documentari di propaganda”, no qual Alberto Cavalcanti buscou apresentar uma genealogia do documentário narrativo (CAMINATI, *op. cit.*, p. 58). Cf. CAVALCANTI, Alberto. Documentari di propaganda *Bianco e nero*, anno 2, n.º 10. Roma, 31 out. 1938, pp. 3-7.

unicamente pelas atividades fúteis das sociedades grã-finas de São Paulo e do Rio, pelo crescimento das nossas grandes cidades e pelos feitos da nossa grande indústria. É preciso, pois, que os nossos documentários de propaganda se encarreguem de estabelecer o justo equilíbrio entre essa fachada e os dramas fundamentais da terra e do homem do Brasil a serem apresentados pelos nossos filmes dramáticos (CAVALCANTI, *op. cit.*, pp. 123-124).

É interessante notar a complementariedade proposta entre o “documentário de propaganda”, isto é, dos complementos exibidos obrigatoriamente antes de cada sessão e dos cinejornais incluídos quinzenalmente na programação dos cinemas – em geral, acusados de pura propaganda pessoal, política ou comercial²⁰⁷ – e os filmes dramáticos, os quais se encarregariam da coragem para discutir “os dramas fundamentais da terra e do homem do Brasil”. Uma vez que aquele quem paga, seja o empresário ou o Estado, não estava disposto a dispensar a “fachada”, caberia aos complementos e cinejornais cumprir esta função de equilíbrio.

O realismo dos filmes dramáticos, por sua vez, não estava vinculado a uma ideia de denúncia ou crítica social, mas sim de interesse por um material exótico e primitivo, o qual atendia ao gosto do público internacional (leia-se europeu) e era vendido como prática dos maiores e mais importantes países do mundo. O elogio à civilização burguesa é concluído com a afirmação de um tratamento dos temas da literatura nacional a partir de uma “linguagem universal, que é o Cinema” (*Ibid.*, p. 124). Não estamos tão distantes, enfim, das crônicas cinematográficas escritas por Vinícius de Moraes no início da década de 1940. Não será sem razão que Glauber Rocha, num comentário sobre o livro *Filme e Realidade*, definirá Cavalcanti como “um cineasta do passado” (ROCHA, *op. cit.*, p. 74).

Dentro desta compreensão universalista, que entendia a técnica cinematográfica como um conjunto predeterminado de regras, a leitura sobre o cinema brasileiro encontrava-se em proximidade com a do Clube de Cinema de São Paulo. Em sua passagem pelo Rio de Janeiro, em outubro de 1949, Alberto Cavalcanti manifestou

207 Alex Viany oferece-nos uma boa descrição de como eram vistos, de modo geral, os complementos e cinejornais da época: “Os produtores, com uma certa razão – pois os exibidores quase nada lhes dão – dedicaram-se a fazer propaganda paga, filmando inaugurações com discursseira, solenidades com discursseira, banquetes com discursseira, etc. Nenhum jornal é digno dêsse nome: em todo o ano de 1949, pode-se dizer que nenhum filmou um só acontecimento realmente interessante. Mal gravados, pessimamente comentados – nisto, o jornal da Agência Nacional ainda leva a palma – só serviram para fomentar comentários irônicos e risotas”. VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (IV) Última Parte – Cinema Brasileiro. *A Cena Muda*, n.º 7. Rio de Janeiro, 14 fev. 1950, p. 30.

surpresa diante da pobreza de tantos estúdios cariocas, os quais, em sua opinião, deveriam conjugar seus esforços num só estúdio para alcançar os meios necessários à realização de um filme. Com aqueles estúdios e laboratórios, afirmou o cineasta, “nada se fará de aproveitável”²⁰⁸. Se nada se fará, conclui-se que tampouco se fez. No entanto, o cineasta não afirmava a inexistência do cinema nacional. O problema, na sua opinião, era a persistente realização de chanchadas, as quais definia como transposição de um fenômeno social (o carnaval) a partir da “imitação de um vulgar enredo norte-americano, falsamente qualificado de original” (CAVALCANTI, *op. cit.*, p. 123).

À pobreza dos estúdios então existentes no Rio de Janeiro, somava-se a ausência de técnicos qualificados para a reorganização da indústria cinematográfica no Brasil. Para Alberto Cavalcanti, um dos problemas mais urgentes era a formação de bons argumentistas. A técnica do argumento, segundo o cineasta, não poderia ser ensinada pelos raros diretores brasileiros, que eram autodidatas, nem poderia ser adquirida pela leitura de roteiros, já que eram pouquíssimos os argumentos publicados no Brasil. Propunha, então, o método da observação e análise de filmes. Na opinião de Alberto Cavalcanti, o predomínio de fitas hollywoodianas nos circuitos comerciais de cinema não seria um grave problema, pois eram inegáveis as “grandes qualidades técnicas” dessas produções (*Ibid.*, p. 115).

A princípio, a falta de técnicos qualificados era outro ponto pacífico entre os críticos de cinema brasileiros. Quando Alberto Cavalcanti, na posição de produtor geral da Vera Cruz, iniciou as contratações de técnicos estrangeiros, no início de 1950, Carlos Ortiz usou desta informação como mais um argumento contra os “pessimistas”:

Resta o *slogan* de que não temos técnicos. Assim como se compram máquinas, contratam-se e importam-se técnicos. E a prova de que isso não pode constituir empecilho ao desenvolvimento do cinema nacional no-la dá atualmente a Cia Cinematográfica Vera Cruz, que desde a vinda definitiva de A. Cavalcanti, encontra-se em franca atividade²⁰⁹.

O entusiasmo demonstrado por Carlos Ortiz acrescenta matizes sobre a posição

208 Entrevista concedida ao crítico Décio Vieira Ottoni e publicada no suplemento literário do jornal carioca *A Manhã* no dia 16 de outubro de 1949. A entrevista foi parcialmente reproduzida na revista *Filme*. Cf. FILME em Todo o Mundo. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 180.

209 ORTIZ, Carlos. Técnicos Para os Nossos Estúdios. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 7.925, 1º Caderno. São Paulo, 31 jan. 1950, p. 8.

assumida pelos críticos comunistas, no início dos anos 1950, em relação aos técnicos estrangeiros. O apoio à contratação de estrangeiros antes da fundação das grandes produtoras paulistanas, e mesmo durante a fase de estruturação destas companhias, revela o reducionismo das leituras que qualificaram o posterior antagonismo como “ideológico”, nacionalista e até mesmo xenofóbico. Tópicos como a falta de organização e planificação das produtoras, a imposição de uma carga de trabalho exaustiva e a significativa diferença salarial entre empregados brasileiros e estrangeiros, foram muitas vezes negligenciados nas análises ideológicas sobre o pensamento cinematográfico brasileiro dos anos 1950. Muitos dos críticos comunistas escreviam a partir dessas relações de trabalho, o que cumpriu um papel tão ou mais determinante em suas críticas à importação de técnicos estrangeiros quanto as posições políticas que defendiam à época²¹⁰.

Retornando ao contexto de 1949, no Rio de Janeiro, a relação entre prática e pensamento cinematográfico seria marcada pelo surgimento de um debate sobre a produção independente de filmes de longa-metragem de ficção²¹¹, o qual encontrava-se no interior das disputas políticas e econômicas entre os setores de produção, distribuição e exibição. De acordo com Luís Alberto Rocha Melo, o biênio 1948-1949 foi marcado pela articulação de uma parte significativa dos produtores cariocas em torno das reivindicações reproduzidas nas reportagens de Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua –

210 Cf. “Relatório Sobre a Cinematográfica Maristela S.A.”, de Alex Viany, Marcos Margulies, Carlos Ortiz e José Ortiz Monteiro, e a “Carta Aberta aos Amigos do Cinema Brasileiro”, assinada por Alex Viany, Carlos Ortiz e José Ortiz Monteiro (BERRIEL, 1981, pp. 64-66). O artigo de Afrânio Catani e Renato Gilioli sobre as relações de trabalho na Companhia Cinematográfica Maristela, embora limitado às circunstâncias da demissão de Alex Viany e seus colegas, representa um avanço nos estudos sobre as relações de trabalho no cinema brasileiro. Analisando as acusações dos técnicos comunistas à luz da legislação trabalhista da Constituição de 1946, os autores apontam como os grandes produtores paulistanos se beneficiaram de brechas legais na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) – isto quando não a desrespeitaram deliberadamente (CATANI; GILIOLI, 2003).

211 Segundo Luís Alberto Rocha Melo, entre 1948 e 1954, em meio às diversas disputas pela afirmação política da categoria dos produtores, o termo “independente” passou a adquirir um sentido eminentemente político. Sua pesquisa buscou enfocar, de modo especial, como Moacyr Fenelon mobilizou este termo após o desligamento da Atlântida e a fundação de sua própria produtora, a Cine-Produções Fenelon. Segundo o comunicólogo, o modelo de produção da Cine-Produções Fenelon baseava-se no seguinte tripé: modelo de produção associada com estúdios, produção planificada e sistema de cotas. Ainda de acordo com Melo, ao retomar posturas e esquemas de produção defendidos desde os primórdios da Atlântida, conciliando produções mais “sérias” com outras de maior apelo popular, Moacyr Fenelon conferiu ao termo “produtor independente” um sentido de autonomia e independência dentro de um restrito mercado de trabalho: “a um só tempo como um *profissional técnico*, como um *homem de idéias* e como um *produtor executivo*” (MELO, *op. cit.*, pp. 114-120).

cumprimento da lei de proteção ao cinema nacional, aumento proporcional da cota de obrigatoriedade e, especialmente, uma melhor fiscalização por parte do SCDP. Essa agenda foi uma espécie de “plataforma política” por meio da qual os produtores cariocas, que desfrutavam de uma maior proximidade com os aparelhos do Estado, afirmaram-se enquanto categoria profissional (MELO, 2011, pp. 187-188).

Em torno dessas disputas, o comunicólogo destaca a figura do cineasta e produtor Moacyr Fenelon, quem, não por acaso, ocupou espaço privilegiado na série de reportagens para a *Folha da Manhã*. Em junho de 1949, Moacyr Fenelon articulou com alguns colegas de produção a criação de um órgão supra-associativo e suprasindical com vistas a representar todas as categorias ligadas ao cinema no Brasil (incluindo produtores, diretores, técnicos, operários e críticos de cinema). Com cerca de trezentos profissionais, a Associação do Cinema Brasileiro (ACB)²¹² foi oficialmente constituída no mês seguinte, no dia 28 de julho, numa sessão realizada no sétimo andar do prédio da Associação Brasileira de Imprensa, sede provisória da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos (ABCC).

Em sua primeira fase, a diretoria e o conselho consultivo da ACB apresentavam a seguinte composição: a presidência, a vice-presidência e a secretaria ficaram a cargo de três importantes produtores (Moacyr Fenelon, Adhemar Gonzaga e Luiz de Barros, respectivamente); a tesouraria foi ocupada por um representante da ABCC (Manoel Jorge); já o conselho consultivo dividia-se entre representantes da Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda. (João Tinoco de Freitas, Genil Vasconcelos e Newton Paiva), produtores e donos de laboratórios (Luiz Marano, Alexandre Wulfes e Paul Duvergé), técnicos de cinema (o cinegrafista Aphrodísio P. de Castro e o cenógrafo e roteirista Cajado Filho) e um distribuidor (Mario Falaschi)²¹³ (*Ibid.*, pp. 193-196).

Algumas semanas antes da fundação da ACB, havia começado a tramitar na

212 Luís Alberto Rocha Melo descreve a ACB como “o mais atuante núcleo político dos produtores cinematográficos sediados no Rio de Janeiro” no biênio 1949-1950. A partir de 1951, a associação foi perdendo a sua relevância, sendo aos poucos substituída pelo Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro, dirigido por Adhemar Gonzaga. Após a eleição de Moacyr Fenelon para a presidência do sindicato, em maio de 1952, a entidade passou a se chamar Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (MELO, *op. cit.*, p. 195).

213 A diretoria também contava com o cargo de bibliotecário, preenchido por João C. V. Martins. A pesquisa de Luís Alberto Rocha Melo, na qual nos baseamos para tratar da ACB, não encontrou nenhuma informação a respeito deste componente (MELO, *op. cit.*, p. 196).

Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema (CPTC) o projeto de criação de um Conselho Nacional do Cinema (CNC). Originalmente, o projeto foi encaminhado pelo então deputado federal Jorge Amado, do PCB²¹⁴, em outubro de 1946. Com a cassação dos mandatos de congressistas filiados ao PCB, em maio de 1947, o projeto ficou parado por cinco meses na Câmara de Deputados. Em outubro, o deputado comunista Pedro Pomar, do Partido Social Progressista (PSP), deu andamento ao projeto e, no dia 17 junho de 1948, foi solicitada a sua remessa à CPTC, recentemente criada em regime de urgência por outro deputado do PSP, João Café Filho. O projeto só aparece nas atas da CPTC no início de julho de 1949, por meio de um substitutivo elaborado pelo deputado Brígido Tinoco, do Partido Social Democrático (PSD) (SIMIS, *op. cit.*, pp. 139-140).

Vejam, esquematicamente, algumas das principais propostas contidas no projeto original de Jorge Amado²¹⁵:

- Subordinação do CNC ao Ministério da Educação e Saúde, pasta responsável pela indicação do presidente do conselho;
- Configuração da entidade como pessoa jurídica de natureza autárquica;
- Composição de onze representantes: três produtores, um diretor de curtas-metragens; um artista; um representante dos técnicos e empregados; um autor ou cenógrafo; dois representantes do Ministério da Educação e Saúde; um exibidor nacional; um distribuidor de filmes nacionais;
- Fornecimento de registro para distribuição e exibição. O registro poderia ser recusado aos filmes considerados de má qualidade técnica;
- Autorização para a importação de filmes estrangeiros novos ou em *reprises*;
- Concessão de subvenções, empréstimos, prêmios, bolsas de estudo e

214 Numa entrevista para a *Folha de S. Paulo*, em julho de 1991, Jorge Amado falou sobre sua antiga relação com o cinema brasileiro: “Eu sempre tive uma ligação muito grande com o pessoal de cinema. Escrevi muito diálogo para chanchadas. Nunca assinei. Fiz os diálogos para um filme sobre Castro Alves com roteiro de Joracy Camargo e dirigido por Leitão de Barros. Fiz o argumento de um filme chamado ‘Estrela da Manhã’, que tinha o Dorival Caymmi fazendo um pescador. (...) Minha relação com o cinema vem desde 1933, quando a Carmen Santos quis filmar [o romance] ‘Cacau’ e eu fiquei amigo do pessoal de cinema.” AMADO, Jorge. O autor de “Gabriela” fala sobre os dois livros que está escrevendo e recorda seu tempo de militante comunista. Entrevista concedida a Marilene Felinto e Alcino Leite Neto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 de julho de 1991. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_18out00.shtml>.

215 Para uma análise pormenorizada dos diferentes projetos, cf. SIMIS, *op. cit.*, pp. 130-149.

aperfeiçoamento no exterior;

- Proposta de uma Carteira de Crédito Agrícola e Industrial do Banco do Brasil S.A. para a concessão de empréstimos após audiência do CNC;
- Importação de materiais cinematográficos, como filme virgem, máquinas e equipamentos de produção, com isenção de taxas alfandegárias e demais tributações. Os materiais deveriam ser revendidos a preço de custo e com facilidades de pagamento para os produtores nacionais;
- Manutenção da cota de exibição vigente para os filmes de curta-metragem (isto é, 180 metros para cada 1000 metros de fita estrangeira), assim como o preço mínimo fixado;
- Ampliação da cota de exibição de longas-metragens de ficção brasileiros. As salas de exibição com um, dois ou três programas semanais ficariam obrigadas a exibir, respectivamente, um, dois ou três filmes nacionais por trimestre;
- Ampliação dos circuitos de exibição, prevendo a organização de um plano de instalação de salas nos principais centros urbanos;
- Criação de um Estúdio-Modelo de Cinematografia. Além da produção de filmes de caráter histórico, educativo e cultural, sem fins lucrativos, o estúdio seria responsável pela formação de artistas e técnicos;
- Alienação e nacionalização das casas exibidoras de empresas estrangeiras ou de estrangeiros que não residissem no país há, pelo menos, cinco anos;
- Prévia fonte de custeio em taxas e impostos cobrados sobre as rendas provenientes da exploração de filmes estrangeiros: 10% da renda em estreias, 30% em *reprises*, além de multas e taxas (*Ibid.*, pp. 130-139).

Proposto num contexto de redemocratização, o projeto de Jorge Amado não descentralizava as decisões referentes ao cinema brasileiro, apenas passava a centralizá-la em torno do setor de produção. Como observa Anita Simis, o projeto tratava de corporativizar as políticas para a indústria cinematográfica, coordenando todos os outros setores ligados às atividades cinematográficas em subordinação aos interesses dos produtores. Assim, enquanto os setores de distribuição e exibição eram sub-representados, os distribuidores estrangeiros e importadores sequer possuíam alguma

representação no projeto original do CNC. O que não significa que estivessem de todo ausentes do projeto: as despesas com o funcionamento do CNC e para o cumprimento de suas finalidades seriam pagas integralmente com recursos oriundos destes setores (*Ibid.*, pp. 137-139).

Durante os trâmites na Câmara dos Deputados, a proposta do CNC enquanto uma autarquia foi derrubada e o projeto foi progressivamente se tornando mais dependente dos recursos do orçamento do Estado. Vejamos, portanto, as principais alterações inseridas no projeto de Brígido Tinoco:

- Abertura de créditos para a instalação do CNC e recebimento anual de 8 milhões de cruzeiros do orçamento público;
- O CNC poderia propor a aplicação de taxas sobre a exploração de filmes estrangeiros (com um teto anual de 10 milhões de cruzeiros) para atender demais despesas com seu funcionamento;
- Aumenta em 50% a taxa cobrada sobre a exploração de filmes estrangeiros para a subvenção do cinema nacional;
- Elimina a porcentagem que incidia sobre as rendas provenientes da exploração de filmes estrangeiros;
- Composição de onze representantes: quatro representantes da ACB, com representação proporcional entre produtores de longas e curtas-metragens; um representante da ABCC; um representante da Academia Brasileira de Letras; um representante da Escola Nacional de Belas Artes; um representante da Confederação Nacional das Indústrias; um exibidor nacional; um distribuidor de filmes nacionais;
- Elimina a proposta de nacionalização das casas exibidoras de capital estrangeiro;
- Elimina a organização de um plano para a ampliação dos circuitos de exibição;
- Na ausência de uma legislação antitruste²¹⁶, propõe a correção de monopólios nos setores ligados às atividades cinematográficas, a exemplo do que vinha ocorrendo

216 O Decreto-Lei n.º 7.666, de 22 de junho de 1945, inspirado em alguns pontos na legislação norte-americana, dispunha sobre a defesa dos interesses da economia nacional e estabelecia a repressão administrativa aos trustes e cartéis. Conhecido como “Lei Malaia”, o decreto sofreu forte oposição na imprensa, especialmente por parte dos liberais da União Democrática Nacional (UDN), e não chegou a ser executado. Logo após o fim do Estado Novo, em novembro de 1945, o decreto foi revogado (*Ibid.*, pp. 141-142).

nos Estados Unidos;

- Propõe restrições à atuação de distribuidoras estrangeiras no país, a exemplo de medidas protecionistas adotadas por França, Inglaterra, Itália, Espanha e Argentina;
- Amplia a cota de obrigatoriedade para o longa-metragem de ficção brasileiro. Cinemas lançadores de primeira linha seriam obrigados a exibir uma produção nacional inédita por bimestre; cinemas lançadores de segunda linha, dois; demais casas exibidoras, quatro; perfazendo um total de 6 a 24 lançamentos por ano²¹⁷;
- A censura e a responsabilidade pelo aumento da obrigatoriedade de exibição, antes a cargo do SCDP, passariam para o CNC. O critério para o aumento da cota de tela continuava sendo o desenvolvimento da produção;
- Elimina a concessão de empréstimos pela Carteira de Crédito Agrícola e Industrial do Banco do Brasil;
- Patrocina, através de bancos, institutos de previdência ou firmas nacionais, financiamentos direcionados à produção, construção e aquisições de maquinário cinematográfico;
- Restringe as subvenções a eventual concessão aos filmes de caráter histórico, religioso e biográfico, embora permitisse a concessão de créditos para a produção de longas-metragens;
- Simplifica a proposta de compra e venda de material cinematográfico por meio da isenção de impostos e direitos alfandegários por um prazo de, no mínimo, cinco anos²¹⁸;
- Elimina a proposta de um Estúdio-Modelo e da concessão de bolsas de estudo;
- Propõe a adaptação dos estabelecimentos cinematográficos oficiais para a formação de técnicos e auxiliares de produção;
- Propõe a criação de meios para a formação de artistas, diretores e demais áreas criativas da produção cinematográfica (*Ibid.*, pp. 140-145).

As principais alterações do projeto estavam em sintonia, não apenas com as

217 Segundo Anita Simis, o projeto incluía uma descrição dos cinemas lançadores: “cinemas lançadores de primeira linha são aqueles que possuem, além de outras condições de conforto, ar-condicionado e poltronas estofadas. Os de segunda linha são aqueles que, sem estas características, também exibem um filme por semana” (*Ibid.*, pp. 142-143).

218 Esta medida foi implementada poucos dias depois da publicação do substitutivo (*Ibid.*, p. 145).

demandas dos produtores, mas até mesmo com as referências que vinham sendo vinculadas na imprensa pelos críticos que apoiavam estas demandas, como a inspiração em medidas protecionistas de outras cinematografias nacionais e nos julgamentos antitruste que ocorriam nos Estados Unidos. Alguns itens eliminados sugerem um ambiente político refratário às propostas intervencionistas. As medidas de intervenção mais direta do Estado sobre o mercado exibidor são eliminadas, ao mesmo tempo em que, de um lado, eliminava-se a tributação sobre o lucro da exploração de fitas estrangeiras, mas, de outro, as taxas para a subvenção do cinema nacional eram aumentadas em 50%.

No dia 4 de julho, alguns dos produtores que comporiam a diretoria e uma parte do conselho consultivo da ACB são convidados pela CPTC para tratar de seus interesses na alteração da lei de cotas²¹⁹. Após reunião presidida por Café Filho, as medidas defendidas pelos produtores foram destacadas pela comissão parlamentar e transformadas em projeto de lei de caráter emergencial. Revelando um impressionante nível de articulação da ACB em sua fase de formação, a “lei de emergência”, além de adiantar o aumento da cota de tela proposto no novo projeto do CNC, ainda previa em seu artigo quinto que a ACB, em colaboração com o SCDP e os respectivos delegados municipais e estaduais, ficaria encarregada de fiscalizar a aplicação da lei (MELO, *op. cit.*, pp. 201-202).

Num artigo para a *Folha da Manhã*, Carlos Ortiz descreve as reações ao novo projeto de lei como a explosão de “[uma] luta surda entre exibidores e produtores cinematográficos”²²⁰. O artigo reproduz um trecho do discurso de Mansueto De Gregório, presidente do Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo, acerca de sua intervenção na reunião da CPTC: “os exibidores cinematográficos (...) se insurgem contra esse projeto, porquanto é sabido não estar o Brasil aparelhado técnica e economicamente para uma produção de películas necessárias para poderem os

219 Compareceram à reunião Moacyr Fenelon (Cine-Produções Fenelon), Arnaldo de Farias (consultor jurídico da Cine-Produções Fenelon), Adhemar Gonzaga (Cinédia), Luiz de Barros (Empresa Técnica Cinematográfica Jaguar), João Tinoco de Freitas (presidente da Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda.), Newton Paiva (Meridional Filme), Alexandre Wulfes (Filmes Artísticos Nacionais), Manoel Jorge (representante da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos e da Emissora Continental), Afonso Capiglione (“Proarte” Fimoteca Cultural), Paulo Cleto (Cinematográfica Rio Filme) (*Ibid.*, p. 140)

220 ORTIZ, Carlos. Exibidores versus Produtores. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 7.833, 1º Caderno. São Paulo, 14 out. 1949, p. 6.

exibidores cumprir a lei”²²¹. Assumindo posição favorável aos produtores, especialmente aos independentes, Carlos Ortiz se encarrega de responder ao representante dos exibidores:

(...) o fato incontestável é este: hostilizando o projeto Brígido Tinoco, o presidente do Sindicato dos Exibidores Cinematográficos coloca-se realmente contra os interesses do cinema nacional. Se nossa produção de filmes é numericamente baixa, se inúmeras películas ‘se arrastam por anos e anos de morosa feitura’ é exatamente porque apavoram nossos produtores as perspectivas da exibição. O sr. De Gregório confessa que necessitamos atualmente de 27 filmes por ano e nossa produção não vai além de 14. Pois bem. Têm a palavra os produtores cinematográficos, para dizer algo sobre a dificuldade de colocar nas salas dos circuitos essas mesmas 14 películas anuais²²².

Nessa disputa entre produtores e exibidores, os últimos acabaram sendo favorecidos pela inclusão do aumento da cota de tela no projeto do CNC. No final de agosto, a “lei de emergência” foi arquivada sob a alegação de que um outro projeto em andamento na Câmara de Deputados dispunha sobre a mesma medida (MELO, *op. cit.*, pp. 207-208). Para piorar a situação dos produtores, o projeto do CNC atravessou um lento processo de vegetação em diferentes comissões da Câmara. No dia 19 de julho de 1951, o relator da Comissão de Cinema, Rádio e Teatro, deputado José Romero, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), apresentou um novo substitutivo para o projeto, o qual seria novamente substituído cerca de seis meses depois pelo Projeto n.º 1.581/1952 (SIMIS, *op. cit.*, p. 145).

Esses diferentes projetos revelam uma grande disputa de interesses sobre o projeto do CNC, o que fica claro nas mudanças inseridas por Brígido Tinoco na composição do Conselho. A proliferação de substitutivos só seria interrompida após a posse de Getúlio Vargas, em 1951, quando todos esses projetos foram postos de lado em favor de um projeto de caráter similar, o Instituto Nacional do Cinema (INC), encomendado ao ex-produtor geral da Vera Cruz, Alberto Cavalcanti (*Ibid.*, p. 139). A partir dos estudos de Anita Simis e Luís Alberto Rocha Melo sobre as disputas pela regulação do mercado cinematográfico, verifica-se que a oposição dos críticos comunistas ao projeto do INC, no início dos anos 1950, estava longe de expressar uma

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

posição ideológica apriorística. Expressavam, pelo contrário, uma reação à recentralização das decisões sobre as atividades cinematográficas em torno do Estado, novamente alçado à posição de “árbitro entre as disputas envolvidas”²²³ (*Ibid.*, p. 153).

A “plataforma política” dos produtores cinematográficos contou com uma parcela considerável de apoiadores entre os críticos cariocas. Um exemplo notável, assinalado por Anita Simis, é o da revista *A Cena Muda* (*Ibid.*, p. 143). O interesse da revista pelos problemas do mercado cinematográfico brasileiro e pelo filme nacional também foi apontado por Maria Rita Galvão, que não deixa de discriminar a distância com a imprensa paulistana:

A Cena Muda – publicação carioca especialmente dedicada a cinema – é uma boa fonte de informações [sobre o cinema brasileiro da época], e uma leitura da revista no ano imediatamente anterior ao da fundação da Companhia Vera Cruz certamente teria sido bastante esclarecedora para os seus dirigentes, poupando muito trabalho e muito tempo para que descobrissem por conta própria várias coisas que os produtores brasileiros já conheciam havia décadas. (...) em *A Cena Muda*, um filme brasileiro é antes de mais nada um produto a ser lançado num mercado com características específicas que se procura analisar e compreender, embora nem sempre se consiga (GALVÃO, *op. cit.*, pp. 43-44).

Em fevereiro de 1949, dois meses após o regresso ao Brasil, Alex Viany escreveu o seu primeiro artigo para a revista *A Cena Muda*. Intitulado “Um milagre, com urgência!”, o texto assumia a defesa do recém-lançado *Terra Violenta* (1949), filme inspirado no romance *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado, e dirigido pelo norte-americano Edmond F. Bernoudy. A pretensão de um filme “sério” tinha um grande peso na avaliação de Alex Viany, que recordou ter saído do país “em plena era dos *alôs-alôs*”²²⁴. Segundo as palavras do próprio crítico, o artigo havia sido “completamente

223 O projeto de Alberto Cavalcanti contava com um Conselho Deliberativo composto por nove representantes: 3 do governo (Ministérios da Educação e Saúde, da Justiça e Negócios Interiores, e do Trabalho, Indústria e Comércio), 3 dos produtores (dois de empresas com capital superior a 5 milhões de cruzeiros), 1 representante da ABCC, 1 exibidor nacional e 1 distribuidor de filmes nacionais. A nomeação do presidente do INC caberia diretamente à Presidência da República e o órgão estaria subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, desfrutando de autonomia técnica, administrativa e financeira (*Ibid.*, p. 156) Com esta nova composição do Conselho, o projeto do INC representava uma significativa derrota para os chamados produtores independentes. A proposta de um ministro da Justiça no Conselho ressuscitou o fantasma do DIP, trazendo consigo uma série de receios em relação à censura prévia dos roteiros e ao cadastramento de artistas e técnicos. Cf. MONTEIRO, José Ortiz. Conclusões das mesas redondas sobre o cinema nacional. *Folha da Manhã*, ano XXVII, n.º 8.416. São Paulo, 5 set. 1951, p. 6.

224 Alex Viany faz referência aos clássicos das comédias carnavalescas *Alô, Alô Brasil* (Wallace Downey,

“mutilado” em sua última contribuição para a revista *O Cruzeiro*²²⁵, razão pela qual decidiu republicá-lo com a seguinte nota introdutória:

Este artigo de Alex Viany foi publicado, completamente mutilado, em uma conhecida revista do Rio. Como o que foi publicado não atingiu uma terça parte do artigo, achamos interessante e oportuno publicá-lo na íntegra, tendo em vista ser o assunto palpitante. Alex Viany chegou não faz muito de Hollywood, onde esteve durante 3 anos e 8 meses como correspondente de jornais e revistas brasileiras²²⁶.

Comparando as duas versões do artigo, compreende-se o motivo de tanta insatisfação por parte do crítico. De fato, o texto havia sido cortado justamente nos parágrafos que conferiam algum sentido ao título. Em sua versão integral, o artigo começava com um breve panorama da história do cinema brasileiro que o crítico desconhecia antes de sair do Brasil, ou melhor, que não quis conhecer. Nos primeiros parágrafos, Alex Viany faz um *mea culpa* por seu passado de crítico “diletante”, quando se juntava aos colegas para rir dos “cineastas patricios” e predizer “o mais negro dos futuros para o tateante filme brasileiro”²²⁷. Reconstituindo os anos de guerra e de Estado Novo, Alex Viany busca prestigiar e reconhecer os esforços daqueles que fizeram algo pelo cinema nacional na época em que ele e seus colegas “metiam o pau em tudo o que aparecia”²²⁸:

“Seu” Luís de Barros fazia lá os seus filmezinhos, e a gente tocava a lenha no moço. D. Carmen não era poupada por pertencer ao sexo chamado frágil. E “seu” Ademar Gonzaga tinha de lutar não só contra os Bancos e os capitalistas desalmados, que lhe queria roubar a Cinédia, mas também contra as fisgadas de críticos, cronistas, diletantes e teóricos. (...) Também êsse pessoal era mesmo iconoplasta. Onde já se viu fazer fita sem dinheiro, quase sem estúdio, sem artista, sem técnico, sem o apoio do público e da crítica? Só mesmo coisa de louco. E loucos eram Luís de Barros e Carmen Santos e Ademar Gonzaga e Humberto Mauro. Pois não é que o primeiro já fez sessenta filmes de longa-metragem? E não é, também, que a segunda acabou lançando “Inconfidência

Alberto Ribeiro, João de Barro, 1935) e *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936). *Ibid.*

225 Após a crítica de *Terra Violenta* na coluna “Cine-Revista”, não encontramos mais nenhuma contribuição de Alex Viany para a revista *O Cruzeiro*, embora seu nome tenha permanecido na seção de colaboradores durante quase todo aquele ano. VIANY, Alex. Um milagre, com urgência!. *O Cruzeiro*, ano XXI, n.º 13. Rio de Janeiro, 15 jan. 1949. Cine-Revista, p. 81.

226 VIANY, Alex. Um Milagre, Com Urgência. *A Cena Muda*, n.º 5. Rio de Janeiro, 1 fev. 1949, p. 8. Cf. Um milagre, com urgência! *O Cruzeiro*, ano XXI, n.º 13. Rio de Janeiro, 15 jan. 1949. Cine-Revista, p. 81.

227 *Ibid.*, p. 8.

228 *Ibid.*

Mineira” e ainda tem um estúdio à disposição dos interessados? E não é verdade que Ademar Gonzaga continua dono da Cinédia, que Humberto Mauro ainda funciona?²²⁹

Ao final desta exposição, Alex Viany conclama os críticos e teóricos de cinema brasileiros a assumirem uma postura menos preconceituosa em relação ao cinema nacional. Afinal, se não fossem os esforços desses cineastas e produtores, sequer haveria um filme brasileiro ao qual pudessem criticar. Citando o desprestigiado diretor e produtor Luiz de Barros como exemplo, o crítico chama a atenção para o quanto ele havia ajudado outros trabalhadores dedicados à produção cinematográfica no Brasil. Ademais, com o “mais moderno material cinematográfico francês” que o produtor havia comprado para o seu estúdio, afirma Alex Viany, “talvez até diletantes de minha marca possam fazer filmes”²³⁰. Após o regresso, o crítico afirma ter encontrado um novo cenário cinematográfico: “[há] muita gente trabalhando, os filmes já rendem bom dinheiro, os exibidores não fazem cara feia para mostrá-los ao público”²³¹. Os diletantes, entretanto, seguiam esperando um milagre.

O novo cenário ao qual Alex Viany se referia estava baseado nos sucessos de bilheteria dos filmes *O ébrio*, produzido e distribuído pela Cinédia, e *Este mundo é um pandeiro* (Watson Macedo, 1947), produzido e distribuído pela Atlântida, os quais eram vistos pelo crítico como uma promessa de maior participação de capitais privados no cinema brasileiro. Esta percepção é assinalada no primeiro número da revista *Filme*, onde o crítico analisou o modo como estas produções comerciais poderiam “propiciar um clima para a realização posterior de obras mais sérias, uma vez estabelecido um padrão médio de qualidade, que encoraje o público a ir ver cinema brasileiro”, ressaltando, no entanto, o eterno perigo do “sucesso fácil de filmes de má qualidade”²³².

Em meados de agosto, após alguns meses de contribuições esparsas para *A Cena*

229 *Ibid.*

230 *Ibid.*, p. 31.

231 *Ibid.*

232 Demonstrando estar antenado nos debates em torno do truste dos Severiano Ribeiro, Alex Viany também chama a atenção para o risco do setor de exibição reproduzir no Brasil as mesmas práticas monopolistas das cinco *majors* hollywoodianas, às quais atribui a má qualidade de grande parte das fitas norte-americanas. Embora não esteja assinado, o artigo apresenta um estilo objetivo de escrita notoriamente mais próximo ao de Alex Viany do que ao de Vinícius de Moraes, que ainda se encontrava em Los Angeles. FILME em Todo o Mundo. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 83-84.

Muda, Alex Viany assumiu a coluna “Telas da Cidade”, encontrando, assim, um veículo ideal para a sua nova posição frente ao cinema brasileiro. A coluna sobre os lançamentos da semana era também um meio apropriado para a atualização do crítico em relação àquele “novo cenário” que ele dizia haver encontrado. Em sua nova coluna, Alex Viany acompanharia de perto cada passo da produção cinematográfica do país, buscando sempre indicar os avanços técnicos e as promessas de um futuro grande ator ou diretor, tratando de focar as pequenas qualidades despercebidas em um filme malsucedido. Por vezes, resignava-se e entrava em acordo com seus colegas “diletantes”, como no caso da adaptação do romance *Inocência*, de Visconde de Taunay, realizada pelos diretores Luiz de Barros e Fernando de Barros, “um filme ridículo e medíocre sob qualquer ponto de vista”²³³.

Mas, de um modo geral, o cenário da produção cinematográfica brasileira era realmente animador. Em 1949, dezoito novos filmes de longa-metragem foram lançados nos cinemas do Rio de Janeiro. Entre janeiro e fevereiro de 1950, Alex Viany publicou quatro artigos com um balanço de todas as produções que havia assistido e comentado em sua coluna ao longo do ano anterior²³⁴. O último artigo era exclusivamente dedicado ao cinema brasileiro, com a apresentação das melhores e piores produções do ano, as promessas nas áreas de direção, roteiro, cinegrafia, composição e atuação, e uma série de comentários sobre a produção de curtas-metragens, a situação dos estúdios brasileiros, os problemas no setor de exibição, o surgimento de novos cineclubes, as produções em fase de lançamento e os nomes de maior destaque na crítica cinematográfica carioca e paulistana.

O aspecto mais interessante do artigo é a atenção do crítico aos modelos e condições materiais de produção. Um dos primeiros temas abordados foi a atividade de estrangeiros no país, incluindo as coproduções com Argentina e Portugal. Dentre essas atividades, Alex Viany destaca os trabalhos do cineasta luso-brasileiro Fernando de

233 VIANY, Alex. “Também Somos Irmãos” – “Acusada” – “Inocência” – “Encantamento”. *A Cena Muda*, N.º 39. Rio de Janeiro, 27 set. 1949. Telas da Cidade, p. 6.

234 Cf. VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (1ª Parte). *A Cena Muda*, n.º 4. Rio de Janeiro, 24 jan. 1950, pp. 4-7 e 24; VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (2ª Parte). *A Cena Muda*, n.º 5. Rio de Janeiro, 31 jan. 1950, pp. 4-7 e 30 e 23; VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (3ª Parte). *A Cena Muda*, n.º 6. Rio de Janeiro, 7 fev. 1950, p. 4-6 e 28-29; VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (IV) Última Parte..., *op. cit.*, pp. 4-5 e 30-31.

Barros. Apesar de sua participação na realização de *Inocência*, o cineasta português é bastante elogiado por haver dirigido *Caminhos do Sul*, considerado o melhor filme do ano. Atribuindo as falhas na adaptação do romance de Taunay ao “veterano e incorrigível Luiz de Barros”, Alex Viany confere a Fernando de Barros a posição de melhor diretor de 1949, vendo em seu trabalho mais recente a indicação de que ele ainda poderia “acertar a mão e tornar-se um diretor eficiente”²³⁵.

As coproduções internacionais *Não Me Diga Adeus*, do diretor argentino Luis Moglia Barth, e *Vendaval Maravilhoso*, do português Leitão de Barros, são vistas como um fracasso em todos os sentidos, “inclusive comercialmente”²³⁶. Cerca de dois meses antes, Alex Viany havia dedicado uma crítica irascível ao filme luso-brasileiro. Protagonizado pelo ator brasileiro Paulo Maurício e pela fadista portuguesa Amália Rodrigues, *Vendaval Maravilhoso* retratava a história de amor entre Castro Alves e Eugênia Câmara. De acordo com o crítico, além de falsear “lamentavelmente a história”, o filme havia apresentado o poeta baiano “como um doidivanas, um cafageste, um gigolô”²³⁷. A crítica a este filme apresenta um ponto de vista que seria defendido categoricamente por Alex Viany nos próximos anos: “talvez seja melhor que o cinema brasileiro capengue por conta própria, sem que gentes de além-mar, aparentando ajudá-lo, lhe passem uma rasteira”²³⁸.

Em 1949, contudo, a importação de técnicos estrangeiros ainda era vista como a solução de muitos problemas. Além de montadores, o cinema brasileiro precisava de “cenógrafos, carpinteiros, pintores, técnicos de som, de regravação, de quase tudo”²³⁹. Como não havia escolas de cinema no Brasil, a aposta que se fazia era na especialização por meio do trabalho de assistente de algum profissional estrangeiro²⁴⁰. De qualquer

235 VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (IV) Última Parte..., *op. cit.*, p. 4.

236 *Ibid.*

237 VIANY, Alex. Amarga Esperança – Vendaval Maravilhoso – Antônio e Antonieta. *A Cena Muda*, n.º 52. Rio de Janeiro, 27 dez. 1949. Telas da Cidade, p. 6.

238 *Ibid.*

239 VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (IV) Última Parte..., *op. cit.*, p. 30.

240 Algumas décadas depois, em entrevista, Carlos Ortiz descreve essa aposta como uma das grandes desilusões com as produtoras paulistas: “(...) esses técnicos importados poderiam ajudar a formar a nossa equipe, mas realmente a meu ver não ajudou muito, não! Porque os cargos eram entregues a eles e ao lado de um técnico estrangeiro não havia necessariamente um futuro técnico – brasileiro – dando duro, não é? (...) O pessoal estava mais preocupado em produzir filmes para lançar, e passar para outro, e não com a necessidade de formar técnicos para o cinema brasileiro. Então evidentemente a

modo, Alex Viany não deixava de reconhecer um “sensível progresso” na qualidade técnica dos últimos lançamentos. Apesar dos poucos e deficientes aparelhos sonoros brasileiros, de acordo com o crítico, já era possível compreender “em alguns casos, mais de 90% da dialogação”²⁴¹. Pode-se dizer que o “novo cenário” apresentado era ainda bastante precário, mas não por falta de otimismo do expoente.

O artigo também dedica especial atenção aos monopólios nos setores de distribuição e exibição, vistos como o principal empecilho no desenvolvimento da produção cinematográfica nacional. A título de confirmação, Alex Viany cita um depoimento da cineasta Gilda de Abreu. A diretora de *O ébrio* havia declarado num programa radiofônico que seu filme tinha alcançado a soma de 15 milhões de cruzeiros em bilheterias, mas que ela e os demais cotistas da produção só teriam recebido cerca de 20 por cento desse valor. “A parte do leão”, complementa Alex Viany, “tem cabido até agora aos distribuidores, que, em alguns casos – notadamente no caso do sr. Luiz Severiano Ribeiro – também controlam os cinemas”²⁴². O crítico finaliza seu comentário indicando o exemplo de Moacyr Fenelon, quem havia se recusado a lançar suas produções nas casas exibidoras dos Severiano Ribeiro e, apesar das inúmeras dificuldades, mantinha-se ativo.

O comentário de Alex Viany acerca da inexistência de roteiristas no cinema brasileiro é contraditório. Logo após exclamar que “também não há cenaristas”, o crítico afirma que os que existiam eram vítimas da incompreensão dos produtores, “que só aceitam argumentos e cenários do nível mais baixo”²⁴³. Cita como exemplo a incursão de Pedro Bloch pelo cinema. Segundo Alex Viany, o autor das melhores peças radiofônicas da época havia assinado dois dos piores roteiros de 1949: *Uma luz na estrada*, dirigido por Alberto Pieralisi, e *O homem que passa*, dirigido por Moacyr Fenelon. Seguindo o mesmo critério que havia adotado na direção, o crítico hesita entre Alinor Azevedo e José Amádio para melhor roteirista do ano. Alinor Azevedo havia assinado o roteiro de *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949), considerado o segundo melhor filme

preocupação era industrial e comercial.” (BERRIEL, *op. cit.*, p. 15).

241 VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (IV) Última Parte..., *op. cit.*, p. 30.

242 *Ibid.*, p. 4.

243 *Ibid.*

de 1949, e José Amádio, crítico da revista *O Cruzeiro*, era o autor dos diálogos em *Caminhos do Sul*²⁴⁴.

Bem observados, os três melhores filmes do ano revelam o início da formulação de um pequeno programa para o cinema brasileiro. Ocupando o primeiro lugar, *Caminhos do Sul* é apresentado como “um espetáculo descosido, uma espécie de *far-west* ao Rio Grande”. Em segundo lugar, *Também somos irmãos* era melhor que o primeiro enquanto roteiro e assunto, pois “ousou tratar de um problema que muitos insistem não existir no Brasil: o preconceito racial”²⁴⁵. O filme, no entanto, era “melhor como intenção do que mesmo como realização”. Ainda que tivesse sido a melhor realização de José Carlos Burle, isto não significava que o diretor estivesse perto de acertar. Em terceiro lugar, *Terra Violenta* era “artisticamente falho” e só havia sido escolhido por “falta de coisa melhor”²⁴⁶.

Quais critérios orientaram a escolha destes filmes com problemas tão acentuados pelo crítico? Para a compreensão do que unia essas produções em torno de um programa coerente, faz-se necessário nos determos um pouco mais na avaliação dos dois primeiros colocados. O problema de *Caminhos do Sul* estava diretamente relacionado ao roteiro. Numa crítica publicada logo após o seu lançamento, Alex Viany elencou os defeitos no argumento do filme: faltava à história “um tema forte qualquer que lhe desse maior coesão”; o filme se propunha a contar diversas histórias, mas nenhuma era desenvolvida “de modo convincente e detalhado”; os diversos elementos subsidiários prejudicavam os clímax da construção narrativa²⁴⁷. Como vimos, críticas semelhantes haviam sido direcionadas à adaptação de *Terras do Sem-Fim*.

Os aspectos positivos do filme encontravam-se num “certo sentido de caracterização no tratamento das personagens”, em algumas excelentes construções de tipos e personagens característicos, na fotografia de Hélio Barroso Netto e no evidente cuidado com as composições e angulações, “especialmente nos exteriores”²⁴⁸. O elogio às

244 VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (IV) Última Parte..., *op. cit.*, p. 4.

245 *Ibid.*

246 *Ibid.*

247 VIANY, Alex. “Tão Perto do Coração” – “Falamos os Sinos” – “A Bela Ditadora” – “Caminhos do Sul” – “O Céu Mandou Alguém” – “O Espadachim”. *A Cena Muda*, n.º 2. Rio de Janeiro, 10 jan. 1950. Telas da Cidade, p. 4.

248 *Ibid.*

composições em cenas exteriores de *Caminhos do Sul* e *Terra Violenta* não são meras coincidências, mas sim a defesa de um modelo de produção específico, isto é, fora dos estúdios. Em seu balanço cinematográfico de 1949, Alex Viany celebra a filmagem em locações e afirma que, finalmente, “o cinema brasileiro parece ter descoberto que o seu futuro está ao ar livre”²⁴⁹. O destaque conferido ao filme de Fernando de Barros torna-se inteligível: “*Caminhos do Sul* apontou o rumo”²⁵⁰.

Também somos irmãos, penúltimo melodrama social filmado por José Carlos Burle dentro da Atlântida²⁵¹, embora lançasse mão de filmagens em locações, era um filme marcadamente de cenas interiores. Em contraposição aos demais colocados, a valorização deste filme se dá justamente pelo roteiro. Em setembro de 1949, na coluna “Telas da Cidade”, o crítico manifestou grande entusiasmo com o seu argumento:

José Carlos Burle e Alinor Azevedo merecem parabéns pela coragem demonstrada na feitura desse drama social. Se não conseguiram escapar, muitas vezes, de situações melodramáticas e inconvincentes, conseguiram, por outro lado, dar um cunho de sinceridade e honestidade a seu estudo da discriminação racial no Brasil. Os racistas e os patriotas que se orgulham de não haver tal coisa entre nós, não gostarão do filme. Mais uma razão para que o aplaudamos. Os racistas que se danem. Os patriotas que abram os olhos. “*Também somos irmãos*” mostra uma situação real, que possivelmente será resolvida sem conflitos, mas que nem por isso deixa de existir²⁵².

De modo geral, Alex Viany reconhece muitas qualidades a mais em *Também somos irmãos*. A fotografia de Edgar Brasil era “quase sempre limpa e bem iluminada”, o som é “quase sempre bom”, os protagonistas Grande Otelo e Aguinaldo Camargo e os figurantes são igualmente elogiados. Notas dissonantes, Vera Nunes, a mocinha, estava “confusa”, o “galã-vilão”, interpretado por Jorge Dória, também demonstrava “muita incerteza”, e o menino do filme, apesar de uma atuação razoável, “canta pessimamente (estragando mesmo algumas cenas)”²⁵³. Ignorados estes pequenos defeitos, de resto muito

249 VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (IV) Última Parte..., *op. cit.*, p. 30.

250 *Ibid.*

251 Apesar da pressão de Luiz Severiano Ribeiro Júnior por mudanças na linha de argumentos da Atlântida, após tornar-se sócio igualitário em 1947, o cineasta José Carlos Burle ainda conseguiu dirigir dois melodramas sociais dentro da produtora: *Também somos irmãos* (1949) e *Maior que o ódio* (1951). Sobre as mudanças e disputas internas da Atlântida, cf. BARRO, 2001, pp. 62-93; 2007, pp. 159-251.

252 VIANY, Alex. “*Também Somos Irmãos*” – “Acusada” – “Inocência” – “Encantamento”. *A Cena Muda*, n.º 39. Rio de Janeiro, 27 set. 1949. Telas da Cidade, p. 6.

253 *Ibid.* O ator mirim ao qual o crítico se referia era o cantor Agnaldo Rayol.

menores que aqueles apontados em *Caminhos do Sul* e *Terra Violenta*, o filme era “um passo acertado numa direção acertada”²⁵⁴. Alex Viany finaliza a crítica com votos para que seus realizadores permaneçam no “bom caminho”²⁵⁵.

O uso reiterado de expressões como “rumo certo”, “direção acertada” e “bom caminho” confirmam a existência de um critério de avaliação baseado num programa do que *deveria ser* – para usar os termos do debate entre B. J. Duarte e Carlos Ortiz – o “verdadeiro cinema brasileiro”. A partir da lista de melhores filmes de 1949, podemos aferir que dentro deste programa haviam, pelo menos, duas características específicas: a filmagem em locação e o tratamento de temas sociais. Um outro conjunto de critérios que atravessa todas essas críticas, especialmente as de *Terra Violenta* e *Caminhos do Sul*, envolve a construção de tipos e personagens característicos com alguma profundidade, a escolha de um tema bem definido e uma certa atenção aos clímax na construção narrativa. Essas ideias dispersas em suas críticas também indicavam um critério que passaria a se tornar cada vez mais relevante para Alex Viany: o realismo.

5.7. Revista *Filme*, órgão oficial do Círculo de Estudos Cinematográficos

No primeiro semestre de 1949, Alex Viany se dedicou a três projetos paralelos: o lançamento da primeira edição da revista *Filme*, a elaboração de seu primeiro roteiro de cinema²⁵⁶ e a fundação do cineclubes Círculo de Estudos Cinematográficos. Fundado no dia 11 de junho, o cineclubes reuniu os principais nomes da crítica carioca daquele período²⁵⁷. Durante os primeiros meses, a sua sede provisória foi a redação da revista

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Intitulado *A Última Noite*, entre 1949 e 1951, o roteiro passou pelas mãos de três produtores: o primeiro foi o conde italiano Andrea di Robilant, proprietário da Cinematográfica Sol Brasileira S. A.; em seguida, o produtor da Companhia Cinematográfica Maristela, Mario Civelli; por fim, o vice-presidente da Vera Cruz, Caio Pinto Guimarães. O roteiro permaneceu inédito. Cf. MELO, 2019.

²⁵⁷ A ata de fundação conta com a assinatura de sete signatários: Luiz Alípio Gomes de Barros (presidente), Hugo Barcelos (vice-presidente), Antônio Augusto Moniz Vianna (secretário), Almiro Viviani Fialho (sub-secretário), Salvyano Cavalcanti de Paiva, José Barbosa Mello e Clóvis de Castro Ramón. Além das pessoas presentes, a ata declarava como sócios-fundadores: Carlos Fernando de Oliveira Santos (tesoureiro), Jader de Lima (sub-tesoureiro), Pedro Mallet de Lima, José Amádio, Vinícius de Moraes, Leon Eliachar, Brutus Pedreira, Renato Bittencourt e Décio Vieira Ottoni. Aqueles que não assumiram nenhuma função específica foram denominados conselheiros do cineclubes. Cf.

Filme – segundo andar do edifício Wolfgang Amadeus Mozart, na Praça Floriano, centro do Rio de Janeiro –, enquanto as exibições e debates eram realizados no auditório do Ministério da Educação²⁵⁸. A revista seria lançada em agosto, sendo apresentada ao público como “órgão oficial do Círculo de Estudos Cinematográficos”.

De acordo com o seu primeiro editorial, a ideia de uma boa revista de cinema lusófona teria surgido do encontro de Alex Viany e Vinícius de Moraes em Hollywood, em 1946, sendo desde então “acariciada” por seus idealizadores²⁵⁹. Nas correspondências entre Alex Viany e Carlos Fernando, entretanto, a ideia de criar uma “revista séria de cinema” só seria mencionada em junho de 1947²⁶⁰. No mês seguinte, após um encontro com o empresário do setor gráfico Adolpho Bloch, em Los Angeles, Alex Viany e Vinícius de Moraes conseguem, finalmente, dar prosseguimento ao projeto²⁶¹. A partir de então, as discussões sobre a estrutura e a seleção de artigos para as primeiras edições avançariam rapidamente.

Em novembro de 1947, Alex Viany escreve a Carlos Fernando para atualizá-lo sobre os artigos que vinha traduzindo para a segunda edição, os contatos com editores de revistas especializadas de outros países (especificamente, México, Inglaterra, Itália e França) e as duas referências ao lançamento de *Filme* na *The Screen Writer*, revista vinculada à SWG²⁶². Em pouco tempo, o projeto havia conquistado um impressionante número de parcerias e de autorizações para a tradução e reedição de artigos e capítulos de livros. Naquele momento, a intenção era lançar uma revista trimestral, cuja primeira edição, planejada para dezembro de 1947, seria designada como “Verão 1947-48” (num modelo muito semelhante ao da revista *The Hollywood Quarterly*).

BARROS, Luiz Alípio *et al.* Cópia da ata de fundação do Círculo de Estudos Cinematográficos. Rio de Janeiro, 11 jun. 1949.

258 Após perder o acesso ao auditório do Ministério da Educação, o cineclubista seguiria com as suas atividades em sessões à meia-noite no Cine São José, de Domingos Segreto, localizado na Praça Tiradentes. Pouco tempo depois, as atividades seriam novamente realocadas, desta vez, para o Teatro Regina, nas imediações da Cinelândia. Cf. GÓGO, Vão. O Misterioso Círculo. *O Cruzeiro*, ano XXII, n.º 16. Rio de Janeiro, 4 fev. 1950, p. 79.

259 VIANY, Alex. Cenário. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, p. 3.

260 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 2 jun. 1947.

261 De acordo com Arthur Autran, o encontro teria ocorrido em julho de 1947 (AUTRAN, pp. 30-31).

262 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 3 nov. 1947. Cf. A WORLD Audience for The Screen Writer. In: KAHN, Gordon (Ed.). *The Screen Writer*, vol. 3, n.º 3. Los Angeles, August, 1947, p. 7; KAHN, Gordon (Ed.). *The Screen Writer*, vol. 3, n.º 6. Los Angeles, November, 1947. News Notes, p. 39.

Em suas correspondências para Carlos Fernando, Alex Viany não escondia o entusiasmo diante de todo o material coletado: “É nossa intenção fazer de ‘Filme’ a melhor revista de cinema do mundo. Acredite que o nível do primeiro número será mantido nos subsequentes”²⁶³. Nos dois anos de ansiosa espera pela primeira edição, Carlos Fernando foi o responsável pela supervisão de todos os assuntos referentes à revista na Gráficos Bloch S.A. Em abril de 1948, os dois amigos começam a discutir o registro da revista em cartório. Numa dessas trocas de correspondências, datada a 16 de abril, Alex Viany manifesta um desejo inconfesso de registrá-la em seu nome. As razões elencadas pelo crítico dizem muito a respeito do clima político assistido naqueles anos:

(...) Acredite, Carlos, que tenho a máxima confiança em sua honestidade. Jamais duvidei dela, e jamais duvidarei. Mas “Filme” já é uma revista política. Francamente liberal de esquerda, como você poderá constatar relendo o “Cenário” [sumário da revista] e a reportagem sobre a “Conferência Contra o Contrôlo do Pensamento”. No segundo número, se sair, teremos artigos ainda mais políticos. Por essas e outras é que o Vinicius não pode aparecer na dança, sendo, como é, do Itamarati. Tenho de arcar com tãda a responsabilidade²⁶⁴.

Nas correspondências dos meses seguintes, o tema do lançamento da revista seria aos poucos abandonado. Num determinado momento, todos parecem ter chegado à conclusão de que seria melhor esperar o regresso de Alex Viany ao Brasil. Ao longo de 1949, ainda em Los Angeles, Vinicius de Moraes acompanharia o lançamento da revista por meio de correspondências com o crítico. Naquele ano, Vinicius e Tati de Moraes iniciam uma série de contatos com críticos e intelectuais progressistas nos Estados Unidos. Em fevereiro, o poeta menciona em uma de suas cartas a inscrição num curso de extensão da UCLA, “Apreciação da História da Música”, ofertada pelo violinista e refugiado alemão Sven Reher²⁶⁵. Em março, numa carta compartilhada pelo casal, Tati de Moraes também chega a comentar a sua participação em “aulas subversivas”²⁶⁶.

263 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 3 nov. 1947.

264 Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 16 abr. 1948. As duas edições da revista apresentam o seguinte corpo de redação: Alex Viany (diretor responsável), Vinicius de Moraes (diretor cultural), Carlos Fernando Santos (diretor gerente), Jorge Bastos (diretor artístico), Rodrigo Goulart (diretor substituto) e Mário Capistrano (orientador técnico). O vínculo com o Itamaraty talvez impedisse, de fato, o registro no nome de Vinicius de Moraes, mas sua apresentação como “diretor cultural” não deixava de implicá-lo no conteúdo político da revista.

265 Carta de Vinicius de Moraes para Alex Viany. Los Angeles, 17 fev. 1949.

266 Ao que tudo indica, Tati de Moraes se referia ao People’s Educational Center ou a algum outro centro educacional do CPUSA na Califórnia. Carta de Beatriz A. de Mello de Moraes e Vinicius de Moraes

A inscrição nestes cursos parece ter sido o primeiro passo para a aproximação do casal com algumas figuras ligadas à revista *The Hollywood Quarterly*, periódico trimestral editado e patrocinado pela UCLA e conhecido por suas inclinações esquerdistas. Nas correspondências de Vinícius de Moraes, são frequentes as referências à editora-chefe da *The Hollywood Quarterly*, Sylvia Jarrico, e a seu marido, o roteirista Paul Jarrico (futuramente incluído na lista negra de Hollywood), além de alguns colaboradores importantes da revista, como o cineasta, tradutor e historiador especializado em cinema soviético, Jay Leyda, e o roteirista e documentarista Ben Maddow²⁶⁷.

Entre agosto e setembro de 1949, Vinícius de Moraes recebeu um convite de Sylvia Jarrico para escrever um artigo sobre o cinema brasileiro na *Hollywood Quarterly*. Para a realização do artigo, o poeta faz uma pequena lista de pedidos a Alex Viany:

(...) precisarei de um número de “Clima”, onde tem um negócio meu sobre o passado cinema brasileiro. Coordenarei a história com as informações de “Filme” e qualquer outra coisa que tu achares de interesse me mandar: por exemplo, estatísticas de custo e lucro, nos últimos cinco anos. (...) Outra coisa: gostaria de saber mais sobre a questão do monopólio por parte dos exibidores. Coisas mais concretas. Também: número de cinemas no Brasil, se possível por Estado. Quantos cinemas no Rio e em São Paulo exibem os filmes maiores. Qual é a verdadeira pressão da indústria americana, e como se exerce. Qual a diferença entre o mercado americano e o estrangeiro – número de filmes, etc. O artigo do Salvyano sobre censura também me ajudará muito. Me mande, se possível uma cópia. E qualquer outro material que você julgar de interesse para uma visão completa e objetiva do que é o cinema brasileiro hoje em dia – seus handicaps, suas possibilidades, seus homens. Outra coisa: quantos clubes de cinema foram fundados recentemente, de que filmes dispõem, quais são suas possibilidades²⁶⁸.

Como se pode notar, os pedidos continham uma série de itens relacionados ao mercado e às condições materiais da produção cinematográfica no Brasil. Poucos meses antes, o poeta havia abandonado um artigo sobre o cinema brasileiro justamente pela ausência dessas “coisas mais concretas”. Planejado para a segunda edição da revista *Filme*, o artigo buscava reconstituir a história do cinema brasileiro a partir do conceito de uma “árvore”. Em maio de 1949, a ideia de narrar a história do cinema brasileiro através

para Alex Viany. Los Angeles, 24 mar. 1949.

267 Cf. Cartas de Vinícius de Moraes para Alex Viany. Los Angeles, [s.d.], 1949a; 9 fev. 1950.

268 Carta de Vinícius de Moraes para Alex Viany. Los Angeles, 3 set. 1949.

de ramificações estilísticas ou regionais deixou de agradar a Vinícius: “estou achando a idéia da árvore em si, do desenho, cada dia mais infantil. Me pareceria talvez melhor usar o material mais tarde, num ensaio de interpretação histórica, a se chamar ‘O Cinema dentro da História’ ou qualquer coisa assim. Que achas? Aquê negócio da árvore é tão pouco científico que não sei”²⁶⁹.

Esta mudança de postura reflete o grande aspecto distintivo da revista *Filme*. A revista nasce com o propósito de “publicar e transcrever o que de mais capaz existe em matéria de cinema, do passado e do presente, de modo a ir colocando o leitor a par dos problemas estéticos e práticos da imagem em movimento, vistos por historiadores, teóricos e críticos dentro do prisma comum da dignidade da arte”²⁷⁰. Segundo Eric Smoodin, era este também o espírito que fazia da *The Hollywood Quarterly* uma revista incomum no cenário das publicações especializadas dos Estados Unidos²⁷¹. As duas revistas compartilham desta ênfase nos aspectos práticos da produção cinematográfica, com interesse tanto pelas contribuições de trabalhadores – diretores, roteiristas, produtores, técnicos, etc. –, quanto pelas discussões acadêmicas que se faziam naquele momento em torno dos meios de comunicação de massa, em abordagens que iam da história e sociologia até a psicologia (SMOODIN, 2002, pp. xxii-xxiii).

As crenças progressistas que orientavam a revista *Filme* são bastante evidentes nos artigos e capítulos traduzidos para a primeira edição da revista. O primeiro é um capítulo do livro *Freedom of the Movies*, de Ruth A. Inglis. Intitulado “O Papel Social do Cinema”, o artigo apresenta uma crítica à Administração do Código de Produção (PCA) e à falta de consciência do papel social do cinema na maioria das produções hollywoodianas. O livro de Ruth A. Inglis era um resultado parcial das pesquisas realizadas na Universidade de Chicago pela Comissão sobre a Liberdade de Imprensa, as quais tinham por objetivo o estudo das funções e responsabilidades “dos principais meios de comunicação de nossos tempos: a imprensa, o rádio, o cinema, as agências noticiosas e os livros”²⁷².

269 Carta de Vinícius de Moraes para Alex Vianny. Los Angeles, 14 mai. 1949.

270 VIANNY, Alex. Cenário..., *op. cit.*, pp. 3-4.

271 Na verdade, essas mesmas características também se encontram na revista da SWG, *The Screen Writer*, outra grande referência da revista *Filme*.

272 INGLIS, Ruth A. O Papel Social do Cinema. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, p. 6.

O segundo artigo, traduzido da revista *The Screen Writer*, também apresenta uma abordagem crítica à PCA e à Legião da Decência. Com o título “Uma Questão de Moral”, o artigo do crítico e roteirista Harold J. Salemsen defende a tese de que a censura havia pervertido e deseducado o público norte-americano, que passou a interpor deduções sexuais e imorais nas lacunas daquilo que os roteiristas não podiam dizer²⁷³. O poema “Canto ao Homem do Povo, Charlie Chaplin”, do livro *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade, é publicado ao lado da xilogravura “Carlito & Cia.”, de Oswaldo Goeldi. As homenagens ao ator e diretor hollywoodiano se devem à sua última realização, *Monsieur Verdoux* (1947), escolhida para estampar a capa da revista.

Numa certa remissão alusiva, o artigo publicado em seguida é o do físico e crítico de cinema Plínio Sussekind Rocha²⁷⁴. À exceção dos diretores da revista, o ressignatário do Chaplin Club foi o único crítico brasileiro a ter um texto publicado nesta primeira edição. De acordo com Arthur Autran, essa exclusividade reforçava a ideia de uma certa ligação entre a revista e o antigo cineclube, seja no aspecto da “seriedade” do empreendimento, seja no propósito de uma retomada do movimento de reflexão cinematográfica no Brasil. O comunicólogo atribui à formação de Vinícius de Moraes a confluência entre essas duas experiências, chamando a atenção para o fato de que Charlie Chaplin também havia estampado a capa da primeira edição do jornal *O Fan*, antigo órgão oficial do Chaplin Club (AUTRAN, 2003a, 36).

O artigo “Composição Cinematográfica”, de Howard T. Souther, apresenta um conteúdo mais didático, abordando as regras de enquadramento e movimento de câmera no cinema²⁷⁵. Originalmente publicado pela revista *American Cinematographer*, o texto foi escrito por um técnico de iluminação que havia trabalhado durante oito anos na 20th. Century-Fox e que serviu ao exército norte-americano durante a guerra como tenente do Corpo de Sinaleiros, escrevendo manuais técnicos sobre câmeras e fotografia para a

273 Numa pequena descrição sobre o autor, a revista *Filme* destaca os quatro anos de sua participação na Seção de Guerra Psicológica do exército norte-americano, o que reforçava a ideia de uma abordagem qualificada sobre o tema. Cf. SALEMSON, Harold J. Uma Questão de Moral. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 19-22.

274 ROCHA, Plínio Sussekind. Introdução ao Cinema: I. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 30-33. Publicada originalmente pela *Folha da Faculdade Nacional de Filosofia*.

275 Cf. SOUTHER, Howard T. Composição Cinematográfica. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 34-46.

produção de filmes de treinamento e documentários. Já o texto do sociólogo Leo C. Rosten, “Produtor? Que é Produtor?”, extraído do livro *Hollywood: The Movie Colony, The Movie Makers*, descreve por meio do gênero satírico a visão calculista e mercadológica dos produtores de Hollywood²⁷⁶.

O artigo “O Cinegrafista”, de Gregg Toland, aborda as experiências do autor como cinegrafista de algumas das maiores produções daquele período, como *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e *Os Melhores Anos de Nossa Vida* (William Wyler, 1946). Traduzido da revista *Theatre Arts*, o texto também apresenta a defesa de uma “coordenação perfeita” entre diretor e cinegrafista e uma crítica ao sistema de estrelato. Na opinião do cinegrafista, o *star system* tinha uma “inegável importância econômica” para a indústria hollywoodiana, mas estava fadado a um eterno conflito com “o ideal da perfeição do efeito realístico”²⁷⁷. Ao final do artigo, a revista reproduz um pequeno trecho do livro *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*, da cineasta e teórica do cinema Maya Deren, sobre o modo como a câmera conferia à fotografia “uma dimensão de observação” ao compensar as limitações do olhar humano²⁷⁸.

Entre os artigos da revista, há um organograma de um estúdio cinematográfico para explicar como eram distribuídas as tarefas durante a produção. No texto que acompanha o quadro, Alex Viany afirma que a produção cinematográfica “em Hollywood ou em qualquer outro centro produtor, divide-se em três partes distintas – teórica e praticamente –, e será assim que enfrentaremos o assunto”²⁷⁹. As três fases mencionadas são assim apresentadas: a pré-produção, “mais diretamente ligado ao produtor”; a produção, “quando as câmeras trabalham e o diretor é o senhor dos *sets*”; e a pós-produção, que incluía “o trabalho de laboratório, o corte e a coordenação do filme, a gravação do roteiro musical, e a feitura de *montages, process shots, etc*”²⁸⁰.

Depois do quadro de produção, temos um dos artigos de maior destaque da

276 Cf. ROSTEN, Leo C. “Produtor? Que é Produtor?”. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 47-51.

277 TOLAND, Gregg. O Cinegrafista. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, p. 55.

278 DEREN, Maya. A Câmara Criadora. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, p. 57.

279 VIANY, Alex. Como é feito um filme. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, p. 58. Embora não esteja assinado, o texto transcreve algumas frases de um artigo de Alex Viany para a revista *O Cruzeiro*. Cf. Quanto vale um produtor. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 13. Rio de Janeiro, 17 jan. 1948, pp. 78-79, 50.

280 VIANY, Alex. Como é feito um filme..., *op. cit.*, p. 58.

revista: “Sem Varinha de Condão”, do cineasta William Wyler, também traduzido da revista *The Screen Writer*. O texto se propõe a discutir alguns dos principais problemas em torno da produção cinematográfica sob o ponto de vista de um realizador. Partindo da premissa de que seria impossível realizar grandes criações artísticas “sobre uma base de produção fabril” ou a partir de “regras gerais”, William Wyler afirma que cada artista deveria construir o seu próprio estilo. Conseqüentemente, o seu texto restringe-se a apresentar a sua experiência pessoal como diretor de *Os Melhores Anos de Nossa Vida*, um filme apresentado como “produto de sua época” e “resultado das fôrças sociais prevaletentes quando a guerra terminou”²⁸¹.

O último artigo traduzido (e adaptado) nesta primeira edição é o texto do especialista em fotografia Herb A. Lightman, “A Câmara Revolucionária”. Trata-se de uma versão condensada de um artigo publicado pela *American Cinematographer* sobre o uso exclusivo da “câmara subjetiva”²⁸² no filme *noir A Dama do Lago* (Robert Montgomery, 1947). Após a seção de artigos, a revista apresenta uma pequena homenagem de Alex Viany ao pai do cineasta John Huston, o ator Walter Huston, recém-agraciado com o Oscar de melhor ator coadjuvante pelo filme *O Tesouro de Sierra Madre* (John Huston, 1948), a seção permanente “*Filme em Todo o Mundo*”, que prometia trazer informações “sobre as mais importantes fases da produção cinematográfica em todo o mundo”²⁸³, e uma última seção com duas críticas de cinema²⁸⁴.

A seção “*Filme em Todo o Mundo*” desta primeira edição estava especialmente orientada para os seguintes temas: legislação referente ao cinema, discussões em torno da censura, disputas trabalhistas relacionadas à indústria cinematográfica e estatísticas sobre

281 WYLER, William. Sem Varinha de Condão. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, p. 62.

282 A chamada “câmara subjetiva” assume o ponto de vista das personagens, “observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos” (XAVIER, 2005, p. 34).

283 A base de informações consultada para esta primeira edição incluía os seguintes periódicos: *Variety*, *The New York Times* e *The Motion Picture Herald* (Nova York), *The Screen Writer* (Hollywood), *Sight and Sound* e *Penguin Film Review* (Londres), *Cinémond* e *La Revue du Cinema* (Paris), *Ita – Rassegna di Informazioni* (Roma). Além dos periódicos, os diretores agradecem o auxílio de Jay Leyda e John Winge. Cf. FILME em Todo o Mundo. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 80-96.

284 Uma crítica de James Agee sobre o filme *Monsieur Verdoux*, originalmente publicada na revista *The Nation* (ao final desta crítica, a revista apresenta um pequeno excerto da crítica de Arnaud d’Usseau sobre o mesmo filme, publicada pela revista marxista *Mainstream*, de Nova York), e uma crítica assinada por Vinícius de Moraes, “Três Filmes Europeus”, sobre *Roma, Cidade Aberta, A Esperança* (André Malraux, 1940) e *A Tortura de um Desejo* (Alf Sjoberg, 1944).

o panorama cinematográfico internacional. A seção contém 14 subdivisões: Nações Unidas (com dados de uma pesquisa realizada pela Unesco, em 1947, sobre a indústria cinematográfica em doze países), Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, China, Dinamarca, Estados Unidos, França, Inglaterra, Israel, Itália, México e União Soviética. A subdivisão sobre o Brasil aborda os recentes sucesso de bilheteria brasileiros, *Este Mundo é um Pandeiro* e *O Ébrio*, os projetos de construção de estúdios no Rio de Janeiro, empreendidos pelos norte-americanos Howard Randall e Edward Rowley Jr, além de alguns breves comentários sobre os filmes que, por diferentes motivos, despertavam maior interesse naquele momento²⁸⁵.

A riqueza do material e o excepcionalismo da revista serão destacados nos comentários de colegas do jornalismo e da crítica. No jornal *Correio da Manhã*, Moniz Vianna dirá que “[é] impressionante a apresentação de *Filme*, que já em seu número de estréia se coloca em pé de igualdade com as maiores existentes no mundo”. No *Diário de Notícias*, Rubem Braga aproveitará a oportunidade para criticar as demais revistas especializadas existentes no Brasil, assinalando que “[a] revista é séria, não é dessas que servem para mostrar pernas de atrizes”. Walter Rocha, no *Correio Paulistano*, oferecerá o tom provinciano da crítica bandeirante: “*Filme* é a revista mais completa e perfeita até hoje feita no Brasil, tendo o cinema por objetivo, e já no primeiro número se apresenta material e intelectualmente composta de tal forma que seu brilhante futuro se divisa claramente”²⁸⁶.

Apesar da excelente recepção e das vendas esgotadas da primeira edição, a revista *Filme* inicia a sua breve história com um déficit de dezesseis mil cruzeiros²⁸⁷. Arthur Autran avalia o insucesso da revista a partir do modelo comercial que os seus diretores teriam adotado. Como *Filme* apresentava-se como órgão oficial do Círculo de Estudos

285 As coproduções internacionais luso-brasileira (*Vendaval Maravilhoso*) e ítalo-brasileiro (*Guarany*, de Riccardo Freda), *Terra Violenta*, *Jangada* (Raul Roulien, inacabado), o documentário *Maconha* (Raul Roulien, também inacabado), *Estrela da Manhã* e *Caminhos do Sul*.

286 As críticas elogiosas foram republicadas numa seção de comentários da segunda edição. Também foram compartilhados os comentários de Luiz Arbex Dinamarco (Clube de Cinema de Belo Horizonte), Carlos Ortiz (*Folha da Manhã*), Renato Bittencourt (Rádio Continental), Pompeu de Souza (*Diário Carioca*), Yvonne Jean (*Correio da Manhã*), Hugo Barcelos (*Diário de Notícias*), revista *Cine-Repórter*, jornal *Estado de Minas* e um depoimento de Alberto Cavalcanti. Cf. CONSULTAS & Comentários. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 213-217.

287 Carta de Vinícius de Moraes para Alex Viany. Los Angeles, [s.d.], 1949a.

Cinematográficos, o modelo comercial deduzido por Arthur Autran é o das revistas francesas que surgiram no segundo pós-guerra, como *Cinéma* e *Image et son*, diretamente ligadas às federações de cineclubes. No caso, o erro de Alex Viany e Vinícius de Moraes teria sido o de inverter a ordem dos fatores: “na França já havia as federações de cineclubes e daí foram criadas revistas; no Brasil era uma revista, apoiada por um cineclubes, que desejava criar mais cineclubes” (AUTRAN, *op. cit.*, pp. 38-39). A inviabilidade econômica de *Filme* é então atribuída às dificuldades para conseguir anunciantes e a um mercado consumidor muito reduzido (*Ibid.*, p. 39)

Embora o dado comparativo seja pertinente à compreensão das limitações daquele empreendimento, não encontramos nenhum indício de uma inspiração direta (ou sequer de um conhecimento prévio) nas bases comerciais das revistas especializadas da França. É certo que *Filme* surge com o propósito de lutar “pelo crescimento e alastramento dos clubes de cinema no Brasil” e “pela organização de uma filмотeca central – capaz de fornecer filmes a todos êsses clubes”²⁸⁸, mas isso não era nenhuma novidade no cenário brasileiro. Desde a experiência do jornal *O Fan* e do Chaplin Club, pelo menos, que essas ideias vinham sendo defendidas e propaladas pelos críticos de cinema no Brasil (vide a trajetória do primeiro e do segundo Clube de Cinema de São Paulo). Por outro lado, o que de fato encontramos nos textos editoriais da revista e nas correspondências entre os seus diretores são referências a alguns modelos norte-americanos.

Em sua edição de estreia, a revista apresenta uma pequena nota no verso da contracapa: “Este número de *Filme*, sendo de apresentação, deixa de publicar os anúncios para êle autorizados”. Antes da folha de rosto, havia um papel destacável para pedidos de assinaturas com as seguintes opções: seis ou doze números para brasileiros (Cr\$ 60 e Cr\$ 120, respectivamente) e 12 números para países estrangeiros (Cr\$ 200 ou US\$ 10). Ao que tudo indica, os diretores da revista apostaram que a boa acolhida da revista viria acompanhada de um considerável número de assinaturas, o que não ocorreu²⁸⁹.

288 VIANY, Alex. Cenário..., *op. cit.*, p. 4.

289 No editorial da segunda edição, os diretores da revista interpelam os seus leitores pela falta de adesão às assinaturas: “Mas também precisamos da ajuda de nossos leitores. Se gostam de *Filme*, por que não fazem uma assinatura? (...) Cada nova assinatura é uma garantia de que *Filme* terá vida longa e próspera. Grande é o programa que nos traçamos, e só poderemos cumpri-lo à risca se tivermos o auxílio ininterrupto de nossos leitores”. VIANY, Alex. Cenário. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 114.

O primeiro editorial apresenta as razões dessa aposta, anunciando que “um dos princípios de *Filme* é a mais absoluta independência de pressões ou influências capazes de afetar a sua liberdade”²⁹⁰. Na mesma linha do extinto jornal novaiorquino *PM*, o princípio adotado pelos diretores da revista partia da premissa de que seria “impossível ensinar o grande público a ver e não se deixar explorar monetária ou sentimentalmente, sem a existência de um veículo que o vá tornando responsável por suas opiniões, através de uma orientação progressista e segura”²⁹¹. Assim, “apesar da qualidade” de *Filme*, o editorial afirma que a revista só teria um grande futuro se o público a apoiasse, o que os seus próprios diretores reconheciam como “uma experiência arriscada”²⁹². Ao se deparar com os resultados negativos do risco, Vinícius de Moraes propõe a Alex Viany que faça um anúncio no Círculo de Estudos Cinematográficos, “à maneira de ‘Masses’, ‘New Republic’, etc”²⁹³:

“FILME PRECISA DO SEU AUXÍLIO

E em baixo: “O sucesso de ‘Filme’ mostra o quanto uma revista combativa de cinema é atualmente necessária no Brasil. O nosso 1º número acha-se inteiramente esgotado, e uma das razões dessa extraordinária resposta por parte do público foi a qualidade material que fizemos questão de dar à nossa revista, de acôrdo com a qualidade de seus artigos. Podemos contar com a colaboração dos melhores homens de cinema no mundo, e há francas possibilidades de ‘Filme’ ser lançada em tôda a América do Sul, dando assim liderança ao Brasil da primeira revista séria de cinema em português e espanhol no nosso hemisfério. (...)

Mande hoje mesmo a sua contribuição. Ajude ‘Filme’ na sua tarefa de higienizar o ambiente nacional do cinema, e educar o público brasileiro no conhecimento da mais popular das artes. (...)”²⁹⁴.

A referência a uma revista de viés progressista, como *New Republic*, e a uma revista marxista como *Masses & Mainstream*, indicam uma atenção ao modelo comercial muito mais vaga do que pressupõe a comparação de Arthur Autran. O próprio projeto gráfico da revista era um problema do ponto de vista comercial. Parece-nos pouco plausível a suposição de que os diretores tenham encontrado dificuldades intransponíveis em sua busca por anunciantes, pois já haviam exemplos de revistas especializadas em

290 VIANY, Alex. Cenário. *Filme*, ano 1, n.º 1..., *op. cit.*, pp. 4-5.

291 *Ibid.*

292 *Ibid.*

293 Carta de Vinícius de Moraes para Alex Viany. Los Angeles, [s.d.], 1949a.

294 *Ibid.*

cinema no Brasil há duas décadas. Acontece que, enquanto o projeto gráfico de uma revista como *A Cena Muda* permitia dezenas de anúncios ao longo de toda a sua publicação, a revista *Filme* reservava um pequeno espaço exclusivo para a publicidade em suas últimas páginas, o que não apenas reduzia o número de anúncios, como tornava a sua proposta de publicidade menos interessante.

O projeto gráfico da revista *Filme* buscava reforçar uma noção de “seriedade”, numa tentativa de equiparar-se àquelas que eram consideradas as melhores revistas sobre cinema nos anos 1940, como *Sight & Sound*, *Bianco e Nero*, *The Hollywood Quarterly*, *The Screen Writer* e *La Revue du Cinéma*. Os diretores de *Filme* não escondiam o propósito de expansão para os mercados consumidores da América do Sul e de Portugal. Neste caso, a crise resultou da falta de atenção para o apoio que essas revistas internacionais recebiam de organizações e universidades públicas, como o Instituto Britânico de Cinema, o Centro Experimental de Cinematografia de Roma e a UCLA, ou de corporações de ofício da maior indústria de cinema do mundo, como a SWG. A única referência que havia encontrado uma saída pelo mercado, a francesa *La Revue du Cinéma*, como bem indicou Arthur Autran, também apresentava um modelo comercial inviável no Brasil.

A total desatenção para o aspecto comercial do empreendimento seria, a propósito, o primeiro ponto abordado no editorial do segundo e último número da revista, publicado no início de 1950²⁹⁵:

Como sabem os leitores, este segundo número de *Filme* sai bastante atrasado. E mais caro – não para nós, mas para os próprios leitores. É que, levados por um excessivo amor à arte, nós nos descuidamos da parte comercial do primeiro número. Não podíamos vendê-lo a Cr\$ 10,00; exatamente isso custou-nos cada exemplar. Retirando-se ainda a percentagem do distribuidor e dos revendedores, veremos que, apesar do grande sucesso alcançado pela revista, tivemos um considerável prejuízo com o seu lançamento. (...) Não recebemos subsídios ou ajudas. Se não esperamos grandes lucros, temos também o direito de evitar quaisquer prejuízos. Por isso, este será o único número da revista a ser vendido a Cr\$ 20,00. Do terceiro em diante, *Filme* terá menos páginas e voltará a custar Cr\$ 10,00. Esperamos, ao mesmo tempo, que possa sair com a regularidade desejada²⁹⁶.

295 Embora a segunda edição seja datada em dezembro de 1949, as referências a fontes de janeiro de 1950 indicam que ela tenha sido lançada com algumas semanas de atraso.

296 VIANY, Alex. Cenário. *Filme*, ano 1, n.º 2..., *op. cit.*, p. 113.

O segundo número também apresenta uma sensível mudança no perfil editorial da revista. Mantendo uma certa heterogeneidade de assuntos, a edição é dedicada especialmente ao tema da coreografia de cinema, estampando em sua capa uma imagem dos ensaios de Fred Astaire para *Romance Inacabado* (Mark Sandrich, Stuart Heisler, 1946). Para as próximas edições, a revista prometia um número dedicado aos filmes shakespearianos, “um grande número dedicado exclusivamente a Eisenstein e sua obra”²⁹⁷ e “um número dedicado à comédia cinematográfica”²⁹⁸. Para este quinto número, cuja edição estava prevista para o segundo semestre de 1950, *Filme* solicita aos “ensaístas e curiosos com idéias próprias sôbre a comédia de cinema” que enviem suas contribuições²⁹⁹.

O primeiro artigo da segunda edição é um ensaio histórico sobre o gênero musical, do crítico David Vaughan, originalmente publicado pela revista britânica *Sequence Six*³⁰⁰. Em seguida, temos o excerto de um artigo da revista francesa *L'Écran Française* com o depoimento de Gene Kelly sobre o seu processo de criação³⁰¹. O processo criativo de Fred Astaire seria abordado na colaboração de John Winge, um texto inédito escrito para os seus amigos Vinícius e Alex Viany³⁰². No final do artigo, temos um pequeno depoimento de Jack Cardiff sobre o seu trabalho como cinegrafista do musical *Os Sapatinhos Vermelhos* (Emeric Pressburger, Michael Powell, 1948)³⁰³. Por fim, a criação de coreografias é abordada novamente pelo artigo de Herb A. Lightman, que escreve sobre o trabalho do diretor de dança da Metro, Jack Donohue³⁰⁴.

297 *Ibid.*, pp. 113-114. A composição deste número especial sobre o cineasta soviético vinha sendo elaborado desde 1947, paralelamente às duas primeiras edições. Tratava-se do projeto mais ambicioso da revista, com capítulos de livros e roteiros de Eisenstein, um capítulo inédito da biografia que Marie Seton vinha escrevendo, desenhos originais do cineasta fornecidos por Gabriel Fernández Ledesma, transcrição da crítica do PCUS e da autocrítica pública do cineasta, críticas e crônicas de diversos autores (James Agee, Ben Maddow, Vinícius de Moraes, Gabriel F. Ledesma, entre outros). Cf. Cartas de Vinícius de Moraes para Alex Viany. Los Angeles, 14 mai. 1949; 3 set. 1949; [s.d.], 1949b; 9 fev. 1950.

298 VIANY, Alex. Cenário. *Filme*, ano 1, n.º 2..., *op. cit.*, p. 113-114.

299 *Ibid.*

300 VAUGHAN, David. A Dança no Cinema. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 115-125.

301 TACHELLA, Jean-Charles. Confidências de Gene Kelly. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 126.

302 WINGE, John H. Como Astaire Trabalha. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 127-131.

303 CARDIFF, Jack. Depõe o Cinegrafista. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 131. O depoimento foi retirado de um artigo para a *American Cinematographer*.

304 LIGHTMAN, Herb A. Coreografia para Câmera. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 132-135. Artigo publicado original pela revista *American Cinematographer*.

Os artigos de maior destaque desta edição, entretanto, não são dedicados aos filmes musicais, mas sim à relação entre cinema e política. O primeiro é a transcrição de um capítulo do livro *The Movie Colony, The Movie Makers*, do sociólogo Leo C. Rosten, sobre os conflitos políticos em Hollywood. O longo artigo apresenta uma leitura panorâmica sobre a campanha do escritor Upton Sinclair para o governo da Califórnia, em 1934, os anos de atuação da Liga Antinazista de Hollywood e a formação do Comitê Dies, buscando reconstituir as disputas políticas que contribuíram para a formação do que o autor chama de “farsa ‘Hollywood comunista’”³⁰⁵. O segundo artigo é uma colaboração do crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, quem busca discutir a censura cinematográfica e a sua história no Brasil, com especial atenção aos tempos do DIP³⁰⁶. Ao final do texto, é reproduzido o trecho de uma entrevista que Vinícius de Moraes havia concedido à revista *A Cena Muda*, na qual o poeta tratava a “crise do medo” em Hollywood³⁰⁷.

O artigo seguinte, extraído da revista comunista *Partisan Review*, é assinado pelo sociólogo e historiador da arte marxista Arnold Hauser. Intitulado “Pode o Cinema Ser Profundo?”, este breve ensaio defende que o cinema não deveria ser avaliado por sua incapacidade de alcançar a profundidade psicológica de um romance, “gênero psicológico por excelência”, mas por sua incrível capacidade de criar símbolos. Os dois últimos artigos são continuações de trabalhos publicados na edição anterior: um artigo de Plínio Sussekind sobre a teoria da montagem e a importância do corte na arte cinematográfica³⁰⁸ e um artigo de Howard T. Souther sobre a composição em profundidade no cinema³⁰⁹.

Alex Vianny comparece novamente à seção de homenagens aos artistas do passado

305 ROSTEN, Leo C. Confusão em Hollywood. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 136-152.

306 PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. A Arte de Cortar. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 153-161.

307 No trecho transcrito, Vinícius critica o “moralismo estreito e desnecessário” da PCA e de certas associações e ligas de pressão (como a Legião Católica da Decência), atribui a elas a “degradação” de diretores como King Vidor e Alfred Hitchcock, e apresenta o filme *Os Melhores Anos de Nossa Vida* como um caso excepcional no cinema hollywoodiano. MORAES, Vinícius de. Crise em Hollywood. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 161. Cf. CONRADO, Alberto. Vinícius de Moraes. *A Cena Muda*, n.º 1. Rio de Janeiro, 3 jan. 1950. Intelectuais Falam de Cinema, pp. 10 e 24.

308 ROCHA, Plínio Sussekind. Introdução ao Cinema: II. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 165-169. Publicada originalmente pela *Revista Universitária*.

309 SOUTHER, Howard T. A Ilusão de Profundidade no Cinema. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 170-174.

com um pequeno texto sobre o ator Wallace Beery, vencedor do Oscar de melhor ator por *O Campeão* (King Vidor, 1931) e falecido alguns meses antes da publicação³¹⁰. A seção permanente “Filme em Todo o Mundo” é especialmente dedicada ao cinema brasileiro, contendo também informações sobre os cinemas norte-americano, francês, britânico e italiano³¹¹. A subdivisão brasileira corrige informações da edição anterior, constatando o fracasso dos projetos industriais de Howard Randall e Edward Rowley Jr., apresenta algumas informações sobre a tramitação do projeto de criação do CNC na Câmara dos Deputados, incluindo trechos de um artigo de Salvyano Cavalcanti de Paiva em defesa dos produtores nacionais, relata a recente contratação de Alberto Cavalcanti pela Vera Cruz e, por fim, anuncia três produções nacionais para o ano de 1950: *Estrela da Manhã*, *A Sombra da Outra* e um roteiro original de Alex Viany, *A Última Noite*³¹².

A última seção da revista é dedicada às críticas cinematográficas. A primeira crítica, do francês Jean George Auriol, apresenta uma análise comparativa de três filmes baseados no romance *O Destino Bate à Sua Porta*, de James Cain: o francês *Paixão Criminosa* (Pierre Chenal, 1939), o norte-americano *O Destino Bate à Porta* (Tay Garnett, 1946) e o italiano *Obsessão* (Luchino Visconti, 1943)³¹³. Ao final desta crítica, há o excerto de uma outra análise sobre *Obsessão*, escrita pelo italiano Glauco Viazzi³¹⁴. Por sua vez, a crítica de Alex Viany aborda “quatro filmes baratos, recentemente vistos no Rio de Janeiro”, todos exemplares do cinema *noir*: *Punhos de Campeão* (Robert Wise, 1949), *Ninguém Crê em Mim* (Ted Tetzlaff, 1949), *Amarga Esperança* (Nicholas Ray, 1948) e *O Gangster* (Gordon Wiles, 1947)³¹⁵. A última crítica, uma colaboração do

310 VIANY, Alex. Wallace Beery. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949.

311 Para a realização desta seção, os diretores agradecem o auxílio de diversas embaixadas e legações, especialmente as da Inglaterra. Entre as publicações consultadas, são citadas *Variety* e *The New York Times* (Nova York), *Sight & Sound*, *Penguin Film Review* e *The Manchester Guardian* (Londres), *Cinémond* (Paris), *Bianco e Nero* (Roma) e o livro *Les Cent Visages du Cinéma*, de Marcel Lapierre. *FILME em Todo o Mundo*. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 179-192.

312 O diretor de *A Última Noite* seria o croata J. B. Tanko, radicado no Brasil desde o fim da Segunda Guerra Mundial. O produtor do filme seria o mesmo de *Caminhos do Sul*, o italiano Andrea di Robilant. O roteiro, de acordo com a revista, aproveitava algumas cenas do romance naturalista *Thérèse Raquin*, de Émile Zola. *Ibid.*, pp. 179-184.

313 AURIOL, Jean George. James Cain em Três Versões. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 193-198. Publicada originalmente pela revista *La Revue du Cinéma*.

314 VIAZZI, Glauco. Obsessão e a Verdade. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 198. Publicada originalmente pela revista italiana *Sequenze*.

315 VIANY, Alex. Quatro Filmes Modestos. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949.

prestigiado crítico carioca Moniz Vianna, aborda o primeiro filme exibido no Círculo de Estudos Cinematográficos: *O Boulevard do Crime*³¹⁶.

No início de 1950, a revista *Filme* encerra suas atividades com uma série de projetos e artigos por serem publicados. Dentre o material que permaneceu inédito, o de maior interesse para a nossa pesquisa é um ensaio de trinta páginas sobre o “neorrealismo” no cinema norte-americano, escrito por Alex Viany³¹⁷. Ao abordar a questão do realismo na revista *Filme*, Arthur Autran também dedicou especial atenção a ele. A abordagem do comunicólogo, no entanto, conferia uma grande autonomia ao texto, tratando de confrontá-lo constantemente com outras críticas escritas pelo autor, numa espécie de *close reading* que parece buscar mais as contradições ou simplificações de Alex Viany do que um entendimento sobre como o crítico respondeu à produção cinematográfica do segundo pós-guerra. No próximo subcapítulo, a fim de reavaliar o discurso cinematográfico do crítico antes de seu ingresso no PCB, buscaremos analisar a questão do realismo no ensaio inédito de Alex Viany.

5.8. Notas sobre “Neo-realismo no Cinema Americano”

Seguindo observações de seu orientador, Jean-Claude Bernardet, Artur Autran atribuiu à imprecisão dos termos usados por Alex Viany (“realista”, “documentário”, “semidocumentário”, etc.) a uma “fetichização da palavra realismo” (AUTRAN, *op. cit.*, p. 44). A hipótese foi sustentada pelo comunicólogo por meio da apresentação de uma série de “contradições” do crítico, quem incluía, sob a designação de gênero semidocumentário, produções tão díspares como um documentário, um filme neorrealista e um filme *noir*. No entanto, essas categorias não estavam à disposição ou não desfrutavam de um consenso no final dos anos 1940, sendo usadas num sentido alargado também pelos críticos e teóricos lidos por Alex Viany.

Para a presente reavaliação do ensaio “Neo-realismo no Cinema Americano”,

316 VIANNA, Antonio Moniz. O Boulevard do Crime. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 208-212.

317 VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano. [S.l.], 1949, pp. 1-30.

escrito em 1949, convém assinalar que, como era de praxe na formação de Alex Viany, o conteúdo do texto não era totalmente original. Uma parte considerável deste ensaio já havia sido publicada – inclusive, com alguns parágrafos sendo transcritos integralmente – em sua coluna na revista *O Cruzeiro*³¹⁸. Assim, o texto de Alex Viany não deve ser entendido como o resultado de ideias bem definidas acerca do tema, mas como o esboço de um estudo que vinha sendo desenvolvido ao longo dos anos, em constante confronto com os desdobramentos no cenário cinematográfico.

O ensaio tem um caráter fragmentário, dividido em quatorze partes, e suas referências são, de fato, ecléticas, o que dificulta sobremaneira a sua sistematização³¹⁹. No entanto, em meio a uma série de temas tangenciados pelo crítico, é possível identificar duas linhas de argumentação, as quais, embora não se cruzem no texto, não chegam a ser paralelas. A primeira, bastante influenciada pelos escritos de John Grierson, envolve uma narrativa histórica marcada pela afirmação do realismo e de sua tradição no cinema. A segunda, mais influenciada pelos críticos progressistas norte-americanos, enfatiza a importância dos cinejornais e documentários de guerra – “muitos deles feitos pelos próprios homens de Hollywood, como Capra, Wyller, Toland, Huston, Ford, e Stevens”³²⁰ – para a reafirmação do realismo na história do cinema norte-americano.

O ensaio defende que o cinema já teria nascido realista, com os irmãos Lumière fotografando “a saída dos operários de sua fábrica e a chegada de um trem à estação de Lyon”³²¹. Numa longa citação de John Winge, os primórdios do cinema são apresentados com filmagens de “gente nas ruas, cavalos a puxar uma carroça, potentados em cerimônias, crianças a brincar, e trens a chegar”, trazendo consigo as mesmas

318 Cf. VIANY, Alex. A moda dos semi-documentários I. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 43. Rio de Janeiro, 14 ago. 1948. Cine-Revista, pp. 86-87; A moda dos semi-documentários II. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 44. Rio de Janeiro, 21 ago. 1948. Cine-Revista, pp. 78-80; O cinema e o após-guerra. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 49. Rio de Janeiro, 25 set. 1948. Cine-Revista, pp. 84-85, 22; O cinema e o após-guerra: II. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 50. Rio de Janeiro, 2 out. 1948. Cine-Revista, pp. 80-81 e 84.

319 Além de uma série de críticas e artigos publicados pelos periódicos *The Hollywood Quarterly*, *Sequence*, *New Republic*, *The Screen Writer* e *The New York Times* (com destaque para estes dois últimos), o ensaio apresenta como referências os livros *The Rise of the American Film*, do roteirista norte-americano Lewis Jacobs, *From Caligari to Hitler*, do teórico de cinema alemão Siegfried Kracauer, e a coletânea organizada por Forayth Hardy, *Grierson on Documentary* (mais especificamente, o capítulo “The Course of Realism”, de John Grierson, originalmente publicado numa coletânea organizada por Charles Davy, *Footnotes to the Film*, de 1937).

320 VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano..., *op. cit.*, p. 2.

321 *Ibid.*, p. 4.

propriedades da fotografia amadora: “direitura e sinceridade”³²². Pouco tempo depois, o cinema teria voltado as suas costas para a realidade e a sua atenção para os “milhões de truques de câmera” de Georges Méliès: “[sua] gente não mais vivia nas ruas, mas sim na lua; a carroça puxava os cavalos; os potentados caíam de cara no chão; os brinquedos brincavam com as crianças; e os trens corriam para trás”³²³.

Assim, numa curiosa paráfrase marxiana, John Winge afirma que “[a] história do cinema é a história da luta com a realidade, isto é, contra ou pela realidade”³²⁴. De acordo com Alex Viany, o gênero que se encarregou de lutar pela realidade e desenvolver a “herança realística” do cinema foi o documentário. Citando John Grierson, o crítico afirma que antes da Primeira Guerra Mundial “havia o ar puro” e os filmes tinham “algum reflexo da vida como um drama”. Posteriormente, com a construção dos grandes estúdios, o cinema teria feito “o maior uso possível de seus poderes de artifício”³²⁵. Se o surgimento dos *talkies*, em razão das dificuldades do registro sonoro, haviam favorecido o retrocesso em relação à realidade, o crítico não encontrava nenhum motivo para que os filmes permanecessem distantes das locações indicadas pelo roteiro³²⁶.

O neorealismo é visto, então, como o resultado de um “aperfeiçoamento” do gênero documentário, em grande medida possibilitado pelo progresso técnico. Não se tratava de nenhuma novidade no cinema norte-americano, mas sim de um desdobramento daquilo que Alberto Cavalcanti havia categorizado como “documentário puro” e “documentário narrativo”, e que Alex Viany, de modo um tanto indouto, denominou “documentário puro” ou “filme factual” e “documentário fictício”³²⁷. O “documentário fictício” seria, nas palavras do crítico, um “meio-térmo ideal entre os jornais de atualidades e os documentários puros, de um lado, e os filmes inteiramente fictícios, de estúdio, quase sempre desligados da realidade quotidiana, desenrolados num mundo hipotético de opereta”³²⁸. Até o exemplo citado por Alex Viany é o mesmo que havia sido

322 *Ibid.*

323 *Ibid.*

324 *Ibid.*, p. 5.

325 *Ibid.*, p. 4.

326 *Ibid.*, p. 16.

327 *Ibid.*, p. 11.

328 *Ibid.* Numa crítica ao filme *Sahara* (Zoltan Korda, 1943), publicada pela revista *The Nation* em 8 de outubro de 1943, James Agee usou os mesmos termos de comparação: “*Sahara* é o melhor [melodrama de guerra] desde *Bataan* [Tay Garnett, 1943]. Cinematicamente é melhor. Ele toma emprestado,

indicado pelo produtor da Vera Cruz: Robert Flaherty.

Seriam exemplos de “documentários fictícios” os filmes *Tabu* (1931), *O Homem de Aran* (1934), *O Menino e o Elefante* (1937) e *A História de Louisiana* (1948). Nestes filmes, segundo Alex Viany, Flaherty teria lançado mão da filmagem em ambientes naturais, além do uso de não atores e outros recursos estilísticos próprios ao gênero documentário, para contar “histórias semi-fictícias”, isto é, baseadas em fatos ou circunstâncias reais. Essas características também estavam presentes nos dramas policiais semidocumentários que a 20th. Century-Fox produziu no segundo pós-guerra, os quais Alex Viany apresenta como neorrealistas. Não por acaso, o nome por trás dessas realizações era o experimentado produtor e roteirista do cinejornal *The March of Time*, Louis de Rochemont³²⁹.

Os dois primeiros filmes que Louis de Rochemont produziu para a Fox, *A Casa da Rua 92* (1945) e *Rua Madeleine 13* (1946), ambos dirigidos por Henry Hathaway, apresentavam algumas das principais características do chamado “documentário fictício”: filmagem em locação, narração em *off*, uso de não atores e pouca (ou nenhuma) trilha sonora (SCHATZ, *op. cit.*, p. 379). Nestas fitas, os elementos destacados por Alex Viany são justamente a inspiração em histórias reais e as características técnicas e de estilo importadas do documentário. Conseqüentemente, os defeitos apontados no segundo filme têm como critério a redução da atmosfera realista: o uso de um ator com “maneirismos” e de personagens francesas que falam “um inglês afrancesado” para evitar o uso de legendas – o que, como observa Alex Viany, não apenas reduzia “o impacto do realismo”, como introduzia “uma nota de ridículo” no filme. Em casos assim, o crítico recomenda o exemplo “cinemático” dos europeus:

(...) o que Jean Renoir empregou em *A Grande Ilusão*. Leopold Lindtberg em *A Última Porta*, Pat Jackson em *The Raider* – esplêndido documentário colorido inglês – Fred Zinnemann em *Perdidos na Tormenta*, Roberto Rossellini em seus três grandes filmes do após-guerra, e mesmo Yves Allegret em algumas cenas de *Escravas do Amor*. Nesses exemplos, diversas línguas eram faladas pelos intérpretes, representando nacionalidades diferentes, e a

principalmente do [documentário] inglês, uma espécie de modificação de liga leve do realismo que faz o idioma tradicional de Hollywood parecer tão obsoleto quanto um minueto” (AGEE, 1958, p. 53; tradução minha).

329 VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano..., *op. cit.*, pp. 6 e 17.

sensação de realismo lucrava, com isso, consideravelmente. Letreiros foram usados para traduzir as variadas línguas numa só, mas muitas sequências tinham uma qualidade visual tão elevada – e, portanto, legitimamente cinematográfica – que inúmeros letreiros tornaram-se inteiramente supérfluos³³⁰.

Nota-se no discurso realista de Alex Viany um interessante embricamento com o que os críticos e teóricos da *avant-garde* francesa denominavam “fotogenia”³³¹. O crítico defende o cinema como “uma arte essencialmente visual”, de modo que “tôdas as cenas que dependam mais do diálogo que das imagens e de movimento só podem prejudicar a qualidade, o interesse, e o efeito total do filme”³³². A ponte entre os vanguardistas franceses e o discurso realista se torna mais explícita na transcrição de um comentário da crítica e curadora Iris Barry sobre os cenários e as cenas individuais do filme *O Amor de Jeanne Ney* (G. W. Pabst, 1927), os quais

(...) são tão cuidadosamente compostos como os dos filmes alemães mais obviamente artísticos, mas a *técnica é menos evidente*, o espectador é levado a sentir “quão verdadeiro” ao invés de “quão bonito”, e os olhos deleitam-se não com lembranças e comparações estéticas, como em filmes alemães anteriores, mas com o uso intransigente da própria câmera cinematográfica na realização de efeitos impossíveis em qualquer outro meio de expressão³³³.

De acordo com Alex Viany, o comentário de Iris Barry sobre o estilo de direção de Pabst era também aplicável ao neorealismo norte-americano. A proximidade com os vanguardistas franceses, no entanto, termina aí. Alex Viany não nutria nenhuma crença em “revelações” ou na apreensão de uma essência oculta da realidade. Se, por um lado, valorizava nas fitas neorealistas a capacidade exclusivamente cinematográfica de captar a realidade, ele não acreditava sequer que o “documentário puro” pudesse ser entendido como “uma simples cópia não-crítica da realidade cotidiana”³³⁴. Reproduzindo o

330 *Ibid.*, p. 18.

331 Como afirma Ismail Xavier, trata-se de um conceito problemático em termos de explicação teórica. O termo não se refere a nenhuma propriedade inerente aos corpos e objetos, mas a algo que seria acrescido à imagem por força do registro e da projeção cinematográfica. Ainda segundo Xavier, os vanguardistas franceses acreditavam que “a operação de filmagem permitia lançar um olhar novo sobre os objetos e que o cinema era um tipo de reprodução da imagem produtor de uma percepção original, afirmando-se por aí sua dimensão estética”. Uma estética presa à analogia “da ascensão do profundo (invisível) à superfície (visível), típica de uma colocação da arte como ‘expressão’” (XAVIER, 1978, pp. 93-101).

332 VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano..., *op. cit.*, p. 18.

333 BARRY apud VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano..., *op. cit.*, p. 11; grifos do autor.

334 VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano..., *op. cit.*, p. 8.

argumento do artigo Maya Deren, embora sem a devida citação, o crítico defende que

*A realidade cinematográfica é, logicamente, bem diversa daquela que conhecemos, através de nossos próprios olhos, no mundo real. As lentes da câmera não vêm exatamente o que os olhos vêm, e os olhos, entre outras coisas, não fazem close-ups. Se os close-ups do cinema parecem-nos reais é porque já fomos condicionados a considerá-los assim. A realidade cinematográfica é, em última instância, um simulacro da realidade exterior. No momento que entramos num cinema, adaptamo-nos automaticamente às dimensões de um novo mundo, um mundo de duas dimensões*³³⁵.

A partir desta compreensão do universo diegético (ou “realidade cinematográfica”), compreende-se porque o crítico considerava Gregg Toland “o maior responsável pela gradativa volta do realismo à fotografia dos filmes de Hollywood”³³⁶. As experiências do cinegrafista de *Cidadão Kane*, com sua alta profundidade de campo em contraposição aos glamorosos *close-ups* e ao fundo (de estúdio) fora de foco, aproximavam o olhar da câmera ao olhar humano, emprestando “uma terceira dimensão às duas normais do cinema não-estereoscópico”³³⁷. Na distinção entre realidade e universo diegético, também são melhor compreendidos outros critérios de valoração de Alex Viany, uma vez que a sua defesa do realismo claramente não se limitava à apropriação de elementos do gênero documentário.

Dentre os chamados filmes neorrealistas norte-americanos, os que despertavam maior interesse no crítico eram os dramas policiais semidocumentários que apresentavam uma maior complexidade em termos de gênero, isto é, filmes que também sofriam grande influência dos *thrillers* investigativos (que a crítica francesa posteriormente denominaria *film noir*) e dos dramas sociais realistas (ou “filmes de mensagem”)³³⁸. Com roteiros

335 *Ibid.*, pp. 7-8.

336 *Ibid.*, p. 8.

337 *Ibid.*, p. 10.

338 Reconhecendo o embricamento destas formas numa série de filmes lançados no final dos anos 1940, Thomas Schatz chama a atenção para o caráter antitético do drama policial semidocumentário e do filme *noir*: o primeiro é visto como “realista, reacionário, tranquilizador, autoritário e otimista”, enquanto o segundo seria “expressionista, subversivo, perturbador, confuso e pessimista” (SCHATZ, *op. cit.*, p. 379-380; tradução minha). Em contraposição ao filme *noir*, os dramas policiais semidocumentários eram geralmente filmados à luz do dia e tinham cenas interiores bem iluminadas, apresentando a figura do policial dentro de um senso de ordem. A narração em *off* aparece em ambos, mas esta era inserida nos semidocumentários como a “voz de Deus do documentário e do noticiário”, diferentemente da narração dos filmes *noir*, “altamente subjetiva e frequentemente dolorosa”. A ênfase na lei e na ordem dos dramas policiais semidocumentários também estavam muito distantes da obsessão dos filmes *noir* pelo “colapso psicológico e mal-estar sexual” de suas personagens (*Ibid.*).

baseados em casos criminais e filmagens em locações, esses filmes seguiam os vários procedimentos normativos de uma investigação, mas, diferentemente das primeiras produções de Louis de Rochemont, não apresentavam um testemunho às autoridades ou instituições do sistema de justiça. A título de exemplo, tomaremos apenas dois dos exemplos abordados pelo crítico: *O Justiceiro* (Elia Kazan, 1947), a terceira e última produção de Louis de Rochemont para a Fox, e *Sublime Devoção* (Henry Hathaway, 1948).

O filme de Elia Kazan é elogiado pela descrição de seus atores, “que chegam a se confundir com os inúmeros atores ‘naturais’ encontrados pelo diretor no próprio local da filmagem”. A qualidade do filme é atribuída ao diretor, que já tinha em seu currículo os dramas sociais *Laços Humanos* (1945) e *A Luz é Para Todos* (1947). De acordo com Alex Viany, o primeiro era um filme de ficção, o que não o impedia “de ter um certo sabor de documentário”, na medida em que apresentava “gente real e problemas reais”. Já o segundo é recordado, “não só por enfrentar com coragem o sério problema do anti-semitismo, mas também por usar um pouco da técnica semi-documental”³³⁹. *O Justiceiro*, um filme sobre os esforços de um promotor público para provar a inocência de um veterano de guerra desajustado, é apresentado pelo crítico como “uma definição dinâmica da justiça, que merece, indubitavelmente, lugar destacado entre os documentos sociais apresentados pelo cinema em sua curta história”³⁴⁰.

Em *Sublime Devoção*, Alex Viany elogia a proximidade com os fatos narrados. O filme seguia de perto acontecimentos reais, “não sendo apenas uma apresentação semi-fictícia de uma série de acontecimentos mais ou menos secretos e de difícil verificação”, como os filmes anteriores de Henry Hathaway, *A Casa da Rua 92* e *Rua Madeleine 13*. Diferentemente de *O Justiceiro*, que adaptava uma história ocorrida nos anos 1920, o filme também tinha a qualidade de apresentar um caso recente, “tão recente que suas repercussões ainda não cessaram”³⁴¹. O filme acompanha de perto a investigação de uma falsa acusação de homicídio. O crime havia sido cometido há cerca de doze anos, tendo despertado o interesse de um repórter por causa dos anúncios que a mãe do acusado

339 VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano..., *op. cit.*, pp. 19-20.

340 *Ibid.*, p. 19.

341 *Ibid.*, p. 21.

publicava em seu jornal. A crença de uma mãe em seu filho, após tantos anos de sua condenação, é o ponto de partida dessa história sobre a absolvição de um inocente.

Segundo Alex Viany, a participação do repórter como conselheiro técnico da produção não teria impedido a sua apresentação como uma personagem, a princípio, cínica e impaciente. Dando crédito a uma entrevista que ele havia concedido ao jornal *PM*, o crítico afirma que o repórter acreditou na inocência do acusado desde o início, de modo que a sua apresentação não teria passado de uma “ficção cinematográfica, à procura de um maior efeito dramático”³⁴². Glorificando a “inglória justiça do caso”, o filme havia redirecionado sua crítica ao *modus operandi* do jornalismo. Alex Viany desaprova esse tipo de alteração nos filmes semidocumentários, identificando-os como velhas fórmulas de Hollywood.

No entanto, nem toda alteração na história original era condenada pelo crítico. No caso do filme *Camaradagem* (G. W. Pabst, 1931), que o crítico considerava “um dos fundadores do realismo cinematográfico”, a alteração cronológica é elogiada pelo seu propósito: “o próprio tema do filme”³⁴³. O filme de Pabst era inspirado na Catástrofe de Courrières, de 1906, o pior acidente mineiro registrado na Europa até então. De acordo com Alex Viany, a alteração da data deste evento para depois do armistício da Primeira Guerra Mundial, em 1918, teria dado um novo significado à sequência em que mineiros alemães ultrapassam a fronteira para resgatar os mineiros franceses da explosão: “O tema da cooperação universal é fortemente sublinhado”³⁴⁴. No caso de *O Justiceiro*, a alteração cronológica é perdoada por favorecer a atmosfera realista do filme, “já que, logicamente, seria difícil tornar convincente, em termos atuais, uma história em que as personagens se vestissem e agissem como o teriam feito em 1924”³⁴⁵.

Assim, nessa primeira linha de argumentação, podemos notar um grande interesse de Alex Viany pelos gêneros documentário e semidocumentário. Segundo o depoimento que ele concedeu a Maria Rita Galvão, este interesse surgiu durante a sua estadia nos Estados Unidos:

342 *Ibid.*

343 *Ibid.*, p. 11.

344 *Ibid.*

345 *Ibid.*, p. 19.

Eu tinha feito essa longa permanência nos Estados Unidos, e tinha visto praticamente tudo o que aparecia em matéria de documentários americanos, inclusive aqueles que não eram vistos nos cinemas, e conhecera também todo o Documentarismo Inglês. Além dos documentários, havia na época o que a gente chamava de realismo, ou neo-realismo, americano, e que eram filmes bastante “documentais” no sentido de se apoiarem muito na realidade, tentando refletir sobre o *American way of life*, com uma visão crítica ainda ingênua, mas fecunda. Nós tínhamos tudo isso na cabeça, uma preocupação muito grande com a captação da realidade, com o momento brasileiro, o nosso aqui e agora daquele tempo (VIANY apud GALVÃO, *op. cit.*, p. 198)

Esse interesse pela realidade está presente no texto em diversos momentos, como na crítica de John Grierson ao “mêdo do comum” verificado nas produções de estúdio³⁴⁶. A grande preocupação com “a captação da realidade” pode ser traduzida na expressão zavattiniana de “fome de realidade”. No entanto, a crítica ao artificialismo e à fantasia da produção industrial, assim como a sua defesa da representação da realidade, não estavam em pleno acordo com as formulações do teórico e roteirista italiano. No ensaio de Alex Viany, vale lembrar, nem mesmo o “documentário puro” era tido como cópia acrílica da realidade. A sua negação às fórmulas de Hollywood e o seu interesse por “gente real, problemas reais” não coincidiam com uma condenação à imaginação ou com o interesse por fatos banais (XAVIER, *op. cit.*, pp. 72-75). O crítico esclarece a sua posição numa citação do roteirista Lester Koenig:

O tom de verdade de um filme pode ser obtido de muitas maneiras. Raramente é obtido através de imitação não-crítica da vida. Vem com o controle consciente exercido pelo escritor, o diretor, ou o cinegrafista, pelo arranjo e a escolha do que deverá ser contado, pela transformação, e pela exploração dos significados mais profundos, que estão além da superfície³⁴⁷.

A partir do ensaio de 1949, podemos dizer que Alex Viany nunca se aproximou da crença de que o todo estivesse na parte, no fragmento de realidade, mas sim que a realidade deveria ser analisada e reconstruída a partir de seus elementos essenciais em suas relações fundamentais. Em outras palavras, entre os neorealistas italianos, como Cesare Zavattini e Vittorio De Sica, e os realistas críticos, como Guido Aristarco e Luchino Visconti, no final dos anos 1940, o crítico já adotava uma postura de clara

346 GRIERSON apud VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano..., *op. cit.*, p. 4.

347 KOENIG apud VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano..., *op. cit.*, p. 15.

predileção pelo segundo grupo (*Ibid.*, p. 73). Distante de uma crença no poder revelatório da fotografia do real, Alex Viany dedica uma parte considerável de seu ensaio a indicar os perigos do uso “socialmente irresponsável” das técnicas de linguagem do realismo. Os dois exemplos mais duramente criticados no ensaio são *Uma Vida Marcada* (Robert Siodmak, 1948) e *O Fim ou o Princípio* (Norman Taurog, 1947).

O primeiro é um *thriller* policial semidocumentário (ou filme *noir*) sobre um criminoso prestes a ser condenado à pena de morte pelo assassinato de um policial. Recuperando-se de um baleamento, o sujeito recebe a visita de sua namorada e de um advogado corrupto no hospital. O advogado tenta obter do assassino a confissão de um grande assalto, oferecendo-lhe uma grande quantia de dinheiro em troca. Como a sua condenação era certa, o dinheiro seria destinado a sua companheira. Alex Viany interessou-se pelo filme, elogiando sua fotografia e suas interpretações, mas rejeitou a produção como um todo em razão de seu discurso ideológico. Para o crítico, o filme perdeu grande parte de seu impacto

(...) quando Victor Mature, na pele de um policial, procura afastar, com umas poucas palavras, toda e qualquer probabilidade de influência mesológica na formação do caráter do Martin Rome (Richard Conte). Apresentando o policial como tendo saído do mesmo ambiente, os cenaristas pretendem, com isso, tirar todo o peso de responsabilidade dos ombros da sociedade. Esse peso é recolocado – num ostensivo desrespeito ao mais comezinhos conhecimentos de sociologia e psicologia – sobre os ombros do indivíduo: até nos estertores da morte, o criminoso Martin Rome, que se fez por si próprio, é um vicioso matador. Talvez Hollywood tenha querido, dessa maneira, afastar as simpatias da platéia do perseguido, lembrando-se de muitos outros casos em que o público tomou o partido do criminoso – como, por exemplo, em *Anjos de Cara Suja*.

O segundo exemplo é um drama semidocumentário sobre o desenvolvimento da bomba atômica durante a Segunda Guerra Mundial. De acordo com Alex Viany, não havia nenhum “assunto mais importante hoje em dia, nem assunto que mereça e exija apresentação mais cuidadosa, realística, respeitosa, e precisa”³⁴⁸. No entanto, Norman Taurog só havia oferecido em seu filme as velhas fórmulas desgastadas de Hollywood, abordando a “libertação do átomo” como se fosse a história de uma “máquina infernal de

348 VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano..., *op. cit.*, p. 27.

um cientista louco de filme-em-série”³⁴⁹. Em seu comentário sobre o filme, o crítico reafirma a admissão de “pequenas deturpações da verdade histórica, logo que isso seja feito para melhorar o valor intrínseco do filme – dramática e artisticamente – ou para tornar mais claro um ponto importante de tema”³⁵⁰. Porém, no caso de *O Fim ou o Princípio*, as deturpações foram definidas como criminosas.

A importância conferida ao *tema* do filme torna-se mais evidente na segunda linha de argumentação do ensaio. Como indicamos, trata-se de uma abordagem paralela sobre a herança dos cinejornais e documentários de guerra no chamado neorealismo norte-americano. Citando novamente o artigo de Lester Koenig, Alex Viany afirma que o roteirista havia definido *Nossos Mortos Serão Vingados* (John Farrow, 1942) e *A Patrulha de Bataan* (Tay Garnett, 1943) como marcos desse novo estilo. Embora considere pouco plausível a definição de um marco tão recente, o crítico reconhece que a técnica se fez sentir mais fortemente nos filmes que tratavam da guerra, como “*Gung Ho, Um Punhado de Bravos, Comboio Para o Leste, Rumo à Tóquio, Águias Americanas, Também Somos Seres Humanos, Um Passeio ao Sol*, etc.”³⁵¹.

Coerente com a abordagem dos “documentários fictícios”, Alex Viany busca as origens deste realismo em uma tradição mais longínqua. Na medida em que retratavam a guerra sem “o heroísmo pesado e risível das antigas epopéias bélicas de Hollywood”, estes filmes são considerados legítimos herdeiros de filmes como *Sem Novidade no Front* (Lewis Milestone, 1930) e *Guerra, Flagelo de Deus* (G. W. Pabst, 1930). A novidade daqueles filmes mais recentes encontrava-se na subordinação aos documentários de guerra, na apresentação autêntica de histórias reais e, ainda que quase todos tivessem sido produzidos em estúdios, no uso de recursos do documentário. O crítico cita como exemplo *Um Punhado de Bravos* (1945), aproveitando os depoimentos que havia obtido em entrevistas com Jerry Wald, Raoul Walsh e Randal MacDougall – respectivamente, o produtor, o diretor e o roteirista do filme.

Filmado “nos estúdios da Warners ou nas imediações de Los Angeles”, o “tom de realismo” de *Um Punhado de Bravos* tinha por base o roteiro, todo inspirado em histórias

349 *Ibid.*, p. 26.

350 *Ibid.*, p. 27.

351 *Ibid.*, p. 12.

reais. Nem todas essas histórias, contudo, haviam se passado na Birmânia, lugar onde se desenvolve a trama do filme. Ou seja, mais uma vez, Alex Viany toma partido da “deturpação histórica” em função do *tema*. Os méritos do roteiro se devem ao trabalho de Ranald MacDougall como autor de dramas radiofônicos sobre os paraquedistas militares, o qual possibilitou ao roteirista alguns meses de convivência com as tropas paraquedistas. Quanto aos recursos do documentário, o filme lança mão de um uso inovador da trilha sonora: “a música de Franz Waxman servia como uma espécie de sublinhamento gráfico da ação, aliando-se a efeitos de som que quebravam o silêncio com uma discrição ou uma agudeza só encontradas, geralmente, nos documentários”³⁵².

Na avaliação de Alex Viany, o contato com a realidade representada nos filmes apresenta-se como um critério importante para o alcance de um “*tom de verdade*, ou realismo cinematográfico”³⁵³. Com base neste critério, o crítico enxerga uma certa superioridade – pelo menos, em termos de realismo – na maioria das produções europeias que retrataram a guerra:

Na Itália, a guerra provocou uma renascença artística inesperada, que se manifestou em filmes documentais da força de *Roma, Cidade Aberta, Paísà, Germania, Anno Zero* (todos de Roberto Rossellini), *Sciucià, Ladrões de Bicicletas* (ambos de Vittorio de Sica), *La Terra Trema* (de Luchino Visconti), etc. Na Espanha, durante a Guerra Civil, o francês André Malraux realizou o milagre de *L'Espoir (Sierra de Teruel)*, e o após-guerra, na França, encontra o naturalismo atacado de frente pelo mais puro realismo, como no famoso *A Batalha dos Trilhos*. Na Suíça, Leopold Lindtberg dirigiu dois filmes admiráveis, *Marie-Louise* e *A Última Porta*, e o vienense Fred Zinnemann, diretor de *Redes*, um excepcional documentário sobre o México, fez – filmando os exteriores na Alemanha – *Perdidos na Tormenta*. Na Polônia, Wanda Jakubowska, que passou a guerra no campo de concentração de Auschwitz, voltou ao campo com uma turma de ex-companheiras e técnicos para filmar um dos documentários mais necessários de todos os tempos – *A Última Etapa*. A Noruega, a Dinamarca, a Tchecoslováquia, a Iugoslávia e a Hungria produziram documentários e semi-documentários sobre a guerra, quase todos saudados pela imprensa européia como filmes dignos de filmotecas e museus. Na Inglaterra, como já foi dito, a guerra muito fez por confundir documentário e filme fictício³⁵⁴.

Diante dessas realizações, afirma Alex Viany, “o néo-realismo do cinema de Hollywood, ainda quase exclusivamente técnico, adquire, muitas vezes, ares de um

352 *Ibid.*, p. 13.

353 *Ibid.*, p. 15.

354 *Ibid.*, p. 14.

boneco mecânico no meio de gente de carne e osso”³⁵⁵. No entanto, o crítico não deixa de prestigiar os grandes avanços na produção hollywoodiana sobre a guerra. Dois filmes são apontados como exemplares: *Também Somos Seres Humanos* (William A. Wellman, 1945) e *Um Passeio ao Sol* (Lewis Milestone, 1946). O ponto em comum entre os dois estaria na “ausência absoluta de glórias: só poeira, lama, cansaço, e sangue” – além do não comparecimento da maquiagem.

O primeiro filme tem por base o trabalho jornalístico de Ernie Pyle, “um dos melhores correspondentes de guerra”, aproveitando os seus relatos sobre a guerra na África do Norte e sobre a invasão da Sicília e da península itálica. As histórias reais que inspiraram o filme são apresentadas “com autenticidade pelo *cenário*, pela *fotografia*, pela *direção* (William Wellman), e pela própria *interpretação*”³⁵⁶. O segundo também tem as suas qualidades apontadas no roteiro de Robert Rossen e na habilidade demonstrada por Lewis Milestone de transladar para a tela o romance *A Walk in the Sun*, de Harry Brown, um escritor que havia assistido de perto o conflito bélico – em razão disso, o seu romance é descrito por Alex Viary como um “estudo de Brown sobre os homens em guerra”³⁵⁷.

A valorização do contato com a realidade representada é o que leva o crítico a identificar em Frank Capra, William Wyler, Gregg Toland, John Huston, John Ford e George Stevens alguns dos “poucos homens que poderiam levar a realidade do estilo semi-documental à mais plena frutificação do realismo cinematográfico” em Hollywood³⁵⁸. No entanto, a grande promessa em torno desses nomes não teria se concretizado:

(...) se Wyler e Toland fizeram *Os Melhores Anos de Nossa Vida*, e Huston *O Tesouro de Sierra Madre*, Capra voltou a seu mundo de histórias de fadas, Ford construiu uma fábula degenerada em *Domínio de Bárbaros* e logo recuou para os filmes de *far-west*, e Stevens retornou a Hollywood com um drama familiar intitulado *A Vida é um Sonho*. Além disso, o segundo filme de Wyler no pós-guerra é uma versão da novela *Washington Square*, de Henry James – e nada poderia estar mais afastado do mundo de hoje. Quanto a Huston, só depois de realizar uma versão abastarda de *Key Largo*, peça de Maxwell

355 *Ibid.*

356 *Ibid.*; grifo meu.

357 *Ibid.*

358 *Ibid.*, p. 3.

Anderson, foi que conseguiu uma certa liberdade num filme sobre a revolução cubana – desperdiçando-se em seguida na quarta versão do *Quo Vadis* de Sienkiewicz³⁵⁹.

A explicação encontrada por Alex Viany residia em duas crises de natureza distinta. A primeira, de ordem econômica, dizia respeito ao protecionismo adotado por diversos países para impedir a evasão líquida de divisas. Diante do entusiasmo com o “estilo documental” e dos dólares congelados em outros países, Hollywood havia anunciado uma série de coproduções internacionais. No entanto, com a grave crise econômica atravessada pelos grandes estúdios, tudo indicava que esse programa só seria levado a cabo se se revelasse vantajoso financeiramente. “A realidade”, afirma o crítico, “parece ser um fator de segunda importância”, sendo esta asserção igualmente válida para as produções domésticas.

A segunda crise, de ordem política, refletia a tensão internacional do segundo pós-guerra. Alex Viany se refere aos efeitos do início da chamada guerra fria, observando que aquela tensão impedia “aos cineastas de idéias progressistas, autores dos filmes de maior responsabilidade social que o cinema americano já nos deu, interpretação dos temas sociais mais avançados, possivelmente controversos e perigosos”³⁶⁰. Diante da crise política, o crítico julga provável que o estilo semidocumentário ficasse cada vez mais atrelado aos fins de propaganda e à exaltação de “heróis mais seguros”, como os agentes federais de J. Edgar Hoover, em filmes como *Contra o Império do Crime* (William Keighley, 1935), e agentes do Tesouro Americano, como em *Moeda Falsa* (Anthony Mann, 1947), *thrillers* policiais semidocumentários tão próximos da realidade “como qualquer filme inteiramente fictício”³⁶¹.

Separando as duas linhas de argumentação do ensaio de Alex Viany, podemos encontrar as raízes da grande confusão observada por Arthur Aufran nas primeiras aproximações do crítico com o discurso realista. Na verdade, não se tratava propriamente de nenhuma confusão, mas sim de uma dificuldade em separar as técnicas e recursos de semidocumentários realistas e a estrutura formal do realismo. Como era possível defender um cinema ao ar livre, filmado em locações, e elogiar o realismo de filmes produzidos

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 2.

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 1-2.

³⁶¹ *Ibid.*

em estúdios? Essa aparente contradição só se explica quando são observados os distintos critérios de valoração adotados em cada caso, algo que não se pode alcançar através de uma abordagem que toma o conjunto de críticas e artigos como um tratado ou teoria, desconsiderando as apostas político-discursivas e a realidade à qual o crítico buscava responder.

Nesta segunda linha de argumentação, o enfoque está mais direcionado ao universo diegético do filme – ou melhor, àquilo que Alex Viany denomina “realismo cinematográfico”. Podemos verificar em suas formulações sobre o “realismo cinematográfico” a defesa de um discurso realista que tem por base o roteiro, isto é, o conteúdo do filme. Assim, quando o crítico afirma que “o realismo cinematográfico não tem fórmula, nem deve obedecer a fórmula alguma”³⁶², porque a realidade é inimiga “dos lugares-comuns dos cenaristas viciados”³⁶³, ele está, justamente, pensando a estrutura formal do realismo. Diga-se de passagem, a partir de uma compreensão bem menos superficial daquela apreendida na abordagem de Arthur Autran, que se limita a observar a heterogeneidade de gêneros e técnicas de linguagem que compareciam no texto.

Não obedecendo a fórmulas, o “realismo cinematográfico” de Alex Viany abrangia todos os gêneros consagrados pela indústria cinematográfica (drama, comédia, musical, etc.). De acordo com o crítico, o realismo demandava apenas que a história tivesse “alguma base na verdade”³⁶⁴, que a fotografia fosse simples e direta, e que a direção usasse esses dois elementos com a maior correção possível. A eventual confusão com o naturalismo é afastada no ensaio, que assinala o fato de histórias reais e filmagens em locação não assegurarem o realismo do filme. Neste sentido, apesar de o crítico não ter explicitado a centralidade do *tema* em seu discurso realista, ela se torna patente em sua defesa de *Monsieur Verdoux* como um filme realista.

Embora o filme de Charlie Chaplin seja baseado numa história fictícia e suas personagens reproduzam os tão criticados “estereótipos caricaturais”, para Alex Viany, a sátira de *Monsieur Verdoux* conferia “uma semelhança de realidade à história ao pôr tais personagens em contato com ambientes reais, obrigando-as a enfrentar problemas reais

362 *Ibid.*, p. 29.

363 *Ibid.*

364 *Ibid.*, p. 15.

em circunstâncias reais”³⁶⁵. Com a ironia lançada sobre uma “uma sinistra série de acontecimentos” vagamente inspirada na história do assassino em série francês Henri Désiré Landru, o Barba Azul, Chaplin havia reconstruído o período entreguerras por meio de “um herói semi-fictício”. Desse modo, a “perfeita sátira cinematográfica” do gênio do cinema mudo teria alcançado, na avaliação de Alex Viany, a posição de “um dos mais inteligentes comentários realísticos que o cinema já fez da realidade quotidiana”³⁶⁶.

Assim como na avaliação de *Monsieur Verdoux*, a centralidade do *tema* também aparece na fundamentação do “realismo cinematográfico” em *Cidadão Kane* e *As Vinhas da Ira*³⁶⁷. A grande influência destas considerações formais era o cineasta e teórico de cinema soviético Vsevolod Pudovkin. Na verdade, direta ou indiretamente, o teórico soviético atravessa o ensaio de Alex Viany em diversos momentos: na negação do poder revelatório da imagem, na metáfora do olhar para a concepção do trabalho de câmera, na afirmação do roteiro como base do realismo e no papel conferido ao *tema*³⁶⁸. A partir dessa influência é possível compreender, não apenas os sentidos e implicações do conceito central em seu discurso realista, mas o próprio caráter conteudístico que, já naquele momento, informava este discurso.

De acordo com Ismail Xavier, o eixo da teoria de Pudovkin consiste na ideia de visão, a qual o sociólogo traduz como “apresentação de uma realidade *em perspectiva*” (XAVIER, *op. cit.*, p. 53; grifo meu). O teórico soviético defendia a concepção do tema como uma ideia a ser expressada visualmente por meio de um conjunto de imagens. A ideia, neste caso, seria uma representação da consciência que observa com interesse o mundo ao seu redor. A ênfase na consciência, por sua vez, está relacionada tanto ao método realista proposto, ou seja, à concepção de que o cineasta deveria expressar a sua visão de mundo através dos fragmentos que seleciona e combina na montagem, quanto à ação representada, onde temos “um processo de tomada de consciência, de desalienação, como componente básico da trajetória da personagem” (*Ibid.*, p. 53).

Difícil pensar em uma abordagem realista mais antitética à de um teórico

365 *Ibid.*, p. 30.

366 *Ibid.*, p. 15.

367 Cf. *Ibid.*, p. 7-9.

368 Sobre o realismo crítico e a teoria pudovkiana, cf. XAVIER, *op. cit.*, p. 41-65.

neorrealista como Cesare Zavattini. A teoria pudovkiana não apenas enfatizava a irrealidade do fragmento, como a contrapunha à originalidade do espaço-tempo criado por meio da montagem. Para Pudovkin, o filme realista seria o resultado de uma confecção dos planos separados em uma totalidade orgânica. Trata-se também de uma posição que rejeita o naturalismo do cinema hollywoodiano, na medida em que não busca a aparência física e concreta da realidade, mas a sua essência, compreendida enquanto manifestação particular de um processo histórico-social (*Ibid.*, pp. 53-55).

No entanto, a rejeição à estética naturalista não corresponde a uma rejeição ao efeito naturalista no filme ou à decupagem clássica, baseada no sistema da montagem invisível e da representação natural dos fatos. Pelo contrário, como observa Ismail Xavier, os principais teóricos do realismo crítico cinematográfico não deixaram de ver a cópia fotográfica ou fonográfica como um meio de representação importante para a condução ao realismo:

De Pudovkin a Aristarco, em nenhum momento, surge qualquer proposta de destruição ou subversão das aparências contidas em cada imagem ou som. Pelo contrário, sua proposta de um cinema realista implica em um respeito por esta imitação e, inclusive, a admissão de regras de montagem cuja finalidade é garantir a integridade do chamado mundo diegético (mundo representado na obra). Permanece a idéia de que este mundo diegético deve apresentar-se como um todo contínuo em desenvolvimento, equilibrado, consciente em si mesmo, responsável pelos acontecimentos que o espectador acompanha e motivador dos procedimentos utilizados pelo narrador (*Ibid.*, p. 62).

Assim, a distinção entre o efeito naturalista e a essência do real histórico buscada pelo realismo crítico de Pudovkin, mais do que um parâmetro de comparação, ajuda-nos a entender o modo como as técnicas e recursos de semidocumentários realistas e a estrutura formal realista se complementavam no discurso realista de Alex Viány. Neste caso, para usar um termo caro ao crítico naquele momento, o “bom caminho” para o cinema realista podia ser traduzido numa aproximação que o teórico Guido Aristarco viria a propor entre a teoria lukacsiana e o cinema: “a mimese dirigida à essência (do real histórico) passa pela mimese dirigida à aparência (do mundo físico supostamente captado pela câmera)” (*Ibid.*, p. 64).

A influência de Pudovkin não se deduz apenas da mobilização do conceito de

tema, nem mesmo das demais abordagens indicadas como pontos em comum entre os discursos realistas de Alex Viany e do teórico soviético, mas de alguns indícios presentes no texto e na trajetória do crítico. Um primeiro indício vem da formação num centro educacional vinculado ao CPUSA e do contato com publicações especializadas em cinema com uma linha editorial claramente à esquerda. O teórico soviético chegou a ter um artigo traduzido por Jay Leyda para a revista *The Hollywood Quarterly*, em 1947³⁶⁹. Vale lembrar também que, desde o início dos anos 1940, Pudovkin já constava entre as referências teóricas de Vinícius de Moraes. Uma influência indireta presente no próprio texto vem da referência indicada em sua afirmação do roteiro como base do realismo: o artigo de William Wyler que ele traduziu e publicou na revista *Filme*.

William Wyler também defendia a tese de que a construção do roteiro era a base do realismo no cinema. Considerado por Alex Viany como “uma grande promessa do cinema pós-guerra, a qual não se cumpriu”³⁷⁰, *Os Melhores Anos de Nossa Vida* havia nascido, segundo o seu realizador, de um “problema nacional”: a reintegração dos veteranos de guerra no “corpo geral da nação”³⁷¹. O roteiro do filme foi inspirado num romance do jornalista MacKinlay Kantor, *Glory for Me*, sobre o retorno de três veteranos para a sua cidade natal. Escrito a partir das experiências do jornalista como correspondente de guerra, de acordo com William Wyler, o romance apresentava soluções pouco realistas para as suas personagens, as quais foram totalmente modificadas pelo roteirista Robert E. Sherwood.

O artigo é um longo relato sobre como as histórias do capitão Fred Derry, do sargento Al Stephenson e do maquinista da Marinha Homer, as três personagens principais do romance e do filme, foram totalmente alteradas durante a adaptação cinematográfica. A razão de tamanho zelo na construção realista das personagens não se reduzia a uma simples escolha de estilo. O roteiro de Robert Sherwood foi todo pensado para os milhões de veteranos que assistiriam ao filme. Por este motivo, afirma William Wyler, eles não podiam “indicar qualquer solução de um problema que só desse resultado

369 Cf. PUDOVKIN, Vsevolod. The Global Film. *Hollywood Quarterly*, vol. 2, n.º 4. Los Angeles, jul., 1947

370 VIANY, Alex. O cinema e o após-guerra. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 49. Rio de Janeiro, 25 set. 1948. Cine-Revista, p. 84.

371 WYLER, William. Sem Varinha de Condão..., *op. cit.*, p. 62.

no caso de uma personagem de filme”³⁷². Um traço comum na alteração das três personagens envolve, justamente, uma “mudança básica de atitude”. O exemplo mais emblemático é o de Fred, a personagem da icônica sequência num cemitério de aviões do exército, cujo processo de mudança é descrito como uma “análise realista de si próprio em relação à época em que vive”³⁷³.

Os chamados “problemas nacionais” logo entrariam no radar de preocupações e no próprio discurso realista de Alex Viany. Se, após regressar ao Brasil, o seu primeiro trabalho como roteirista foi um *thriller* semidocumentário, o qual seria futuramente definido pelo crítico como “uma mistura de expressionismo alemão e Orson Welles, nos limites brasileiros e meus”³⁷⁴, os seus trabalhos no ano subsequente indicavam uma notória mudança. O primeiro foi *Aglaia*, um filme inspirado no romance do escritor comunista Osvaldo Alves, que permaneceu inacabado. Nesta produção, Alex Viany trabalhou como corroteirista, ao lado dos comunistas Ruy Santos e Jorge Ileli, e como assistente de direção de Ruy Santos. O segundo não chegou a ser mais do que um projeto. Em 1950, são comuns os anúncios em periódicos sobre uma adaptação do romance regionalista *Cacau*, de Jorge Amado. O filme, intitulado *Sangue da Terra*, seria dirigido por Alex Viany e produzido pela veterana Carmen Santos.

Em abril de 1951, poucos meses após se mudar para São Paulo, o crítico concede uma entrevista à revista *A Cena Muda*. A entrevista conjunta com Carlos Ortiz aborda a contratação dos dois críticos de cinema pela Companhia Cinematográfica Maristela. Nela, o crítico fala brevemente sobre os seus projetos para o futuro e a crença em suas possibilidades: “Não acredito em cinema formalístico, acho que o conteúdo é tudo, e quero fazer filmes sociais. No momento isso é impossível. Não há ambiente, sob qualquer ponto de vista”³⁷⁵. Naquele momento, a sua aposta estava na luta dos produtores independentes e nos trâmites para a implementação do projeto do CNC. O crítico finaliza a entrevista manifestando o seu desejo de “realizar filmes conseqüentes sôbre assuntos importantes do Brasil”³⁷⁶.

372 *Ibid.*, p. 65.

373 *Ibid.*, p. 67.

374 VIANY, 1978, p. 40.

375 DA TEORIA à prática. *A Cena Muda*, vol. 31, n. 17. Rio de Janeiro: 26 abril 1951, p. 21.

376 *Ibid.*, p. 15.

O programa para o cinema brasileiro inicialmente esboçado nas páginas da revista *A Cena Muda*, em 1949, começava a apresentar novos componentes. Em 1951, os temas sociais adquirem novos contornos nacionais e o discurso realista acaba sendo esvaziado em suas preocupações formais. Longe de uma “conversão ao comunismo”, a filiação de Alex Vianny ao PCB seria melhor descrita como um encontro marcado. Em seus artigos para a revista *Fundamentos*, o que lemos não são meros discursos de alinhamento incondicional ao programa do partido, mas a expressão de um longo e gradual processo de radicalização política e de uma maior aproximação com as demandas dos produtores cinematográficos do país.

Considerações Finais

Na primeira unidade, buscamos desfazer alguns “nós teórico-metodológicos” em torno dos estudos sobre o pensamento cinematográfico dos críticos e cineastas comunistas brasileiros entre as décadas de 1940 e 1950. Essa discussão concentrou-se na crítica a três trabalhos: o estudo do nacional-popular no pensamento cinematográfico brasileiro, de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, o estudo da importação do realismo socialista por meio dos veículos de comunicação do PCB, de Dênis de Moraes, e o estudo da formação do discurso historiográfico do crítico e cineasta comunista Alex Viany, de Arthur Autran.

Em razão de conciliar as duas primeiras abordagens e de compartilhar do mesmo objeto de pesquisa, Arthur Autran foi o principal interlocutor de nossa reavaliação da questão do realismo no pensamento cinematográfico de Alex Viany. Não é demais reafirmar os novos matizes que a sua pesquisa já havia conferido a esta discussão. Contudo, como vimos no terceiro capítulo, a redução a um “arcabouço ideológico” terminou por realinhar os novos dados encontrados a determinadas leituras sobre a política cultural do PCB. O cerne de nossa interlocução com o seu trabalho esteve, portanto, na crítica à separação entre ideias e realidade material.

Esta separação favoreceu a adoção de uma análise fundada numa disputa entre críticos “esteticistas” e “crítico-históricos” em prol da primazia no “campo” da crítica cinematográfica, a despeito de todas as fontes que indicavam a orientação de Alex Viany por afirmar-se enquanto realizador, vinculando a defesa de um programa para o cinema brasileiro adequado a esta autoafirmação. A separação entre ideias e realidade material também favoreceu, como vimos, a divisão da trajetória do crítico em três etapas. É sintomático que o comunicólogo reconheça a diluição do exaspero “stalinista-zhdhanovista” no momento em que Alex Viany retoma as atividades como crítico e se manifesta em defesa a Vera Cruz, pois essa defesa num momento de crise financeira da produtora indicava uma postura pragmática por parte da militância dos críticos comunistas, a qual seria inconciliável com a noção de “exasperação stalinista”.

O depoimento de Nelson Pereira dos Santos à historiadora Maria Rita Galvão é

exemplar a este respeito:

Quando eu digo que lutávamos *contra* a Vera Cruz, há uma nuance importante: não lutávamos contra a Vera Cruz propriamente dita, e sim contra a sua linha de ação, contra o cinema que se fazia lá. (...) E a cada vez que sentíamos a Vera Cruz ameaçada, lutávamos *pela* Vera Cruz. Porque de certo modo aquilo não era a companhia de Franco Zampari, era conquista que pertencia a todos nós, era a possibilidade de fazer cinema em São Paulo. A Vera Cruz era uma conquista do Brasil era a nossa primeira indústria cinematográfica, conquista coletiva. (...) Não se discutia a conveniência ou não de um centro de produção com as características que ela tinha enquanto indústria cinematográfica (ou se discutia mal). Queríamos manter tudo o que a Vera Cruz tinha, só que fazer coisas diferentes com os seus recursos (GALVÃO, 1981, p. 206).

A leitura excessivamente calcada na ideologia e a noção de ideias (ou estéticas) formadas e separáveis também favoreceu uma série de “falsas dicotomias” na dissertação e nos artigos de Arthur Autran. O comunicólogo estabeleceu uma oposição de negação mútua entre o realismo crítico de Guido Aristarco e o “naturalismo” da dupla De Sica-Zavattini, o que o conduziu a afirmar a descrição como algo inerente ao naturalismo e apontar falsos “imbróglis” na crítica de Alex Viany. Reiterou esse mesmo tipo de oposição entre o realismo crítico de Guido Aristarco e o realismo socialista defendido por Alex Viany, a ponto de negligenciar que as referências do crítico brasileiro haviam sido retiradas do livro do próprio teórico italiano. Por fim, a compreensão do realismo a partir das experiências do neorealismo italiano fez com que o comunicólogo apontasse contradições inexistentes no discurso realista de Alex Viany.

Um exemplo de falsa dicotomia neste último caso se encontra na avaliação das preocupações do crítico com os avanços técnicos do cinema brasileiro. Tomando essas considerações de Alex Viany em sua coluna na revista *A Cena Muda* como uma defesa da industrialização, Arthur Autran assinala que “Viany trabalha com categorias diferentes para julgar o cinema internacional e o brasileiro. No primeiro caso, trabalha-se com um referencial marcado pelo realismo como estética. No segundo caso, com um processo de industrialização que permitiria abandonar o atraso corrente” (AUTRAN, 2003a, p. 48). Esta dedução só é possível a partir de uma oposição entre realismo e estúdios cinematográficos, o que estava muito distante do discurso realista de Alex Viany. No mais, não ocorre ao comunicólogo que essas preocupações apenas reafirmavam o

interesse do crítico pela produção cinematográfica.

Na segunda unidade, buscando uma reavaliação do discurso realista de Alex Viany, optamos por seguir um caminho inverso ao da pesquisa de Arthur Autran, pesquisando o período de formação do crítico. A mudança nessa direção acabou se revelando realmente profícua. No quarto capítulo, ao retomar o início da formação de Alex Viany, entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1940, deparamo-nos com um dado que não recebeu a devida atenção pela historiografia do cinema brasileiro, especialmente pelos autores com os quais dialogamos na presente dissertação.

Referimo-nos ao modo como a crítica e a produção cinematográfica brasileira responderam aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e ao impacto deste conflito no cinema norte-americano. Se as manifestações críticas ao cinema hollywoodiano não eram nenhuma novidade no início dos anos 1940, o teor dessas críticas adquire novos contornos durante o conflito bélico. A demanda por um cinema socialmente implicado, condizente com aqueles tempos, que aparece até mesmo nas críticas de um jovem e inexperiente Alex Viany, é bastante acentuada no manifesto de fundação e em algumas produções da Atlântida. Curiosamente, a participação de comunistas na fundação desta produtora, incluindo alguns ex-funcionários do DIP, não recebeu a mesma atenção que os críticos e cineastas comunistas dos anos 1950 e 1960, nem mesmo diante do interesse destes fundadores pelos “aspectos sociais do homem brasileiro”.

No quinto e último capítulo, buscamos acompanhar Alex Viany em sua passagem pelos Estados Unidos e no primeiro ano após o regresso ao Brasil. A investigação sobre as respostas do crítico às mudanças no cenário político e cinematográfico deste período revelam que a noção de um “esquerdismo difuso”, defendida por Arthur Autran, não correspondia à posição política do crítico no final da década de 1940. Nos anos em que viveu nos Estados Unidos, Alex Viany não apenas estudou num centro educacional ligado ao CPUSA, como apoiou a campanha de Henry Wallace e passou a ser um leitor assíduo de revistas e jornais comunistas e liberais progressistas. Paralelamente a isso, o crítico regressou ao Brasil com uma posição particularmente interessada pelo realismo, crítica ao cinema hegemônico hollywoodiano e atenta ao ressurgimento das cinematografias nacionais no segundo pós-guerra.

A segunda metade dos anos 1940 foi marcada pelas consequências estruturais e circunstanciais da adoção de um novo padrão econômico-financeiro e do processo de internacionalização da economia, como o surgimento das transnacionais, a escassez de dólares e as medidas protecionistas para impedir a evasão líquida de divisas. Neste momento, assistimos ao surgimento de um amplo debate em torno do mercado de concorrência imperfeita nas áreas de produção, distribuição e exibição cinematográficas. Os Decretos Paramount, nos Estados Unidos, e o ressurgimento de grandes cinematografias nacionais, e não apenas do cinema neorrealista italiano, tiveram uma grande influência sobre aqueles que assumiram a defesa da produção cinematográfica nacional, informando, não apenas novos modos de produção e teorias estéticas, mas também propostas de medidas protecionistas e regulatórias.

Ao longo de 1949, Alex Viany buscou conciliar o seu interesse pela produção cinematográfica com uma atuação crítica engajada. A defesa de um programa para o cinema brasileiro começou a ser ensaiada em sua coluna na revista *A Cena Muda*, dois anos antes de sua filiação ao PCB. A compreensão de um realismo baseado no roteiro, a defesa das filmagens em locação e do tratamento de temas sociais, também revelam que suas posições enquanto militante comunista apenas radicalizaram pressupostos que estavam presentes em seu discurso cinematográfico há alguns anos. O contexto político e cinematográfico brasileiro deste período aponta para um processo de radicalização em função de fatores externos ao partido, como as relações de trabalho dentro das produtoras paulistanas e a substituição do projeto do CNC por um projeto que objetivava recentralizar as decisões sobre as atividades cinematográficas em torno do Estado.

Nos anos 1970, nas diversas entrevistas coletivas com integrantes do Cinema Novo, Alex Viany insistiu por diversas vezes nas ligações entre o início daquele movimento e as experiências anteriores na história do cinema carioca. “Está tudo ligadíssimo”, dizia o crítico, após dissertar sobre a influência que havia recebido de Alinor Azevedo, a luta encampada por Moacyr Fenelon em defesa dos produtores independentes, e até mesmo a câmera do INCE que Humberto Mauro teria emprestado para o cinegrafista de *Rio, 40 Graus* (1955), Hélio Silva (VIANY, 1999, pp. 246-247). As análises de cunho pessoal do crítico, sempre reforçando a ideia de uma tradição que teria

precedido ao Cinema Novo, ainda foram pouco exploradas, em grande medida por serem facilmente lidas em seu aspecto “ideológico”.

Ao longo desta pesquisa, este fio condutor foi aparecendo na relação entre prática e pensamento cinematográfico no Rio de Janeiro. Desde a polêmica *Cinema Mudo e Cinema Falado*, concomitante com a primeira incursão de Vinícius de Moraes pela historiografia do cinema brasileiro, até as disputas desencadeadas no biênio 1948-1949 entre os produtores cariocas e os trustes dos setores de distribuição e exibição, nas quais os produtores puderam contar com grande apoio da crítica cinematográfica carioca (especialmente, da revista *A Cena Muda*). Convém assinalar, no caso do artigo de Vinícius de Moraes para a revista *Clima*, em 1943, que os dados coletados pelo poeta haviam sido fornecidos por produtores cariocas e, não por acaso, tinham como foco a legislação cinematográfica e a atuação de Roquette Pinto e Humberto Mauro no INCE.

Essa relação entre pensamento e produção cinematográfica, que remonta aos tempos da Cinédia e da revista *Cinearte*, ambas pertencentes ao produtor e crítico de cinema Adhamar Gonzaga, indica-nos uma conclusão oposta à de Arthur Autran. Longe de disputar a primazia no “campo” da crítica cinematográfica, muitos críticos cariocas fizeram de suas colunas de cinema um espaço privilegiado de atuação em defesa dos interesses dos produtores e de um programa para o cinema brasileiro. O interesse ou a proximidade com a produção cinematográfica também atravessou algumas das primeiras crônicas historiográficas. É interessante observar o lugar do cinema mudo brasileiro no artigo de Vinícius de Moraes, em 1943, a “linha evolutiva” do cinema carioca nas crônicas de Alex Viany, nos anos 1950, e, para citarmos um caso excepcional de São Paulo, a tradição do cinema bandeirante nas crônicas de Carlos Ortiz, em 1949.

A questão do realismo, por sua vez, aparece na trajetória de Alex Viany ainda durante o contexto de guerra e de ditadura do Estado Novo, quando o jovem crítico começou a esboçar os primeiros questionamentos acerca do papel social do cinema. Durante a longa estadia em Los Angeles, este interesse só fez aumentar diante do contato com o *studio system*, as disputas político-ideológicas no interior deste sistema e a perseguição aos chamados artistas “subversivos”. Certamente contribuíram para este redirecionamento em sua formação as aulas no People’s Educational Center, onde foi

aluno de roteiristas e realizadores interessados em dramas sociais e nos chamados semidocumentários realistas, e as sessões da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, que lhe possibilitaram o acesso ao documentarismo britânico e a “praticamente tudo o que aparecia em matéria de documentários americanos” (GALVÃO, *op. cit.*, p. 198).

Não por acaso, o primeiro ensaio de Alex Viany sobre a questão do realismo, escrito em 1949, abordou justamente o uso de recursos técnicos do gênero semidocumentário nos dramas sociais, nos *thrillers* (ou *films noirs*) e nos dramas policiais do cinema norte-americano. A técnica do cinema documental e a estrutura formal do realismo eram ainda mal equacionadas, dificultando a compreensão daquilo que o crítico compreendia por realismo ou “neorrealismo americano”. No entanto, ao separá-las em duas linhas de argumentação, conseguimos verificar como a primeira era vista por Alex Viany como um conjunto de recursos importantes, mas que apenas atendiam ao propósito de reforçar os efeitos para um maior alcance da segunda.

Retomando o depoimento de Nelson Pereira dos Santos para Maria Rita Galvão, constatamos que a posição do crítico permaneceria a mesma nos próximos anos: “Tínhamos uma sólida fonte teórica, no que diz respeito especificamente ao cinema, que era Zavattini. (...) Achávamos Zavattini muito bom, mas dizíamos que ele tinha uma visão apolítica da realidade; não bastava denunciar os fatos, como ele fazia, era preciso também apontar soluções” (GALVÃO, *op. cit.*, p. 208). Em 1949, Alex Viany apresentou o filme *Os Melhores Anos de Nossa Vida* como uma grande promessa que não teria se cumprido no cinema norte-americano pós-guerra. Trata-se, como vimos, de um filme de estúdio que havia sido pensado por seu realizador, William Wyler, a partir das noções de tema, tipos característicos, tomada de consciência das personagens e “problema nacional”. Os tais “dogmas” do realismo socialista não estavam tão distantes...

Referências Bibliográficas

- AGEE, James. **Agee on Film**. Nova York: Grossett & Dunlap, 1958, p. 53.
- ARISTARCO, Guido. **História das teorias do cinema**, vol. I. Lisboa: Editora Arcádia Limitada, 1961.
- _____. **História das teorias do cinema**, vol. II. Lisboa: Editora Arcádia Limitada, 1963.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. MetrÓpole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. **Tempo Social**, São Paulo, n.º 9, pp. 39-52, 1997.
- AUTRAN, Arthur. Alex Viany e Guido Aristarco: Um caso das idéias fora do lugar. **Sinopse**, São Paulo, ano IV, n.º 8, pp. 63-69, 2002.
- _____. **Alex Viany: Crítico e historiador**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003a.
- _____. Alex Viany e Guido Aristarco: Um caso das idéias fora do lugar. In: FABRIS, Mariarosaria [et. al.]. **Estudos Socine de Cinema**, ano III. Porto Alegre: Sulina, pp. 101-107, 2003b.
- _____. A questão industrial nos congressos de cinema. In: CATANI, Afrânio Mendes [et. al.]. **Estudos Socine de Cinema**, ano IV. São Paulo: Editora Panorama, pp. 225-232, 2003c.
- _____. Ilusões, dúvidas e desenganos: a Vera Cruz e o cinema independente frente à questão da indústria. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (Orgs.). **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, pp. 45-57, 2009.
- BARRENTO, João. De Weimar a Moscovo: A teoria marxista do realismo e da literatura entre as duas guerras. In: _____. **Realismo, materialismo, utopia** (Uma polêmica, 1935-1940). Lisboa: Moraes Editores, pp. 7-32, 1978.
- BARRO, Máximo. **Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida**. São Paulo: SESC, 2001.
- _____. **José Carlos Burle. Drama na chanchada**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- BASTOS, Maria Teresa; RAMOS, Maria Guiomar. Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940. São Paulo: **Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, ano 2, n.º 3, pp. 157-183, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. O “Cinema Nôvo” e a Sociedade Brasileira. In: Celso Furtado (coord.). **Brasil: Tempos Modernos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 169-183, 1979.
- _____; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica** (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Editora Brasiliense / EMBRAFILME, 1983.
- _____. **Brasil em Tempo de Cinema** (Ensaio Sôbre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. **A esquerda positiva: As duas almas do Partido**

- Comunista – 1920/1964**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.
- _____. A ilegalidade mata. O Partido Comunista e o sistema partidário (1945-1964). In: ____: COELHO, Simone de Castro Tavares (Org.). **Gildo Marçal Brandão: itinerários intelectuais**. São Paulo: Hucitec: Fapesp, pp. 171-190, 2010.
- BRECHT, Bertolt. Formalismo e Realismo. In: BARRENTO, João. **Realismo, materialismo, utopia** (Uma polêmica, 1935-1940). Lisboa: Moraes Editores, pp. 87-114, 1978a.
- _____. Notas Sobre a Escrita Realista. In: BARRENTO, João. **Realismo, materialismo, utopia** (Uma polêmica, 1935-1940). Lisboa: Moraes Editores, pp. 115-131, 1978b.
- BUHLE, Paul; MCGILLIGAN, Patrick (Org.). **Tender comrades: A backstory of the Hollywood blacklist**. Londres: University of Minnesota Press, 2012.
- CANDIDO, Antonio. Feitos da burguesia. **Discurso**, São Paulo, n.º 11, pp. 125-130, 1979.
- CAMINATI, Luca. The Role of Documentary Film in the Formation of the Neorealist Cinema. In: GIOVACCHINI, Saverio; SKLAR, Robert (Ed.). **Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style**. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 52-67, 2012.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Hegemonia burguesa e independência econômica: Raízes estruturais da crise política brasileira. In: Celso Furtado (coord.). **Brasil: Tempos Modernos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 77-109, 1979.
- CARLSSON, Chris. California Labor School: Historical Essay. **FoundSF – Shaping San Francisco’s Digital Archive**, s.d. Disponível em: <https://www.foundsf.org/index.php?title=California_Labor_School>. Acesso em: 2 de out. 2021.
- CARVALHO, Maria do Socorro. Origens de um Cinema Novo em Mauro, Humberto. In: CATANI, Afrânio Mendes [et. al.] (Org.). **Estudos Socine de Cinema**, ano V. São Paulo: Editora Panorama, pp. 153-160, 2004.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952.
- CATANI, Afrânio Mendes. Vinícius de Moraes, crítico de cinema. **Perspectivas**, São Paulo, v. 7, pp. 127-147, 1984.
- CATANI, Afrânio Mendes. *Anhemi* e a crítica de cinema (1950-1962). In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. **Estudos de Cinema: Socine II e III**. São Paulo: Annablume, 2000.
- _____. A constituição do campo cinematográfico em São Paulo nos anos 40 e 50. In: RAMOS, Fernão Pessoa [et. al.] (Org.). **Estudos de Cinema 2000 – SOCINE**. Porto Alegre: Sulina, pp. 209-221, 2001.
- _____. A revista *Fundamentos* e a crítica de cinema (1948-1954). In: FABRIS, Mariarosaria [et. al.] (Org.). **Estudos Socine de Cinema**, ano III. Porto Alegre: Sulina, pp. 89-95, mai. 2003.
- _____; GILIOLI, Renato de Souza P. Relações de trabalho na indústria cinematográfica nos anos 1950 em São Paulo: o caso da Companhia Cinematográfica Maristela. **Revista da ABET**, São Paulo, vol. VIII, n.º 2, pp. 3-12, 2003.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- COUTINHO, Eduardo. Nota introdutória. In: BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema** (Ensaio Sôbre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966). São Paulo: Companhia das Letras, pp. 9-11, 2007.

- CHAUÍ, Marilena. **O nacional e popular na cultura brasileira: Seminários.** Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-seminarios/>>. Acesso em: 1 de setembro de 2020.
- CULVER, John C.; HYDE, John. **American Dreamer: A life of Henry A. Wallace.** Nova York e Londres: W. W. Norton & Company. Edição do Kindle, 2001.
- DAVIS, Dave; GOLDBERG, Neal. Organizing the Screen Writers Guild: An Interview with John Howard Lawson. **Cinéaste**, vol. 8, n.º 2, pp. 4-11, 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41685800>>. Acesso em: 29 jul. 2021.
- DE VANY, Arthur; McMILLAN, Henry. Was the antitrust action that broke up the movie studios good for the movies? Evidence from the stock market. **American Law and Economics Review**, Oxford, vol. 6, n.º 1, 2004.
- DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro: Ideias e imagens.** Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS / MEC / SESu / PROED, 1999.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo: Ensaio sobre a noção de poluição e tabu.** Lisboa: Edições 70, 1991.
- ENGELS, Friedrich.[Correspondência] Destinatária: Minna Kautsky. Londres, 26 de novembro de 1885. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1885/letters/85_11_26.htm>. Acesso em: 27/05/2021.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?.** São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. **Alceu**, Rio de Janeiro, vol. 8, n.º 15, pp. 82-94, 2007.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. A Manhã (1941). In: ABREU, Alzira A. et al. (Coord.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: Pós-1930.** Rio de Janeiro: CPDOC / FGV, 2010a. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/manha-a-1941>>. Acesso em: 25/07/2021.
- _____. A Noite. In: ABREU, Alzira A. et al. (Coord.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: Pós-1930.** Rio de Janeiro: CPDOC / FGV, 2010b. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/noite-a>>. Acesso em: 25/07/2021.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: _____. MORAES, João Quartim (Org.). **História do Marxismo no Brasil**, vol. 3 – Teorias. Interpretações. Campinas: Editora da Unicamp, pp. 275-304, 1998.
- _____. A recepção de Lukács no Brasil. **Herramienta: Revista de Debate y Crítica Marxista.** Disponível em: <<https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=223>>. Acesso em: 26 jun. 2021.
- FURTADO, Celso. Brasil: Da República Oligárquica ao Estado Militar. In: _____. (coord.) **Brasil: Tempos Modernos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 1-23, 1979.
- GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: O caso Vera Cruz.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____.; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris

(Dir.). **História geral da civilização brasileiro**, tomo 3, vol. 11 – O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, pp. 568-611, 2007.

GARCIA, Miliandre. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. **História: Questões & Debates**, Curitiba, vol. 38, n.º 38, pp. 133-159, 2003.

_____. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 47, n.º 47, pp. 127-162, 2004.

GETTLEMAN, Marvin. The lost world of United States labor education: Curricula at East and West Coast communist schools, 1944–1957. In: CHERNY, Robert W.; ISSEL, William; TAYLOR, Kieran Walsh (Ed.). **American labor and the Cold War: Grassroots politics and postwar political culture**. Nova Brunswick, Nova Jersey e Londres: Rutgers University Press, pp. 205-215, 2004.

GIOVACCHINI, Saverio. Living in Peace After the Massacre: Neorealism, Colonialism, and Race. In: SKLAR, Robert; _____. (Ed.). **Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style**. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 141-159, 2012.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**, vol. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a.

_____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**, vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981b.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas: a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.

GRAMSCI, A. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: _____. **Cadernos do Cárcere**, vol. 2 – Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 13-53, 2006.

_____. Caderno 13 (1932-1934): Breves notas sobre a política de Maquiavel. In: _____. **Cadernos do cárcere**, vol. 3 – Maquiavel. Notas sobre o Estado e a Política. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, pp. 11-111, 2007.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

KONDER, Leandro. **A democracia e os comunistas**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LAHUERTA, Milton. Intelectuais e resistência democrática – vida acadêmica, marxismo e política no Brasil. **Cadernos AEL**, Campinas, vol. 8, n.º 14/15, pp. 56-93, 2001.

LAWSON, John Howard. Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting. **The Sticking Place**. Nova York, 2014. Disponível em: <http://www.thestickingplace.com/wp-content/uploads/2020/03/Lawson-Theory-and-Technique-of-Playwriting-and-Screenwriting-BOOK_.pdf>. Acesso em: 04/06/2021.

LUKÁCS, Georg. Trata-se do Realismo!. In: BARRENTO, João. **Realismo, materialismo, utopia** (Uma polêmica, 1935-1940). Lisboa: Moraes Editores, pp. 35-64, 1978.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

_____. Alex Viany e os caminhos do cinema no Brasil. In: _____; VIANY, Betina;

MONTEIRO, Edward. **Acervo Alex Viany**. Rio de Janeiro: E.T.A. Consultoria e Informática Ltda., pp. 16-46, 2008.

_____. **“Cinema independente”: Produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

_____. “Escândalo!” e “A última noite” ou: pode o cinema ser levado a sério?. ALTMANN, Eliska; BRAGANÇA, Maurício de; TAVARES, Denise; PRIOSTE, Marcelo (Org.) **SOCINE: Audiovisual e América Latina: estudos comparados**. São Paulo: SOCINE, pp. 88-112, 2019.

MELO SOUZA, José Inacio. **A carga da brigada ligeira: Intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945**. São Paulo: Mnemocine Produções Editoriais Ltda ME. Edição do Kindle, 2017.

MENDONÇA, Sonia Regina de. O Estado Ampliado como ferramenta metodológica. **Marx e o marxismo**, Niterói, vol. 2, n.º 2, pp. 27-43, 2014.

MITCHELL, Bárbara Maria de Albuquerque O liberalismo moderno nos Estados Unidos: discussões acerca da sua pluralidade entre os séculos XIX e XX. **Revista de História da UEG**. Porangatu, vol. 5, n.º 2, pp. 282-306, 2016.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia da cultura brasileira antes do Golpe de Estado de 1964. **História Unisinos**, São Leopoldo, vol. 18, pp. 418-428, 2014a.

_____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.º 58, pp.35-50, 2014b.

NOVAES, Adauto. Apresentação. In: BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica** (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Editora Brasiliense / EMBRAFILME, pp. 7-10, 1983.

ORTIZ, Carlos. **O romance do gato preto: história breve do cinema**. Rio de Janeiro: Livraria-Editôra da Casa do Estudante do Brasil, 1953.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo, Brasiliense, 2001.

PARANHOS, Adalberto de Paula. Xô, fado! Nacionalismo e antilusitanismo na terra do samba. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, vol. 9, n.º 22, pp. 44-69, 2017.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: Entre o povo e a nação**. São Paulo: Editora Ática S. A., 1990.

PERRUSO, Marco A. Em busca do “novo”: movimentos sociais no pensamento social brasileiro dos anos 1970/80. **Perspectivas**, São Paulo, vol. 37, pp. 249-268, 2010.

_____. A noção de “ideias fora do lugar” e a “intuição” antidualista no pensamento político e social brasileiro. In: Encontro da Associação Nacional de Ciência Política: “Democracia & Desenvolvimento”, 12, 2020, João Pessoa. Anais do 12º Encontro da Associação Nacional de Ciência Política, 2020. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Ciência Política, pp. 1-18, 2021.

PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira. Relações econômicas internacionais do Brasil (1945-1964). In: FAUSTO, Boris (Dir.). **História geral da civilização brasileiro**, tomo

- 3, vol. 11 – O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, pp. 67-134, 2007.
- PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, pp. 57-65, 1983a.
- _____. Os métodos do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, pp. 66-70, 1983b.
- _____. O diretor e o roteiro. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, pp. 71-73, 1983c.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RIBEIRO, José Américo. **O Cinema em Belo Horizonte: Do Cineclubismo à Produção Cinematográfica na Década de 60**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.
- _____. **Revisão crítica do cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RODRIGUES, Leôncio Martins. O PCB: Os Dirigentes e a Organização. In: FAUSTO, Boris (Dir.). **História geral da civilização brasileiro**, tomo 3, vol. 3 – O Brasil republicano: sociedade e política (1930-1964). São Paulo: Difel, pp. 361-443, 1986.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.
- SALAZKINA, Masha. Soviet-Italian Cinematic Exchanges, 1920s-1950s: From Early Soviet Film Theory to Neorealism. In: GIOVACCHINI, Saverio; SKLAR, Robert (Ed.). **Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style**. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 37-51, 2012.
- SANTOS, Daniela Vieira dos. Revisitando o Nacional Popular na Cultura: uma proposta sociológica de contextualização do termo no Brasil. **XVI Congresso Brasileiro de Sociologia**, vol. 16, pp. 1-22, 2013.
- SCHATZ, Thomas. **History of the American Cinema**, vol. 6 – Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1997.
- SCHLESENER, Anita H. **A recepção de Gramsci no Brasil a interpretação no contexto do PCB nos anos 60**. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SKLAR, Robert; GIOVACCHINI, Saverio. The Geography and History of Global Neorealism. In: _____ (Ed.). **Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style**. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 3-15, 2012.
- _____. “The Exalted Spirit of the Actual”: James Agee, Critic and Filmmaker, and the U.S. Response to Neorealism. In: _____; GIOVACCHINI, Saverio (Ed.). **Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style**. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 71-86, 2012.
- SMOODIN, Eric. Introduction: The Hollywood Quarterly, 1945–1957. In: _____;

- MARTIN, Ann (Ed.). **Hollywood Quarterly: Film Culture in Postwar America, 1945-1957**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, pp. xi-xxiii, 2002.
- SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema em tempos de Capanema. In: BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Ed. Universidade de São Francisco, pp. 153-182, 2001.
- STRADA, Vittorio. Da “revolução cultural” ao “realismo socialista”. In: HOBBSAWM, Eric et al. **História do marxismo**, vol. 9 – O marxismo na época da Terceira Internacional: Problemas da cultura e da ideologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 109-150, 1987a.
- _____. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. In: HOBBSAWM, Eric et al. **História do marxismo**, v. 9. O marxismo na época da Terceira Internacional: Problemas da cultura e da ideologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 151-219, 1987b.
- SZWAKO, José; ARAUJO, Ramon. Quando novos conceitos entram em cena: História intelectual do “populismo” e sua influência na gênese do debate brasileiro sobre movimentos sociais. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 32, n.º 67, pp. 469-499, 2019.
- TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian. **The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents – 1896-1939**. Londres/Nova York: Routledge, 1994.
- VIANY, Alex. **Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
- _____. **O processo do Cinema Novo**; organização: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999
- _____. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2009.
- XAVIER, Ismail. **Sétima arte: Um culto moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- _____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZAGARRIO, Vito. Before The (Neorealist) Revolution. In: GIOVACCHINI, Saverio; SKLAR, Robert (Ed.). **Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style**. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 19-36, 2012.
- WEFFORT, Francisco Correa. O populismo na política brasileira. In: Celso Furtado (coord.). **Brasil: Tempos Modernos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 111-137, 1979.
- _____; CHAUI, Marilena; DEBRUN, Michel; LAFER, Celso et al. Debate: A Crise Política e Institucional. **Revista de Cultura Contemporânea**, ano 1, n.º 2, pp. 44-66, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. Cine y socialismo. In: _____. **La política del modernismo: Contra los nuevos conformistas**. Buenos Aires: Ediciones Manantial, pp. 137-150, 1997.

Anexos¹

VIANY, Alex. Sylvia Sidney – A Princesa. *Diário da Noite*, anno VII, n.º 2.263. Rio de Janeiro, 12 fev. 1935. O Que Pensam Os “Fans”, p. 4.

CROWTHER, Bosley. “Sergeant York”, a Sincere Biography of the World War Hero, Makes Its Appearance at the Astor – “Hit the Road” Seen at the Rialto. *The New York Times*². Nova York, 3 jul. 1941, n.p.

MORAES, Vinícius de. Credo e alarme. *A Manhã*, ano I, n.º 1. Rio de Janeiro, 9 ago. 1941. Cinema, p. 5.

_____. Os três problemas fundamentais do cinema: o cenário, a direção e montagem. “Tipos, em lugar de atores”. *A Manhã*, ano I, n.º 6. Rio de Janeiro, 15 ago. 1941. Cinema, p. 5.

_____. O Clube Chaplin, o outro clube de cinema de São Paulo e a formação da nossa cultura cinematográfica. *A Manhã*, ano I, n.º 7. Rio de Janeiro, 16 ago. 1941. Cinema, p. 5.

_____. Princípios de cinema – A teoria do movimento e a montagem – Relações entre a câmera e o mundo. *A Manhã*, ano I, n.º 11. Rio de Janeiro, 21 ago. 1941. Cinema, p. 5.

VIANY, Alex. Walt Disney conquistou o Rio!. *Carioca*, ano VI, n.º 307. Rio de Janeiro, 23 ago. 1941, pp. 40-41 e 57.

_____. Disney, sua gente, nossa gente e nossas coisas. *Carioca*, ano VI, n.º 308. Rio de Janeiro, 30 ago. 1941, pp. 32-33 e 57.

MORAES, Vinícius de. Família Hardy – Um ensaio de sua psicologia a propósito do novo cartaz da Metro. *A Manhã*, ano I, n.º 27. Rio de Janeiro, 9 set. 1941. Cinema, p. 5.

_____. Teorias do cenário: ritmo e continuidade – A teoria do ritmo: ritmo e poesia. *A Manhã*, ano I, n.º 29. Rio de Janeiro, 11 set. 1941. Cinema, p. 5.

_____. Teorias do cenário: ritmo e continuidade – A teoria do ritmo. *A Manhã*, ano I, n.º 33. Rio de Janeiro, 16 set. 1941. Cinema, p. 5.

MARTINS, Carlos. “Herdei o bom-humor de um milhão!”. *Carioca*, ano VI, n.º 311. Rio de Janeiro, 20 set. 1941, pp. 34-35 e 57.

MORAES, Vinícius de. Teorias do cenário – Ritmo e continuidade – A teoria do ritmo – Filmes de ritmo puro. *A Manhã*, ano I, n.º 41. Rio de Janeiro, 25 set. 1941. Cinema, p. 5.

_____. Teorias do cenário: ritmo e continuidade – O símbolo (Continuação). *A Manhã*, ano I, n.º 43. Rio de Janeiro, 27 set. 1941. Cinema, p. 5.

_____. “Cidadão Kane”, de Orson Welles, o filme-revolução. *A Manhã*, ano I, n.º 46. Rio de Janeiro, 1 out. 1941. Cinema, p. 5.

1 Todo este material foi consultado *online*, através dos sites do **Acervo Digital da Biblioteca Nacional do Brasil** <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>; **Acervo Documental de Alex Viany**, projeto patrocinado pelo Programa Petrobras Cultural e desenvolvido pela E.T.A. Consultoria e Informática. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>; **Acervo Folha**, coleção de exemplares publicados desde 1921 pela Empresa Folha da Manhã <<https://acervo.folha.com.br/>>; e **Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin**, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/>>.

2 Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1941/07/03/archives/sergeant-york-a-sincere-biography-of-the-world-war-hero-makes-its-a.html>>. Acesso em: 28 ago. 2021.

- _____. Os Jornais Nacionais de Cinema. *A Manhã*, ano I, n.º 54. Rio de Janeiro, 10 out. 1941. Cinema, p. 5.
- _____. Considerações sobre o sentido da palavra “produtor” de cinema. *A Manhã*, ano I, n.º 58. Rio de Janeiro, 15 out. 1941. Cinema, p. 5.
- _____. Teorias do cenário: ritmo e continuidade – A teoria da continuidade. *A Manhã*, ano I, n.º 67. Rio de Janeiro, 25 out. 1941. Cinema, p. 5.
- _____. Teorias do cenário: ritmo e continuidade – A teoria da continuidade (Continuação). *A Manhã*, ano I, n.º 76. Rio de Janeiro, 5 nov. 1941. Cinema, p. 5.
- _____. O “ator” em Cinema. *A Manhã*, ano I, n.º 100. Rio de Janeiro, 3 dez. 1941. Cinema, p. 5.
- MORAES, Vinícius de. Transcrição do famoso manifesto dos três cineastas russos sobre o cinema sonoro. *A Manhã*, ano I, n.º 138. Rio de Janeiro, 18 jan. 1942. Cinema, p. 5.
- _____. Transcrição do famoso manifesto dos três cineastas russos sobre o cinema sonoro (Continuação). *A Manhã*, ano I, n.º 139. Rio de Janeiro, 20 jan. 1942. Cinema, p. 5.
- VIANY, Alex. Hollywood no carnaval carioca. *Carioca*, ano VII, n.º 332. Rio de Janeiro, 14 fev. 1942, pp. 30-31.
- MORAES, Vinícius de. O problema do trabalho com os não-atores. A propósito da vinda de Orson Welles ao Brasil. *A Manhã*, ano I, n.º 162. Rio de Janeiro, 15 fev. 1942. Cinema, p. 5.
- VIANY, Alex. O homem que fala com as “estrelas”. *Carioca*, ano VII, n.º 334. Rio de Janeiro, 28 fev. 1942, pp. 29 e 59.
- _____. Andy Hardy precisa sentar praça. *Carioca*, ano VII, n.º 335. Rio de Janeiro, 7 mar. 1942, n.p.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 10 abr. 1943.
- MORAES, Vinícius de. Vinícius de Moraes abre esta coluna para qualquer declaração contra ou a favor do cinema silencioso. *A Manhã*, ano I, n.º 245. Rio de Janeiro, 28 mai. 1942. Cinema, p. 5.
- _____. “Sangue de Pantera” (“Cat People”), da RKO, um dos maiores filmes desses últimos cinco anos de cinema. *A Manhã*, ano II, n.º 550. Rio de Janeiro, 26 mai. 1943. Cinema, p. 5.
- _____. Algumas considerações sobre as novas possibilidades da cinematografia no Brasil. *A Manhã*, ano II, n.º 542. Rio de Janeiro, 16 mai. 1943. Cinema, p. 6.
- _____. Segundo comentário sobre “Sangue de Pantera” (“Cat People”), uma produção RKO. *A Manhã*, ano II, n.º 553. Rio de Janeiro, 29 mai. 1943. Cinema, p. 5.
- _____. Último comentário sobre “Sangue de Pantera” (“Cat People”), da RKO. *A Manhã*, ano II, n.º 557. Rio de Janeiro, 3 jun. 1943. Cinema, p. 5.
- VIANY, Alex. Cinema em maiúsculas e minúsculas. *Carioca*, ano VII, n.º 403. Rio de Janeiro, 26 jun. 1943, pp. 20-21 e 60.
- MORAES, Vinícius de. Carta aberta ao prefeito Henrique Dodsworth. *A Manhã*, n.º 611. Rio de Janeiro, 4 ago. 1943. Cinema, pp. 5-6.
- VIANY, Alex. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 10 ago. 1943.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Rio de

Janeiro, 1º set. 1943.

MORAES, Vinícius de. “Moleque Tião”, o filme brasileiro dirigido por José Carlos Burle, salientando Grande Otelo. *A Manhã*, ano III, n.º 653. Rio de Janeiro, 23 set. 1943. Cinema, pp. 5 e 9.

VIANY, Alex. Pergunte o que quiser. *Carioca*, ano IX, n.º 440. Rio de Janeiro, 11 mar. 1944, pp. 42-43.

_____. Pergunte o que quiser. *Carioca*, ano IX, n.º 452. Rio de Janeiro, 3 jun. 1944, pp. 50-51.

MORAES, Vinícius. Crônicas para a história do cinema no Brasil. *Clima*, n.º 13. São Paulo, ago. 1944, pp. 9-18.

VIANY, Alex. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Rio de Janeiro, 7 nov. 1944.

VIANY, Alex. Pergunte o que quiser. *Carioca*, ano X, n.º 494. Rio de Janeiro, 24 mar. 1945, p. 50.

OLIVEIRA SANTOS, Carlos Fernando de. Pergunte o que quiser. *Carioca*, ano X, n.º 495. Rio de Janeiro, 31 mar. 1945, pp. 50-51.

MORAES, Vinícius de. O Cinema contra o Fascismo. *Sombra*, n.º 41. Rio de Janeiro, abril de 1945

VIANY, Alex. Nasce uma estrêla. *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 2. Rio de Janeiro, 3 nov. 1945, pp. 71-72 e 74.

_____. Eis Aqui Hollywood. *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 4. 17 nov. 1945, pp. 78-79, 16, 34, 40, 46, 60 e 64.

_____. Orson desvenda o mistério. *O Cruzeiro*, ano XVII, n.º 42. Rio de Janeiro, 11 ago. 1945, pp. 63-66 e 70.

_____. Cecil B. De Mille – O “Dono” da Bíblia. *O Cruzeiro*, ano XVII, n.º 44. Rio de Janeiro, 25 ago. 1945, pp. 69-74, 80, 36 e 40.

TRUMBO, Dalton (Ed.). *The Screen Writer: A Publication of the Screen Writers Guild, Inc.* San Francisco, January, 1946, vol. 1, N.º 8, p. 38.

VIANY, Alex. Carmen e o Santo Casamenteiro. *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 20. Rio de Janeiro, 9 mar. 1946, pp. 9-14.

TRUMBO, Dalton (Ed.). *The Screen Writer: A Publication of the Screen Writers Guild, Inc.* San Francisco, April, 1946, vol. 1, N.º 11, p. 43.

VIANY, Alex. Duro de Roer! *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 31. Rio de Janeiro, 25 mai. 1946, pp. 58-62, 66.

_____. Annie se escrevia assim: Oomph! *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 34. Rio de Janeiro, 15 jun. 1946, pp. 35, 66 e 78.

_____. Outra vez Hollywood. *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 38. Rio de Janeiro, 13 jul. 1946, pp. 60-64, 66

_____. “Híbrido é a avó torta!”. *O Cruzeiro*, ano XVIII, n.º 40. Rio de Janeiro, 27 jul. 1946, pp. 35-36, 64, 6, 30.

_____. Hollywood – Tudo é ilusão... *O Cruzeiro*, ano XIX, n.º 12. Rio de Janeiro, 11 jan. 1947, pp. 29-30.

_____. \$1.000.000 de pernas. *O Cruzeiro*, ano XIX, n.º 13. Rio de Janeiro, 18 jan. 1947, pp. 86-87, 66.

_____. A saga de Ingrid. *O Cruzeiro*, ano XIX, n.º 21. Rio de Janeiro, 15 mar. 1947, pp.

- 36-42.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 27 mar. 1947.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 1º abr. 1947.
- _____. Põe o chapéu, José. *O Cruzeiro*, ano XIX, n.º 25. Rio de Janeiro, 12 abr. 1947, pp. 76-77, 16, 74.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 2 jun. 1947.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 08 jul. 1947.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 2 out. 1947.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 3 nov. 1947.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 1º dez. 1947.
- _____. Quanto vale um produtor. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 13. Rio de Janeiro, 17 jan. 1948, pp. 78-79, 50.
- _____. A carreira de Monsieur Clair. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 21. Rio de Janeiro, 13 mar. 1948. Cine-Revista, pp. 84-85.
- _____. Hollywood e política. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 25. Rio de Janeiro, 10 abr. 1948. Cine-Revista, pp. 84-86.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Fernando de Oliveira Santos. Hollywood, 16 abr. 1948.
- _____. Há um gato na tuba. *O Cruzeiro*, Ano, n.º 31. Rio de Janeiro, 22 mai. 1948. Cine-Revista, p. 97.
- CARMEN Santos confirma a denuncia contra o “trust”. *O Jornal*, ano XXX, n.º 8.618, 2ª Secção. Rio de Janeiro, 3 jun. 1948., pp. 1-3.
- VIANY, Alex. Que Viva México! (1). *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 33. Rio de Janeiro, 5 jun. 1948. Cine-Revista, pp. 82-83 e 74.
- _____. Três dedos de prosa com o rei da comédia. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 36. Rio de Janeiro, 26 jun. 1948, pp. 79-80, 84, 88.
- OLIVEIRA, Franklin de. A Batalha do Cinema Nacional. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 37. Rio de Janeiro, 3 jul. 1948, pp. 12-19, 10, 90.
- LIMA, Pedro. Cinema e Indústria. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 37. Rio de Janeiro, 3 jul. 1948. Cinelandia, p. 28.
- VIANY, Alex. Que Viva México!. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 39. Rio de Janeiro, 17 jul. 1948. Cine-Revista, pp. 76-77.
- OLIVEIRA, Franklin de. Sete Dias: Batalha em Nova Fase. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 40. Rio de Janeiro, 24 jul. 1948, p. 7.
- VIANY, Alex. A moda dos semi-documentários I. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 43. Rio de Janeiro, 14 ago. 1948. Cine-Revista, pp. 86-87.
- _____. A moda dos semi-documentários II. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 44. Rio de Janeiro, 21 ago. 1948. Cine-Revista, pp. 78-80.

_____. O cinema e o após-guerra. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 49. Rio de Janeiro, 25 set. 1948. Cine-Revista, pp. 84-85, 22.

_____. O cinema e o após-guerra: II. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 50. Rio de Janeiro, 2 out. 1948. Cine-Revista, pp. 80-81 e 84.

_____. As últimas estréias no Rio de Janeiro. *O Cruzeiro*, ano XX, n.º 51. Rio de Janeiro, 9 out. 1948. Cine-Revista, pp. 86-87, 38.

MORAES, Vinicius de. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, 4 jan. 1949.

_____. Um milagre, com urgência!. *O Cruzeiro*, ano XXI, n.º 13. Rio de Janeiro, 15 jan. 1949. Cine-Revista, p. 81.

_____. Um Milagre, Com Urgência. *A Cena Muda*, n.º 5. Rio de Janeiro, 1 fev. 1949, pp. 8, 31-32.

MORAES, Vinicius de. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, 17 fev. 1949.

JAFÁ, Van. Cinema Nacional Acima do Bem e do Mal! (III). *A Cena Muda*, n.º 9. Rio de Janeiro, 1 mar. 1949, pp. 9 e 29.

MORAES, Vinicius de; MELLO DE MORAES, Beatriz A. de. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, 24 mar. 1949.

OS PRÊMIOS Anuais da A.B.C.C. *A Cena Muda*, n.º 16. Rio de Janeiro, 19 abr. 1949, p. 31.

ORTIZ, Carlos. Cinema: arte e mercadoria. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.682, 2º Caderno. São Paulo, 21 abr. 1949, p. 1.

_____; PÁDUA, Ciro T. de. Ameaça à livre concorrência nos mercados de exibição. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.682, 2º Caderno. São Paulo, 21 abr. 1949, pp. 1 e 4.

_____; PÁDUA, Ciro T. de. Procura o cinema europeu conquistar a preferência do nosso grande público. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.684, 2º Caderno. São Paulo, 23 abr. 1949, pp. 1-3.

_____; PÁDUA, Ciro T. de. Consagrado pelas platéias paulistas o filme nacional. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.686. São Paulo, 26 abr. 1949, pp. 1 e 3.

_____. Nossas reportagens sobre cinema. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.688, 1º Caderno. São Paulo, 28 abr. 1949, p. 6.

_____; PÁDUA, Ciro T. de. Ascende a cerca de um bilhão de cruzeiros a renda anual dos cinemas no Brasil. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.688, 2º Caderno. São Paulo, 28 abr. 1949, pp. 1 e 3.

_____; PÁDUA, Ciro T. de. Responsabilizadas a censura e a comercialização pelo mau cinema. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.693, 2º Caderno. São Paulo, 4 mai. 1949, pp. 1 e 3.

MORAES, Vinicius de. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, 14 mai. 1949.

DUARTE, B. J. Da inexistência do cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, ano LXX, n.º 22.704. São Paulo, 24 mai. 1949, p. 6.

ORTIZ, Carlos. Da Existência do Cinema Nacional. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.715, 1º Caderno. São Paulo, 29 mai. 1949, p. 8.

_____; PÁDUA, Ciro T. de. Duras as perspectivas do cinema nacional. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.716, 2º Caderno. São Paulo, 31 mai. 1949, pp. 1 e 4.

- _____; PÁDUA, Ciro T. de. Necessária Uma Proteção Efetiva ao Nosso Cinema. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.717, 2º Caderno. São Paulo, 1 jun. 1949, p. 1.
- VIANY, Alex. A Guerra de Blasetti. *A Cena Muda*, n.º 23. Rio de Janeiro, 7 jun. 1949, p. 8.
- DUARTE, B. J. Da existência do Cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, ano LXX, n.º 22.714. São Paulo, 4 jun. 1949, p. 6.
- ORTIZ, Carlos. Cinema, Cultura e Equívoco. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.728, 1º Caderno. São Paulo, 14 jun. 1949, p. 6.
- _____. O Nacional e o Universal em Cinema. *Folha da Manhã*, ano XXIV, n.º 7.742, 1º Caderno. São Paulo, 30 jun. 1949, p. 6.
- VIANY, Alex. Cinema Italiano. In: BARROS, Luiz Alípio de (Org.). *Album de A Cena Muda*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, jun. 1949, pp. 62-63.
- BARROS, Luiz Alípio; VIANY, Alex; VIANNA, Antonio Moniz; BARCELLOS, Hugo; PAIVA, Salvyano Cavalcanti de; MELLO, José Barbosa; RAMÓN, Clovis de Castro. Cópia da ata de fundação do Círculo de Estudos Cinematográficos. Rio de Janeiro, 11 jun. 1949, n.p.
- ORTIZ, Carlos. Os Complementos. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 7.768, 1º Caderno. São Paulo, 30 jul. 1949, p. 6.
- VIANY, Alex. “Punhos de Campeão” – “O Rasto da Bruxa Vermelha” – “Nordeste”. *A Cena Muda*, n.º 33. Rio de Janeiro, 16 ago. 1949. Telas da Cidade, pp. 6-7.
- _____. O “Macbeth” de Orson Welles. *A Cena Muda*, n.º 35. Rio de Janeiro, 30 ago. 1949, pp. 7-8 e 32-33.
- _____. Cenário. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 3-5.
- INGLIS, Ruth A. O Papel Social do Cinema. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 6-18.
- SALEMSON, Harold J. Uma Questão de Moral. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 19-22.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Canto ao Homem do Povo, Charlie Chaplin. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 23-29.
- ROCHA, Plínio Sussekind. Introdução ao Cinema: I. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 30-33.
- SOUTHER, Howard T. Composição Cinematográfica. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 34-46.
- ROSTEN, Leo C. “Produtor? Que é Produtor?”. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 47-51.
- TOLAND, Gregg. O Cinegrafista. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 52-57.
- DEREN, Maya. A Câmara Criadora. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, p. 57.
- VIANY, Alex. Como é feito um filme. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, p. 58.
- WYLER, William. Sem Varinha de Condão. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 60-70.
- LIGHTMAN, Herb A. A Câmara Revolucionária. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 71-76.
- VIANY, Alex. Walter Huston. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 77-79.

- FILME em Todo o Mundo. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 80-96.
- AGEE, James. Monsieur Verdoux. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 97-104.
- D'USSEAU, Arnaud. Excertos de outra crítica. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, p. 104.
- MORAES, Vinícius de. Três Filmes Europeus. *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, pp. 105-111.
- PRIMEIRO Concurso de "Filme". *Filme*, ano 1, n.º 1. Rio de Janeiro, ago. 1949, p. 112.
- MORAES, Vinícius. The Quiet One. *Bianco e Nero*, anno X. Roma, ago. 1949. I film, pp. 84-85.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, 30 set. 1949.
- VIANY, Alex. "Coração Prisioneiro" – "Noiva da Primavera" – "Êsse Impulso Maravilhoso" – "Estranha Coincidência" – "Minha Para Sempre" – "Vítimas da Tormenta" – "Emboscada" – "Vamos Voar, Moço!". *A Cena Muda*, n.º 37. Rio de Janeiro, 13 set. 1949. Telas da Cidade, pp. 6-7 e 32.
- _____. Huston: Progresso ou declínio? *A Cena Muda*, n.º 38. Rio de Janeiro, 20 set. 1949. Futuras estréias, pp. 8 e 33.
- _____. "O Gangster" – "O Místico". *A Cena Muda*, n.º 38. Rio de Janeiro, 20 set. 1949. Telas da Cidade, pp. 14 e 33.
- _____. "Também Somos Irmãos" – "Acusada" – "Inocência" – "Encantamento". *A Cena Muda*, n.º 39. Rio de Janeiro, 27 set. 1949. Telas da Cidade, p. 6.
- ORTIZ, Carlos. Exibidores versus Produtores. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 7.833, 1º Caderno. São Paulo, 14 out. 1949, p. 6.
- _____. Cinema: A indústria que nos falta. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 7.842, 1º Caderno. São Paulo, 25 out. 1949, p. 8.
- VIANY, Alex. "As Loucuras de Mr. Jones" – "Na Côrte do Rei Artur" – "Cristóvão Colombo" – "Uma Luz na Estrada" – "Amor e Espada" – "Ninguém Crê em Mim" – "Anjo Perverso". *A Cena Muda*, n.º 44. Rio de Janeiro, 1 nov. 1949. Telas da Cidade, pp. 6-7, 26, 32.
- _____. Na Cova das Serpentes – A Canção Prometida – Festim Diabólico – Céu Amarelo. *A Cena Muda*, n.º 45. Rio de Janeiro, 8 nov. 1949. Telas da Cidade, pp. 4-5.
- ORTIZ, Carlos. São Paulo Fará Cinema. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 7.854, 1º Caderno. São Paulo, 10 nov. 1949, p. 6.
- PASSOS, Maria Angélica. [Correspondência]. In: *A Cena Muda*, n.º 46. Rio de Janeiro, 15 nov. 1949. Cartas ao Editor, p. 23.
- VIANY, Alex. No Velho Colorado – Atavismo – O Pirata – As Aventuras de Don Juan – Lábios que Escravizam – Tudo Azul – Hotel do Barulho – Dois Aventureiros no Texas. *A Cena Muda*, n.º 47. Rio de Janeiro, 22 nov. 1949. Telas da Cidade, pp. 6-7.
- _____. Caminho da Redenção – História de Uma Mulher Perversa – O Favorito dos Bórgia – O Valente Treme-Treme – Bongo – Odeio-te, Meu Amor. *A Cena Muda*, n.º 48. Rio de Janeiro, 29 nov. 1949. Telas da Cidade, pp. 6-7, 24.
- _____. Quem é o Infiel? – Farsa Trágica – Romântico Aventureiro – O Duelo – Ato de Violência – Nono Mandamento: Não Desejar. *A Cena Muda*, n.º 49. Rio de Janeiro, 6 dez. 1949. Telas da Cidade, pp. 6-7.
- MORAES, Vinicius de. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, 12

dez. 1949.

VIANY, Alex. A Conquista da Felicidade – O Veneno dos Bórgia – A Fôrça do Mal. *A Cena Muda*, n.º 50. Rio de Janeiro, 13 dez. 1949. Telas da Cidade, p. 9.

VIANY, Alex. Amarga Esperança – Vendaval Maravilhoso – Antônio e Antonieta. *A Cena Muda*, n.º 52. Rio de Janeiro, 27 dez. 1949. Telas da Cidade, pp. 6-7 e 31.

MORAES, Vinicius de. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, [s.d.], 1949a.

MORAES, Vinicius de. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, [s.d.], 1949b.

VIANY, Alex. Cenário. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 113-114.

VAUGHAN, David. A Dança no Cinema. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 115-125.

TACHELLA, Jean-Charles. Confidências de Gene Kelly. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 126.

WINGE, John H. Como Astaire Trabalha. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 127-131.

CARDIFF, Jack. Depõe o Cinegrafista. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 131.

LIGHTMAN, Herb A. Coreografia para Câmera. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 132-135.

ROSTEN, Leo C. Confusão em Hollywood. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 136-152.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. A Arte de Cortar. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 153-161.

MORAES, Vinicius de. Crise em Hollywood. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 161.

HAUSER, Arnold. Pode o Cinema Ser Profundo?. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 162-164.

ROCHA, Plínio Sussekind. Introdução ao Cinema: II. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 165-169.

SOUTHER, Howard T. A Ilusão de Profundidade no Cinema. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 170-174.

VIANY, Alex. Wallace Beery. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 175-178.

FILME em Todo o Mundo. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 179-192.

CINE-Clubes. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 180-181.

AURIOL, Jean George. James Cain em Três Versões. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 193-198.

VIAZZI, Glauco. Obsessão e a Verdade. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 198.

VIANY, Alex. Quatro Filmes Modestos. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 199-207.

VIANNA, Antonio Moniz. O Boulevard do Crime. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 208-212.

CONSULTAS & Comentários. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, pp. 213-217.

- SEGUNDO Concurso de “Filme”. *Filme*, ano 1, n.º 2. Rio de Janeiro, dez. 1949, p. 218.
- VIANY, Alex. Neo-realismo no Cinema Americano. [S.l.], 1949, pp. 1-30.
- _____. O Senador Indiscreto – A Chama do Pecado. *A Cena Muda*, n.º 1. Rio de Janeiro, 3 jan. 1950. Telas da Cidade, pp. 7 e 26.
- CONRADO, Alberto. Vinicius de Moraes. *A Cena Muda*, n.º 1. Rio de Janeiro, 3 jan. 1950. Intelectuais Falam de Cinema, pp. 10 e 24.
- VIANY, Alex. “Tão Perto do Coração” – “Falamos os Sinos” – “A Bela Ditadora” – “Caminhos do Sul” – “O Céu Mandou Alguém” – “O Espadachim”. *A Cena Muda*, n.º 2. Rio de Janeiro, 10 jan. 1950. Telas da Cidade, pp. 4 e 26 e 31.
- _____. As Guerras de Wellman: “O Preço da Glória”. *A Cena Muda*, n.º 2. Rio de Janeiro, 10 jan. 1950. Futuras estréias, p. 14.
- _____. O Invencível – A Sedutora Madame Bovary – Vontade Indômita – Monstro de um Mundo Perdido – O Correio do Rei. *A Cena Muda*, n.º 3. Rio de Janeiro, 17 jan. 1950. Telas da Cidade, pp. 7, 28 e 30.
- _____. O Ano Cinematográfico de 1949 (1ª Parte). *A Cena Muda*, n.º 4. Rio de Janeiro, 24 jan. 1950, pp. 4-7 e 24.
- _____. O Ano Cinematográfico de 1949 (2ª Parte). *A Cena Muda*, n.º 5. Rio de Janeiro, 31 jan. 1950, pp. 4-7 e 30 e 23.
- _____. A Guerra de Rossellini. *A Cena Muda*, n.º 5. Rio de Janeiro, 31 jan. 1950. Futuras estréias, pp. 14 e 30.
- ORTIZ, Carlos. Técnicos Para os Nossos Estúdios. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 7.925, 1º Caderno. São Paulo, 31 jan. 1950, p. 8.
- GÔGO, Vão. O Misterioso Círculo. *O Cruzeiro*, ano XXII, n.º 16. Rio de Janeiro, 4 fev. 1950, p. 79.
- VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (3ª Parte). *A Cena Muda*, n.º 6. Rio de Janeiro, 7 fev. 1950, pp. 4-6 e 28-29.
- MORAES, Vinicius de. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, 9 fev. 1950.
- VIANY, Alex. O Ano Cinematográfico de 1949 (IV) Última Parte – Cinema Brasileiro. *A Cena Muda*, n.º 7. Rio de Janeiro, 14 fev. 1950, pp. 4-5 e 30-31.
- ORTIZ, Carlos. Constitui-se em S. Paulo Nova Empresa Produtora de Filmes. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 7.954, 1º Caderno. São Paulo, 7 mar. 1950, p. 8.
- MORAES, Vinicius de. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, 11 mar. 1950.
- ORTIZ, Carlos. Dá Início a Vera Cruz à Produção de Documentários. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 7.966, 1º Caderno. São Paulo, 21 mar. 1950, p. 6.
- _____. De Como a Censura, Querendo, Pode Ser Útil. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 8.024, 4º Caderno. São Paulo, 28 mai. 1950, p. 10.
- _____. Em Fase de Conclusão a Filmagem de Caiçara. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 8.024, 4º Caderno. São Paulo, 28 mai. 1950, p. 12.
- ORTIZ, Carlos. O Preço do Caminho Errado. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 8.033, 1º Caderno. São Paulo, 8 jun. 1950, p. 6.
- VIANY, Alex. [Correspondência]. Destinatário: Hans Winge. Rio de Janeiro, 19 jun. 1950.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro, 25 jun.

1950.

ORTIZ, Carlos. João da Mata. *Folha da Manhã*, ano XXV, n.º 8.052. São Paulo, 30 jun. 1950, p. 6.

ORTIZ, Carlos. Campinas: Pioneira do Cinema Nacional. *Folha da Manhã*, ano XXVI, ano XXVI, n.º 8.054, 4º Caderno. São Paulo, 2 jul. 1950, pp. 12 e 10.

VIANY, Alex. O que a carne herda. *A Cena Muda*, n.º 28. Rio de Janeiro, 11 jul. 1950. Telas da Cidade, pp. 10 e 26.

SOARES, José. Hollywood na “Guerra Fria”. *Fundamentos*, ano II, n.º 16. São Paulo, jul.-ago. 1950, pp. 40-42.

MORAES, Vinícius de. The Making of a Document: The Quiet One. *Hollywood Quarterly*, vol. 4, n.º 4. Los Angeles, Summer, 1950, pp. 375-384.

MORAES, Vinicius de. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. Los Angeles, 20 set. 1950.

VIANY, Alex. “Obsessão”. *A Cena Muda*, n.º 47. Rio de Janeiro, 23 nov. 1950. Telas da Cidade, pp. 12-13, 28 e 30.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Alex Viany. *A Cena Muda*, n.º 52. Rio de Janeiro, 28 dez. 1950. Antologia dos Cronistas Cariocas, pp. 26 e 42.

PRESTES, Luiz Carlos. Manifesto de 1º de Agosto. *Fundamentos*, ano III, n.º 17. São Paulo, jan. 1951, pp. 4-8.

AKCELRUD, Isaac. A Revolução Brasileira e a Batalha das Ideias. *Fundamentos*, ano III, n.º 17. São Paulo, jan. 1951, pp. 18-19.

GHIOLDI, Rodolfo. A Estética à Luz do Marxismo. *Fundamentos*, ano III, n.º 17. São Paulo, jan. 1951, pp. 29-35.

WERNECK DE CASTRO, Moacir. A Ofensiva Ideológica Norte-Americana. *Fundamentos*, ano III, n.º 17. São Paulo, jan. 1951, pp. 37-38.

SANTOS, Nelson dos. Caiçara – Negação do Cinema Brasileiro. *Fundamentos*, ano III, n.º 17. São Paulo, jan. 1951, pp. 45-46.

O DESENVOLVIMENTO do cinema rural na Polónia. *Fundamentos*, ano III, n.º 17. São Paulo, jan. 1951, p. 46.

NANI, Rodolfo. Os festivais de cinema. *Fundamentos*, ano III, n.º 17. São Paulo, jan. 1951, pp. 46-47.

A INVASÃO Policial na Redação de Fundamentos. *Fundamentos*, ano III, n.º 17. São Paulo, jan. 1951. Notas e Notícias, p. 42.

ORTIZ, Carlos. Êxitos e Erros de Cavalcanti. *Folha da Manhã*, ano XXVI, n.º 8.240, 1º Caderno. São Paulo, 9 fev. 1951, p. 5.

_____. Técnicos Para o Cinema Nacional. *Folha da Manhã*, ano XXVI, n.º 8.244, 1º Caderno. São Paulo, 14 fev. 1951, p. 6.

_____. Cinema Paulista. *Folha da Manhã*, ano XXVI, n.º 8.245. São Paulo, 15 fev. 1951, p. 6.

_____. Defesa do Cinema Nacional. *Folha da Manhã*, ano XXVI, n.º 8.250, 1º Caderno. São Paulo, 21 fev. 1951, p. 6.

_____. O Caso Severiano no Cinema Nacional. *Folha da Manhã*, ano XXVI, n.º 8.255, 1º Caderno. São Paulo, 27 fev. 1951, p. 6.

DA TEORIA à prática. *A Cena Muda*, vol. 31, n. 17. Rio de Janeiro: 26 abril 1951, p. 21.

ORTIZ, Carlos. Alto Tonti: “É Possível Um Grande Cinema Brasileiro”. *Folha da Noite*,

- ano XXXI, n.º 37.593, 1º Caderno. São Paulo, 28 abr. 1951, p. 4.
- ORTIZ, Carlos. Que Há Com a Maristela?. *Folha da Manhã*, ano XXVI, n.º 8.333, 1º Caderno. São Paulo, 31 mai. 1951. Noticiário Geral, p. 6.
- NANNI, Rodolfo. O Instituto cinematográfico do Estado. *Fundamentos*, ano III, n.º 18. São Paulo, mai. 1951, pp. 25.
- CAVALCANTI, Alberto. Panorama do Cinema Brasileiro. *O Jornal*, ano XXXII, n.º 9.556. Rio de Janeiro, 24 jun. 1951. Economia e Finanças, 3ª Seção, pp. 12 e 4.
- LAWSON, John Howard. Mona Lisa. *Fundamentos*, ano III, n.º 19. São Paulo, jun. 1951, pp. 22-24.
- NEVES, Artur. Os problemas dos escritores e o 4º Congresso. *Fundamentos*, ano III, n.º 19. São Paulo, jun. 1951, pp. 16-17.
- EM DEFESA da Cultura. *Fundamentos*, ano IV, n.º 20. São Paulo, jul. 1951, p. 2.
- VIANY, Alex. Breve introdução à História do CINEMA BRASILEIRO. *Fundamentos*, ano IV, n.º 20. São Paulo, jul. 1951, pp. 3-5.
- ORTIZ, Carlos. O Cinema Nacional e seus problemas de produção. *Fundamentos*, ano IV, n.º 20. São Paulo, jul. 1951, pp. 5-6.
- PEDREIRA, Fernando. O Cinema Nacional – enquete. *Fundamentos*, ano IV, n.º 20. São Paulo, jul. 1951, pp. 6-9.
- DISCURSO de Pudovkin no Congresso de Perugia. *Fundamentos*, ano IV, n.º 20. São Paulo, jul. 1951, pp. 10-12.
- BERMAN, Jacó. Infraestruturas, Superestruturas e Luta Ideologica. *Fundamentos*, ano IV, n.º 20. São Paulo, jul. 1951, pp. 19-21.
- OS INTELECTUAIS e o manifesto de agosto. *Fundamentos*, ano IV, n.º 21. São Paulo, ago. 1951, p. 2.
- MENDONÇA, Rivadavia. Objetivos para os congressos de escritores. *Fundamentos*, ano IV, n.º 21. São Paulo, ago. 1951, p. 10.
- PEDREIRA, Fernando. A Bienal – Impostura Cosmopolita. *Fundamentos*, ano IV, n.º 21. São Paulo, ago. 1951, pp. 14-15.
- SOKOVSKI, Wlodziemierz. O realismo socialista e a criação artística. Tradução e adaptação de Eduardo Sucupira Filho. *Fundamentos*, ano IV, n.º 21. São Paulo, ago. 1951, pp. 22-24.
- NANNI, Rodolfo. Joris Ivens – Heroi e campeão dos documentários. *Fundamentos*, ano IV, n.º 21. São Paulo, ago. 1951, pp. 27-28.
- III CONGRESSO Estadual de Escritores. *Fundamentos*, ano IV, n.º 21. São Paulo, ago. 1951, p. 28.
- O IV CONGRESSO Nacional de Escritores. *Fundamentos*, ano IV, n.º 21. São Paulo, ago. 1951, pp. 28-29.
- INDEPENDENCIA Nacional e Cultura Brasileira. *Fundamentos*, ano IV, n.º 21. São Paulo, ago. 1951, p. 2.
- O III CONGRESSO Paulista de Escritores. *Fundamentos*, ano IV, n.º 22. São Paulo, set. 1951, pp. 3-5.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Cinema. *Fundamentos*, ano IV, n.º 22. São Paulo, set. 1951, pp. 30-31.
- NEVES, Artur. Editorial – O IV Congresso Brasileiro de Escritores, Vitória do Campo da Paz, da Cultura e do Progresso. *Fundamentos*, ano IV, n.º 23. São Paulo, dez. 1951, pp. 3-

7.

OS QUATRO Melhores Filmes do Ano. *Fundamentos*, ano IV, n.º 24. São Paulo, jan. 1952, pp. 29-30.

VIANY, Alex. A Função do Crítico de Cinema. *Fundamentos*, ano IV, n.º 25. São Paulo, fev. 1952, pp. 27-29.

ELIA KAZAN names eight former Reds: Director lists Clifford Odets as Another Who Deserted Party. *Los Angeles Times*³, Los Angeles, 12 abr. 1952, n.p.

ALEXANDER, John. Tendências do Cinema Americano. *Fundamentos*, ano IV, n.º 27. São Paulo, mai. 1952, pp. 21-22.

SECCÃO Livre. *O Estado de S. Paulo*, ano LXXIII, n.º 23.640. São Paulo, 7 jun. 1952, p. 14.

O “MOCINHO” Ficou Pra Trás – Cinema Cem Por Cento Brasileiro. *Última Hora*, 1ª Seção, ano II, n.º 395. Rio de Janeiro, 24 set. 1952, p. 6.

“ACHO INOPORTUNA a Realização Dêsse Congresso”. *Imprensa Popular*, ano 4, n.º 846. Rio de Janeiro, 30 set. 1952. Os Mistérios do Cinema Nacional, p. 12.

ORTIZ, Carlos. Balanço histórico-crítico do cinema nacional. *Fundamentos*, ano V, n.º 31. São Paulo, jan. 1953, pp. 26-28.

MOREIRA, Carlos. Quem Conhece e Quem Faz Cinema no Brasil. *Manchete*, n.º 41. Rio de Janeiro, 31 jan. 1953, pp. 36-39.

VIANY, Alex. Prático (Carta ao Redator). *Manchete*, n.º 44. Rio de Janeiro, 21 fev. 1953, pp. 58.

ORTIZ, Carlos. I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro. *Fundamentos*, ano V, n.º 32. São Paulo, abr. 1953, pp. 24-27.

CINEMA. *Fundamentos*, ano V, n.º 32. São Paulo, abr. 1953, pp. 38-39.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. História do Cinema Brasileiro (Sonoro). *Manchete*, n.º 56. Rio de Janeiro, 16 mai. 1953, pp. 48-53.

VIANY, Alex. Todos os Caminhos Levam a Hollywood. *Manchete*, n.º 61. Rio de Janeiro, 20 jun. 1953, pp. 45-48.

VIANY, Alex. Todos os Caminhos Levam a Hollywood (2) – A arte de entrevistar estrelas. *Manchete*, n.º 62. Rio de Janeiro, 27 jun. 1953, pp. 46-48.

VIANY, Alex. Todos os Caminhos Levam a Hollywood (3) – Com Alice num país sem maravilhas. *Manchete*, n.º 63. Rio de Janeiro, 4 jul. 1953, pp. 44-47.

VIANY, Alex. [Correspondência]. Destinatário: John Howard Lawson. Rio de Janeiro, 10 jul. 1953.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Guido Aristarco. Rio de Janeiro, 10 jul. 1953.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Roger Manvell. Rio de Janeiro, 10 jul. 1953.

VIANY, Alex. Todos os Caminhos Levam a Hollywood (4) - Em busca do tempo perdido. *Manchete*, n.º 64. Rio de Janeiro, 11 jul. 1953, pp. 42-47.

VIANY, Alex. Todos os Caminhos Levam a Hollywood (5) - Meio século de vilania. *Manchete*, n.º 65. Rio de Janeiro, 18 jul. 1953, pp. 44-46.

VIANY, Alex. Todos os Caminhos Levam a Hollywood (6) - Colônia (quase) Correccional. *Manchete*, n.º 66. Rio de Janeiro, 25 jul. 1953, pp. 24-27.

3 Disponível em: <<https://documents.latimes.com/elia-kazan-names-eight-former-reds/>>. Acesso em: 5 nov. 2021.

- VIANY, Alex. Todos os Caminhos Levam a Hollywood (7) - 276 Profissões Fazem Um Filme. *Manchete*, n.º 67. Rio de Janeiro, 1 ago. 1953, pp. 20-22.
- O MOMENTO no Cinema Nacional. *A Cigarra*, n.º 234. São Paulo, set. 1953, pp. 74-75.
- STALIN, José. Uma cultura nacional pela forma. *Fundamentos*, ano V, n.º 33. São Paulo, set. 1953, p. 32.
- PEDROSO, Bráulio. Um belo par. Cangaceiro e Sinhá Moça. *Fundamentos*, ano V, n.º 33. São Paulo, set. 1953, pp. 42-43.
- ORTIZ, Carlos. O cinema soviético a serviço da paz. *Fundamentos*, ano V, n.º 33. São Paulo, set. 1953, p. 44.
- RESOLUÇÕES do Congresso Continental de Cultura. *Fundamentos*, ano V, n.º 33. São Paulo, set. 1953, pp. 46-47.
- LINGUANOTTO, Daniel. Estourou a primeira grande crise do Cinema Brasileiro. *Manchete*, n.º 84. Rio de Janeiro, 28 nov. 1953, pp. 26-29.
- OLIVEIRA, Carlos. Haverá Salvação para o Cinema Nacional. *Manchete*, n.º 88. Rio de Janeiro, 26 dez. 1953, pp. 60-62.
- VIANY, Alex. Perfil autobiográfico de Alex Viany. Rio de Janeiro, 1953, n.p.
- RESOLUÇÕES do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (Realizado em São Paulo de 12 a 20 de Dezembro de 1953). *Fundamentos*, ano VI, n.º 34. São Paulo, jan. 1954, pp. 38-41.
- CINEMA – Mesa Redonda sobre o Cinema Nacional. *Fundamentos*, ano VI, n.º 34. São Paulo, jan. 1954, p. 43.
- DUARTE, Benedito Junqueira (org.). Retrospectiva do cinema brasileiro. São Paulo, fev. 1954, n.p.
- SIQUEIRA, Cyro. Problemas Estéticos do Cinema: A Revisão do Método Crítico. *Revista de Cinema*, n.º 1. Belo Horizonte, abr. 1954, pp. 3-13.
- UMA FIGURA: Alex Viany. *Revista de Cinema*, n.º 1. Belo Horizonte, abr. 1954, pp. 29-30.
- VIANY, Alex. O Cinema Brasileiro por Dentro (I) – Retrato de uma criança (aos 50 anos). *Manchete*, n.º 109. Rio de Janeiro, 22 mai. 1954, pp. 30-32.
- ZAVATTINI, Cesare. Algumas ideias sobre o cinema. *Revista de Cinema*, n.º 2. Belo Horizonte, mai. 1954, pp. 5-15.
- DE SICA, Vittorio. O maravilhoso meio de expressão. *Revista de Cinema*, n.º 2. Belo Horizonte, mai. 1954, pp. 24-25.
- VIANY, Alex. O Cinema Brasileiro por Dentro (II) - A escola não foi risonha e franca. *Manchete*, n.º 111. Rio de Janeiro, 5 jun. 1954, pp. 58-60.
- _____. O Realismo Socialista no Cinema e a Revisão do Método Crítico. *Revista de Cinema*, n.º 3. Belo Horizonte, jun. 1954, pp. 7-16.
- ALMEIDA, Guy de. À Margem do Realismo Socialista no Cinema. *Revista de Cinema*, n.º 3. Belo Horizonte, jun. 1954, pp. 17-21.
- VIANY, Alex. O Cinema Brasileiro por Dentro (III) - No princípio era o verbo (que atrapalhava). *Manchete*, n.º 117. Rio de Janeiro, 17 jul. 1954, pp. 47-49.
- PRESTES, Luiz Carlos. O Projeto de Programa do Partido Comunista do Brasil e a Intellectualidade Progressista. *Fundamentos*, ano VI, n.º 35. São Paulo, out. 1954, pp. 21-24.
- LUCAS, Fábio. Sobre a Crítica do Cinema. *Revista de Cinema*, n.º 18, ano II, vol. III.

Belo Horizonte, set. 1955, pp. 29-32.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. The Viany Story. *Manchete*, n.º 133. Rio de Janeiro, 6 nov. 1954, p. 28.

VIANY, Alex. O Cinema Brasileiro por Dentro (IV) - Viagem com escalas à Terra de Vera Cruz. *Manchete*, n.º 137. Rio de Janeiro, 4 dez. 1954, pp. 27-30.

ROSSELLINI, Roberto. Dez Anos de Cinema. *Revista de Cinema*, n.º 20, ano II, vol. IV. Belo Horizonte, nov. 1955 / jan. 1956, pp. 5-9.

CHIARINI, Luigi. Realismo e Estilo. *Revista de Cinema*, n.º 20, ano II, vol. IV. Belo Horizonte, nov. 1955 / jan. 1956, pp. 25-27.

GOBBETI, Paolo. Confissões de um Crítico Comunista. *Revista de Cinema*, n.º 23, ano IV, vol. IV. Belo Horizonte, mai.-jun. 1957, pp. 7-14.

VIANY, Alex. Rio, Zona Norte. *Leitura*, ano XV, n.º 6. Rio de Janeiro, dez. 1957, pp. 51-52.

ROCHA, Glauber. Limite. *Folha de São Paulo*, ano 57, n.º 17.958. São Paulo, 3 jun. 1978. Ilustrada, p. 30.

GOODWIN, Ricky; AUGUSTO, Sérgio; JAGUARIBE, Sérgio de Magalhães G.; NERCESSIAN, Stepan; IMPERIAL, Carlos; CARNEIRO, Ferdý; ANTUNES, Argemiro. Entrevista com um carioca cheio de picardia. *Pasquim*, ano XI, n.º 542. Rio de Janeiro, 16-22 nov. 1979, pp. 6-10.

VIANY, Alex. Vinicius de Moraes, cineasta. *Pasquim*, ano XII, n.º 606. Rio de Janeiro, 05-11 fev. 1981. Sessão Nostalgia, p. 19.

VIANY, Alex. Vinicius de Moraes, Orson Welles: Tudo é Verdade. Rio de Janeiro, s.d.