



# Entrevista com David Robinson

*Interview with  
David Robinson*



Danielle Crepaldi Carvalho<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Formada em letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com mestrado sobre a produção teatral brasileira do fim do século XIX e doutorado que relaciona os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 com o cinema. É pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pesquisa acerca do uso dos sons no cinema silencioso (bolsista FAPESP). Coorganizadora de edições anotadas de seletas de contos de escritores brasileiros pré-modernistas e modernistas, e cotradutora e analista crítica do melodrama francês *L'Auberge des Adrets*. Tem publicado artigos a respeito de literatura, teatro e cinema, suas áreas de interesse. E-mail: megchristie@gmail.com

**Resumo:** David Robinson (1930) é personagem incontornável na historiografia do cinema, em especial do cinema silencioso. Além de crítico e autor de uma vasta bibliografia – que inclui obras como *Hollywood in the Twenties* (1968), *The History of World Cinema* (1973) e a biografia oficial de Charlie Chaplin, *Chaplin: His Life and Art* (publicada originalmente em 1985) –, Robinson também desempenha papel ativo na *Giornate del Cinema Muto* (ou *Jornada do Cinema Silencioso de Pordenone*), um evento anual que ocorre em outubro, na cidadezinha de Pordenone, ao norte da Itália. Ao longo da entrevista, que se deu na última *Giornate*, Robinson discorre extensivamente sobre o objeto fílmico, desde a materialidade da película aos sentidos históricos atrelados às obras, destacando a fundamental importância da pesquisa arquivística, catalogação, preservação, restauração e difusão da obra audiovisual produzida durante a voga do cinema silencioso.

**Palavras-chave:** cinema silencioso; cinema e história; história do cinema.

**Abstract:** David Robinson (1930) is an inescapable character in the historiography of cinema, especially silent cinema. Besides being film critic and author of a vast bibliography – which includes books such as *Hollywood in the Twenties* (1968), *The History of World Cinema* (1973), and the official biography of Charlie Chaplin, *Chaplin: His Life and Art* (originally published in 1985) – Robinson also plays an active role in *Giornate del Cinema Muto* (or *Pordenone Silent Film Festival*), an annual event that takes place in October in the small town of Pordenone, in northern Italy. Throughout the interview, which took place in the last *Giornate*, Robinson discusses extensively about the filmic object, from the materiality of the film to the historical senses linked to the works, highlighting the fundamental importance of archival research, cataloging, preservation, restoration and diffusion of the audiovisual work produced during the vogue of silent cinema.

**Keywords:** silent cinema; cinema and history; cinema's history.

## Apresentação

David Robinson (1930) é personagem incontornável na historiografia do cinema, em especial do cinema silencioso. Além de crítico (tendo colaborado em jornais como *Financial Times* e *The Times*) e autor de uma vasta bibliografia – que inclui obras como *Hollywood in the twenties* (1968), *The history of world cinema* (1973) (publicada em edição revisada e expandida com o título de *World cinema: a short history*, em 1981) e a biografia oficial de Charlie Chaplin, *Chaplin: his life and art* (publicada originalmente em 1985 e revisada em 1992 e 2001) –, Robinson desempenha papel ativo na “Giornate del cinema muto” (ou “Pordenone silent film festival”/“Jornada do cinema silencioso de Pordenone”), evento anual que ocorre em outubro, na cidadezinha de Pordenone, ao norte da Itália.

Criado em 1982, num esforço conjunto da Cineteca del Friuli (situada em Gemona) e do Cinemazero (de Pordenone), a Giornate é o principal evento internacional dedicado à preservação, difusão e reflexão a respeito do cinema silencioso. O evento é fomentado pela associação cultural homônima, sem fins lucrativos, cujo presidente é Livio Jacob.

David Robinson dirigiu o festival entre 1997 e 2015, quando passou a batuta a Jay Weissberg. Ocupa agora o cargo de diretor emérito, o que lhe permite assistir às projeções sem as constantes demandas inerentes à função de diretor, bem como se alongar nas conversas com os participantes do evento.

As páginas a seguir são frutos de uma dessas conversas. Nelas, Robinson discorre extensivamente sobre o objeto fílmico, desde a materialidade da película – e a fundamental importância da pesquisa arquivística, catalogação, preservação, restauração e difusão – aos sentidos históricos atrelados às obras. Para tanto, reflete sobre o papel assertivo de Pordenone no que toca ao incentivo à restauração (na ausência de verba empírica da associação voltada a esse mister), pondera sobre quais títulos devem ser restaurados e quais aspectos devem ser levados em conta durante o trabalho.

A multiplicidade de cópias de um mesmo filme, encontradas em acervos do redor do mundo, provoca-o a debater o conceito de “obra original”. Que versão restaurar e apresentar ao público, considerando-se as intervenções da censura ou do próprio autor, ao longo dos anos? A ponderação o faz desembocar em Griffith, um dos artistas mais controversos do período, cujas ambiguidades Ismail Xavier tão bem fez emergir no volume que a ele dedicou: artista brilhante e original orquestrador do conjunto (dos atores, da câmera, dos cenários, do enredo) e, ao mesmo tempo, homem carola e reacionário – contrassenso que o ensaísta define como próprio da relação entre a história e a arte:

Ao percorrê-la [a trilha deixada pelo cineasta], é difícil separar o artista do pregador; o filme que inova, do sermão protestante; o desempenho admirável, da mensagem cujos preconceitos às vezes passam da conta, mesmo considerando o contexto em que se inserem. (XAVIER, 1984, p. 11)

Griffith teve presença preponderante na *Giornate*, a qual de 1997 a 2008 realizou o “Griffith Project”, que pretendia exibir sua produção completa. O *Nascimento de uma nação* foi exibido em 1997. Instado a relembrar a reação da plateia perante o flagrante racismo do filme – reforçado pelo acompanhamento musical composto por Breil em 1915, executado integralmente em Pordenone –, Robinson recorda-se, sobretudo, da efusão diante da exuberância técnica<sup>2</sup>. Duas décadas de árduas conquistas sociais ainda seriam necessárias para que a obra pudesse ser olhada em perspectiva – e com ela, a sociedade que a gerou.

Por motivos como esse, Robinson cobra a (re)escritura da história. Daí a importância que ele atribui à formação de novas plateias e, no âmbito de Pordenone, o relevo que dá ao Collegium: grupo de jovens pesquisadores acolhidos anualmente através da análise de carta de interesse enviada à associação; sendo que, no ano subsequente, a entrega de um ensaio que discorra sobre um filme (ou um conjunto de filmes) exibido no Festival garante a eles o retorno e a chance de ganhar um prêmio patrocinado por um banco local. A injeção de sangue novo à *Giornate* abre caminho para que emerja o David Robinson de outrora, aquele que nos idos dos anos 1950 foi arrastado por um amigo à casa de Kevin Brownlow – então outro menino –, num apartamento londrino, e ali descobriu boquiaberto um rolo do mítico *Napoleão* (1927), de Abel Gance, filme então considerado perdido.

Nos anos por vir, *Napoleão* seria paulatinamente coligido e remontado por Brownlow, autor, em 1968, do livro que faria o cinema silencioso renascer das cinzas, *The parade's gone by*, outra presença constante no evento. Exibido num teatro londrino nos anos de 1980 por uma orquestra completa regida por Carl Davis (que durante a *Giornate* de 2017 regeu a jovem orquestra de Pordenone na apresentação de sua trilha musical de *The crowd*, de 1927, composta naquela mesma época), a obra recuperava o esplendor daquelas exibições cinematográficas ocorridas 50 anos antes. Da altura de seus quase 90 anos, David Robinson repassa essas e outras histórias; lança à longa estrada palmilhada uma visada que, embora repleta de nostalgia, de

<sup>2</sup>Não por acaso, a reputação de Griffith no que toca a *Birth of a Nation* precedeu a exibição do filme em diversos países – daí à questão racial ali posta não ter sido trazida à baila. No Brasil, o filme teria sido visto apenas por um seletto grupo de cronistas onze anos após a sua rodagem, quando foi importado pela agência da United Artists no Rio de Janeiro, tendo sido devolvido ao país de origem por se considerar que o “assunto demasiado americano” e a “técnica atrasada” para a época o tornariam um fracasso de bilheteria (RIBAS, 1949, p. 44).

modo nenhum abandona o pragmatismo, demonstrando percepção clara de que o encontro afetivo com esta porção da sétima arte só é possibilitado por ações efetivas visando sua guarda, restauração e difusão.

### Referências bibliográficas

BROWNLOW, K. *The parade's gone by*. Berkeley: University of California Press, 1968.

RIBAS, P. "História do cinema: como David Wark Griffith fez *The Birth of a Nation*". *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 118, nov. 1949, p. 44-46.

XAVIER, I. D. W. *Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

### Referências audiovisuais

METROPOLIS. Fritz Lang, Alemanha, 1927.

NAPOLÉON, Abel Gance, França, 1927.

THE BIRTH of a Nation. D. W. Griffith, EUA, 1915.

THE CROWD. King Vidor, EUA, 1928.

THE JAZZ Singer. Alan Crosland, EUA, 1927.

# Entrevista com David Robinson<sup>3</sup>

Por Danielle Crepaldi Carvalho<sup>4</sup>

**Danielle:** Qual é o papel desempenhado pela *Jornada do cinema silencioso* de Pordenone no campo da restauração? Vocês escolhem o que será restaurado? Os filmes escolhidos para compor os programas têm a sua restauração facilitada? Ou, ao contrário, os programas são organizados depois da restauração de uma determinada obra?

**David Robinson:** Em geral é tarde demais começar o restauro de um filme enquanto o programa está sendo organizado. Mas, claro, se sabemos que algo precisa ser restaurado, obviamente encorajamos as filmotecas a fazê-lo. O oposto também é verdade. Se uma filmoteca restaura alguma obra, nós perguntamos: “Podemos estreá-la?”. Os responsáveis geralmente ficam bastante satisfeitos com isso, porque a restauração de um filme custa muito dinheiro, e uma estreia prestigiosa colabora muito na justificativa das despesas efetuadas.

**Danielle:** Então, mesmo que o montante não venha do Festival, sua influência facilita o desenrolar do processo?

**David Robinson:** Eu acredito que nosso orçamento não nos permita fazer restaurações. No entanto, estamos, claro, ligados fortemente à Cineteca de Fiuli, que também está envolvida no campo da restauração.

**Danielle:** Como vocês escolhem o que deve ser restaurado? Do ponto de vista histórico, tudo deve ser preservado, porém, ao mesmo tempo, há uma imensa quantidade de filmes produzidos ao longo de três décadas, considerando apenas o período do chamado “cinema silencioso”...

**David Robinson:** Bem, pensamos em duas coisas: filmes perdidos, raros ou novas cópias que surjam são restauradas; mas os filmes que já estão em circulação também são restaurados (quando há mais material sobre determinada obra e é hora de restaurá-la novamente). Alguns filmes, a exemplo de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), são frequentemente restaurados.

**Danielle:** Na verdade, eu ia lhe pedir alguns exemplos e estava pensando justamente em *Metrópolis*, que já teve várias “versões finais”. O que me leva a outra questão paralela: Como podemos afirmar que estamos lidando com a “versão final” de

<sup>3</sup>Entrevista realizada no dia 6 de outubro de 2017, durante a XXXVII Jornada do Cinema Silencioso de Pordenone.

<sup>4</sup>Porção das perguntas que compõem esta entrevista foram pensadas ao longo de conversas com a colega Débora Butruce – que no momento desenvolve na ECA-USP uma tese de doutorado voltada ao âmbito da restauração –, a quem muito agradeço.

um filme? Considerando que *Metrópolis* – para ficarmos neste exemplo – foi filmado com câmeras diferentes, e várias diferentes montagens reuniram seus resultados. Essa questão é relevante para vocês quando decidem o que programar em Pordenone?

**David Robinson:** Normalmente apresentamos a última versão dos filmes, ou seja, a sua versão mais completa. Preciso dizer que, pessoalmente, estou cansado de ver restaurações de *Metrópolis*. Mas isso é muito pessoal. Para mim, o filme já era bastante longo (risos). Em minha opinião, há um perigo em restaurar uma versão quando o que é restaurado não é o corte final do diretor. Isso acontece muito com os grandes filmes de Griffith, que ele seguiu editando.

A propósito, isso foi especialmente ruim para os músicos que compuseram as trilhas sonoras dessas obras, pois tinham que editá-las continuamente. A versão do diretor é a versão do diretor. Não queremos restaurar um filme que não seja o corte final do diretor, que ele ainda tenha desejado melhorar. Não é um problema comum, mas foi um problema com Griffith. Então, uma ou duas vezes nós nos descobrimos exibindo seus filmes, e ocorria um apagão súbito, e o acompanhamento musical continuava... Mas alguns pensam que, uma vez localizado o acompanhamento musical completo, deveríamos adicionar ao filme as imagens em movimento que lhes corresponderiam. Para mim isso não parece restauração.



Figura 1: David Robinson.

Fonte: Le Giornate del Cinema Muto (2017). © Valerio Greco

**Danielle:** Um dos grandes filmes de Griffith exibidos em Pordenone foi *O nascimento de uma nação* (1915). Executou-se o acompanhamento musical de Breil?

**David Robinson:** Sim, o acompanhamento musical completo, antes de Griffith começar a editar o filme para exibição.

**Danielle:** Ele editou o filme depois de 1915?

**David Robinson:** Quando já estava sendo exibido.

**Danielle:** Esses cortes se deveram à censura?

**David Robinson:** Ele estava sempre tentando melhorá-lo.

**Danielle:** Eu pergunto porque, de acordo com o extenso estudo de Jane Gaines e Neil Lerner, o filme (sobretudo seu acompanhamento musical) causou revolta quando foi apresentado, pois considerava-se que Breil compôs para as personagens afrodescendentes melodias cujo objetivo era sublinhar-se a vilania, a selvageria que se pretendia atrelar a essas personagens. O senhor se lembra da reação do público em Pordenone quando o filme foi apresentado?

**David Robinson:** É interessante como o sentimento a respeito desse filme se desenvolveu. Durante muitos anos, foi considerado apenas uma grande obra de arte cinematográfica, e ninguém se detinha muito sobre suas implicações políticas. Lembro-me de um acontecimento ocorrido no distante ano de 1956. Eu queria trazer à Inglaterra a grande exposição dos 60 anos do cinema, realizada por Henri Langlois em Paris. Por várias razões políticas, eles colocaram esse jovem (eu tinha cerca de 25 anos na época) para ser algo como o intermediário entre o British Film Institute e a Cinémathèque Française.

Íamos a lugares públicos e perguntávamos às pessoas: “qual filme antigo você mais gostaria de ver”? E 90% diziam na hora o título: *O nascimento de uma nação*. Era um filme lendário, e ninguém se incomodava com suas implicações políticas. Quando o exibimos em Pordenone, em 1997, também não houve protestos; o filme foi simplesmente aceito. Por outro lado, fechamos o Festival naquele ano com *O cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), e alguém na ocasião me disse: “Nunca mais venho a este Festival”. Naquela época, há 20 anos, as implicações políticas não atingiam as pessoas. Agora elas levam esse assunto mais a sério. Mas é interessante que a grande objeção não tenha se desenvolvido – deixe-me pensar – por cinquenta anos.

**Danielle:** Isso talvez tenha a ver com a mudança no público do Festival, bem como com as conquistas sociais dos afrodescendentes nas últimas décadas e, enfim, a criminalização do preconceito racial.

**David Robinson:** Realmente seria importante juntar as datas e ver quando esses fatos aconteceram. Um dos programas semanais mais populares da televisão foi



o *The black and white minstrel show*, da BBC [um programa de 45 minutos criado por George Mitchell e transmitido no Reino Unido de 1958 a 1978].

**Danielle:** De fato, quando visto hoje, *O nascimento de uma nação* é ao mesmo tempo fascinante e perturbador. Isso tem muito a ver com o gênero que formata o filme, a dicotomia do bom *versus* mau que estrutura o melodrama. O filme é um melodrama exemplar, por isso é tão perturbador. O enredo é construído de forma a levar as personagens afrodescendentes (e, portanto, todos os afrodescendentes) à degradação. O filme analisa e tenta justificar uma história eivada de preconceitos, escrita séculos antes e, ao fazê-lo, ajuda a mantê-los.

**David Robinson:** Algo relacionado com o sentimento em relação ao filme: dei um curso de história do cinema na National Film [and Television] School (Reino Unido). Quase fui linchado ao exibir *O nascimento de uma nação*. A filha de um conhecido compositor polonês veio à minha defesa. Tivemos outra aula na próxima semana e a discussão foi: os tempos mudaram.

**Danielle:** Ao mesmo tempo, não acho que esse filme deva ser transformado em tabu. Penso que ele deva ser exibido. A questão é: como exibi-lo de forma a sublinhar que ele faz parte da história do cinema – e por isso deve ser preservado – mas sem endossar a história ali construída?

**David Robinson:** Pelo que sei, ele não é mais exibido em lugar algum.

**Danielle:** Mudando agora de assunto. Qual é o papel desempenhado por Pordenone no que concerne às novas gerações?

**David Robinson:** Bem, acho que uma das melhores coisas que fiz foi dar início ao Collegium. Tive o propósito muito prático de tentar reduzir a idade média do público, considerando que as mesmas pessoas vinham para cá todos os anos. O Collegium era uma forma de trazer jovens para o Festival. No começo, não sabíamos o que estávamos fazendo, mas de qualquer forma demos continuidade. E eu acho que funcionou, tanto que os membros do Collegium voltam e trazem seus amigos. Definitivamente, baixamos a idade média das pessoas que são loucas por filmes silenciosos. Além disso, acho que fizemos muito pela música de cinema também. Quero dizer, estabelecemos a importância da música como elemento essencial no cinema silencioso.

**Danielle:** O que o senhor diz em relação à música é realmente importante, considerando que o período do cinema silencioso não era de forma alguma “silencioso”. Mesmo nos primeiros tempos, a música era tocada tanto ao longo do filme quanto nos intervalos entre um filme e outro, sendo uma parte extremamente importante do programa.

**David Robinson:** Mesmo os Lumière (ou seja, a partir de 1895) tiveram música acompanhando-os. O cinema nunca existiu sem música. Quando as pessoas

começaram a abrir pequenos cinemas, elas tocavam música do lado de fora para atrair aos estabelecimentos o público das ruas.

**Danielle:** Paolo Cherchi Usai afirmou que, décadas atrás, os filmes silenciosos não eram devidamente apreciados porque eram apresentados em más condições. O senhor poderia comentar isso?

**David Robinson:** Vi um filme silencioso pela primeira vez quando eu estava nos últimos anos de escola, inspirado por um professor de espanhol que disse que eu deveria me filiar à Film Society. Fui à Film Society, nos encontrávamos e assistíamos a projeções de 16 mm em total silêncio. Era maravilhoso, muito empolgante. Eu não percebia que faltava algo. Então, quando o National Film Theatre abriu em 1952, eles exibiram muitos filmes silenciosos e encontraram um velho pianista que tocava numa orquestra em 1915.

Desse momento em diante, sempre havia alguém tocando, e o mesmo acontecia na América do Norte. Isto se deu bem cedo, na verdade, provavelmente a partir dos anos de 1940. Pensando agora, acho que a música não era tão sofisticada, mas tudo começou ali. A ideia de se ter uma orquestra acompanhando um filme aconteceu décadas depois, em novembro de 1980 para ser exato. Kevin Brownlow fez uma série de filmes, denominada Silent Films<sup>5</sup>: cerca de 20 programas para o Canal 4. Carl Davis foi contratado para escrever a música, e então eles tiveram a ótima ideia de exibir *Napoleão*<sup>6</sup> em um grande teatro durante o Festival de Londres, no centro da cidade, em novembro de 1980. Todos ficaram espantados, pois o evento começava às 10h. Carl montou uma orquestra que supunha estar tocando para um espetáculo circense, e não para um filme. Eles não foram muito bem durante a primeira parte: havia muito barulho de Carl, que gritava coisas como “Controlem-se!”. Quando a primeira parte do filme terminou, o público aplaudiu de pé, tremendamente entusiasmado. A orquestra, chocada, perguntava-se o que tinha acontecido. Dali em diante, sua *performance* foi excelente.

Isso faz parte da história! Foi o começo de tudo, 37 anos atrás. Então o mesmo aconteceu com uma série de filmes, como *A turba* (King Vidor, 1928) que, aliás, foi exibido na noite de abertura da Jornada do Cinema Silencioso deste ano, acompanhado pela mesma partitura composta naquela época, também conduzida por Carl Davis.

<sup>5</sup>Ao longo de quase uma década, entre 1980 e 1990, o canal britânico Channel 4 apoiou a Photoplay Productions (de Kevin Brownlow) no restauro, produção de acompanhamento musical e *performance* ao vivo de filmes silenciosos, exibidos pelo canal. Completavam o time David Gill e Carl Davis. Cf. *Le giornate del cinema muto: the crowd; food in the arts: lost films*.

<sup>6</sup>O filme possuía 235 min. na restauração de 1981 e 330 na de 2000, segundo o Internet Movie Database (IMDB).



Figura 2: Carl Davis ensaia a *Orchestra San Marco*, de Pordenone, para exibição de *A turba*. Fonte: *La Giornate del Cinema Muto* (2017). © Valerio Greco

**Danielle:** O senhor poderia falar um pouco mais sobre o Sr. Brownlow? (Que eu encontro praticamente todas as noites, quando compro sorvete na frente do Teatro Verdi...)

**David Robinson:** Kevin Brownlow é a chave disso tudo. Quando ele tinha 14 ou 16 anos, alguém me levou ao seu apartamento, num domingo, quando eu estava saindo para uma caminhada – um belo apartamento burguês, onde me deparei com uma criança. Fomos levados ao quarto desse menino, e ele tinha um projetor de 9,5 mm, com um toca-discos de 78 rotações. Sentamos para assistir a essa criança (aquilo estava começando a me incomodar...). Ele começou a projetar um noticiário de 1925, o que me fez pensar, “Ok, não é tão ruim”. E então vem o título: *Napoleão*, de Abel Gance, que era considerado um filme perdido!

**Danielle:** Como ele conseguiu acesso ao filme?

**David Robinson:** Bem, aquela cópia tinha cerca de 16 minutos, apenas.

**Danielle:** Mesmo assim!

**David Robinson:** Bem, foi assim que Kevin começou. Ele se apaixonou pela coisa toda. Quando ele soube de *Napoleão*, de Abel Gance, encontrou um 9,5 mm de 10 minutos, um rolo de filme, que deveria ser *Os dias de aprendizado de Napoleão*, ou *A batalha* de alguma coisa, e se deu conta de que eram trechos do filme. Eram trechos da *Pathé*, os quais ele começou a reunir para montar *Napoleão*.

**Danielle:** Quantos anos o senhor disse que ele tinha naquela época?

**David Robinson:** Eu provavelmente exagerei. Disse que ele tinha 14 anos, mas provavelmente tinha uns 16.

**Danielle:** E o senhor tinha cerca de 22 (há uma diferença de sete anos entre os dois). Isso é fascinante. Então foi assim que ele entrou em contato com o filme?

**David Robinson:** Sim, e ficou obcecado por ele. Um dia ele estava na escola, e sua mãe telefonou para lá, dizendo: “O sr. Abel Gance está em Londres. Talvez você consiga conhecê-lo”. Então ele fugiu da escola.

**Danielle:** É como as histórias do Truffaut: fugindo da escola para ir ao cinema!

**David Robinson:** Sim, para ir ao cinema, para conhecer Abel Gance (risos).

**Danielle:** É fascinante ter um vislumbre de como a história do cinema foi escrita.

**David Robinson:** O trabalho dele é incrível.

**Danielle:** Muito obrigada, sr. Robinson.



Figura 3: David Robinson e Kevin Brownlow.  
Fonte: La Giornate del Cinema Muto (2017). © Valerio Greco

### Referências bibliográficas

LE GIORNATE del Cinema Muto. *Galeria*. 2017. Disponível em: <[bit.ly/2DnodYJ](http://bit.ly/2DnodYJ)>. Acesso em: 9 mar. 2018.

FOOD in the arts: lost films. [20--?]. Disponível em: <[bit.ly/2p7Wmqz](http://bit.ly/2p7Wmqz)>. Acesso em: 4 fev. 2018.

**submetido em: 4 fev. 2018 | aprovado em: 12 fev. 2018**