



Paulo Emílio e a formação dos estudos históricos de cinema na Europa

Paulo Emílio and the formation of historical studies of cinema in Europe



Rafael Morato Zanatto¹

¹ Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). E-mail: rafael_zanatto@hotmail.com

Resumo: neste artigo, pretendemos demonstrar como Paulo Emílio Sales Gomes participou da formação dos estudos históricos de cinema na Europa ao realizar a pesquisa sobre Jean Vigo, na qual delineia algumas reflexões sobre a recepção crítica e histórica dos filmes do cineasta a partir de fontes de pesquisa como livros, jornais e revistas de cinema, a fim de compreender dissensos e continuidades entre as críticas tecidas no calor da hora, as lembranças daqueles que haviam sido contemporâneos e a crítica histórica que então se intensificava nas décadas de 1940 e 1950 na Europa. Ao comentar a bibliografia produzida no período, Paulo Emílio irá aperfeiçoar uma estratégia de ação voltada à formação dos estudos históricos de cinema no Brasil.

Palavras-chave: Paulo Emílio; crítica de cinema; história do cinema.

Abstract: this article aims to show how Paulo Emílio Sales Gomes participated in the formation of the historical studies of cinema in Europe when carrying out the research on Jean Vigo, on which he delineates some reflections on the critical and historical reception of his films from sources of research, such as books, journals and film magazines, in order to understand dissension and continuity between the critiques in the heat of the moment, the memories of those who had been contemporaries, and the intensifying historical critique in the 1940s and 1950s in Europe. By commenting on the bibliography produced in the period, Paulo Emílio will improve an action strategy focused on the formation of historical cinema studies in Brazil.

Keywords: Paulo Emílio; film criticism; film history.

A ampliação dos estudos históricos do cinema, ou da formação da história do cinema propriamente dita, tem se proliferado no Brasil nos últimos anos. É tema de colóquios², seminários temáticos³, objeto de grupos de pesquisa⁴ ou, ainda, tema de livros como *Humberto Mauro, cinema, história* (2013), de Eduardo Morettin, *Alex Vianny: crítico e historiador* (2003), de Artur Autran, coletâneas como *A nova história do cinema brasileiro* (2018), organizada por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman etc., são, em conjunto, iniciativas que na maioria das vezes estabelecem o diálogo aos procedimentos críticos, retirados da crítica de arte, aos procedimentos históricos, mais afinados à análise da sociedade e à problematização de fontes de pesquisa. O encontro entre métodos de pesquisa histórica e crítica cinematográfica parece delinear uma reflexão, talvez um método comum, capaz de analisar a linguagem e o estilo de uma obra em uma sociedade específica, inscrita no tempo. Diante dessa ordem de preocupações, encontramos na obra de Paulo Emílio Sales Gomes valiosas sugestões para entendermos como a crítica de cinema se tornou história a partir do estabelecimento de metodologias voltadas à compreensão do cinema enquanto arte, fenômeno e objeto de interesse histórico.

Recepção crítica e histórica

A comparação entre a recepção crítica e histórica do cinema se constitui como uma importante chave para a compreensão do problema, que recebeu um tratamento singular na obra do crítico e historiador de cinema Paulo Emílio, mais precisamente em suas meditações sobre a recepção da obra do cineasta francês Jean Vigo. Ao examinar a obra de Paulo Emílio, Mendes nos informa que é na pesquisa sobre o cineasta que a análise interna dos filmes amplia-se à medida que se relaciona a critérios histórico-biográficos ao investigar as mediações cinematográficas e sua continuidade artística (MENDES, 2009), mas o autor não nos atenta para a importância do método historiográfico delineado para tanto: a comparação direta entre a recepção crítica e histórica ao filme, a fim de dosar até que ponto as relações entre obra e sociedade impactam o desenvolvimento estilístico do cineasta, assim como analisar sua recepção no contexto de produção para mesurar o impacto da obra na sociedade.

² I e II Colóquio Internacional de Cinema e História da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) 2016 e 2017.

³ História, Cinema e Televisão da Associação Nacional de História (ANPUH), 2017 e 2018.

⁴ Grupo de Pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de atuação do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). ECA/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

////////////////////////////////////
Ao refletir sobre a recepção histórica da obra de Vigo, podemos afirmar que Paulo Emílio investiga o processo que transformou o filme de um cineasta até então pouco conhecido em obra incontornável da história do cinema. É um trato essencialmente histórico, que examina os impactos dos acontecimentos posteriores no modo como os críticos e historiadores analisam os filmes de Vigo, como a ascensão do nazismo (1933), os processos de Moscou (1937) e a guerra de 1939-1945. Nesse conjunto, o caráter libertário dos filmes de Vigo possui excelência na historicização do sistema que interliga obra e sociedade inscritas no tempo, sendo para Paulo Emílio um excelente campo de experimentação – o filme foi censurado, esquecido, e após a renovação dos estudos e do desenvolvimento da dimensão histórica do cinema, recuperado – tema do artigo mais importante dentre os publicados em revistas sobre Jean Vigo entre 1951 e 1953: *L'oeuvre de Vigo et la critique historique* (1953), publicada posteriormente em português na *Revista de Cinema* em janeiro de 1955.

No artigo, Paulo Emílio apresenta o método que aplicará na análise de Vigo: a divisão da recepção de sua obra em duas fases distintas, ou seja, ao separar recepção imediata de recepção histórica, o crítico brasileiro observa a presença de “duas posições muito diferentes dos espíritos sobre Vigo”. Ao tratar da recepção crítica, Paulo Emílio analisa o trabalho de escritores como Maurice Bardèche, Robert Brasillach e Carl Vincent, cujas posições seriam insignificantes em comparação ao artigo de Alberto Cavalcanti, publicado em 1934 no *Cinema Quarterly*, em Londres (GOMES, 1953, p. 67, tradução nossa). Paulo Emílio detecta no cenário cultural pós 1945 novos estímulos e debates que os filmes de Vigo sugerem, em um momento em que críticos como Bazin reclamam ao cinema uma estética social.

Diante dessas novas proposições cinematográficas, os filmes de Vigo despendem papel fundamental para os novos cineastas, críticos, historiadores e cineclubistas, que passam a estudar suas lições e acrescentar comentários sobre o cineasta em suas obras. Podemos dizer que Paulo Emílio detecta o renascimento de um cineasta esquecido e já falecido, mas avaliando as produções, o crítico observa que os debates se resumiam a comentários sumários como o de Marcel Lapiere: “É uma das mais belas esperanças do cinema francês que desaparece” (GOMES, 1953, p. 68, tradução nossa).

No conjunto da crítica francesa, Paulo Emílio destaca a tentativa de Georges Sadoul em estabelecer noções mais completas e ainda assim pouco relevantes sobre a biografia do cineasta. Para o brasileiro, Sadoul não compreende historicamente a recepção dos filmes de Vigo nos 1930, ao julgar com olhar contemporâneo aqueles espectadores que não souberam assistir aos filmes. O julgamento de Sadoul preserva uma modalidade crítica similar à de Bardèche e Brasillach quando demonstra

que alguns filmes antigos, ricos em defeitos e muitas vezes rejeitados pelo público, anunciavam novos desdobramentos artísticos do cinema e sua história – apesar de ter passado despercebido ou galgado pouco prestígio de críticos e público. Mas o julgamento de Sadoul é sumário, e é com a reprovação de amante da história do cinema que o crítico condena a oportunidade desperdiçada por seus antepassados, ao lamentar a morte precoce e as contribuições artísticas que Vigo poderia ter oferecido ao cinema francês. Para Paulo Emílio, o julgamento tecida por Sadoul o afasta dos critérios históricos e o posiciona no campo da crítica, aos constatar que na análise de Vigo, Sadoul era “melhor crítico que historiador” (GOMES, 1953, p. 68, tradução nossa).

Após estabelecer um panorama dos trabalhos publicados sobre o cineasta, Paulo Emílio observa no conjunto a insuficiência de projetos mais disciplinados, capazes de investigar a fundo a questão. Em contrapartida, o historiador apresenta a disparidade entre os estudos críticos e o processo que transformou os filmes do cineasta em obras indispensáveis da cultura cinematográfica a partir de 1945, momento em que os filmes de Vigo passam a figurar no repertório da Cinemateca, dos cineclubes, nas programações de estúdios e de salas especializadas – fenômeno que a crítica não acompanha. Ao comentar uma publicação da *Fédération Française de Ciné-Clubs*, Paulo Emílio observa a ausência de críticas e a predominância de testemunhos daqueles que haviam conhecido Vigo em vida. Apenas críticas publicadas em revistas como a *Raccord* e a *Positif* teriam contribuído “para substituir as posições esclerosadas dos críticos oficiais” (GOMES, 1953, p. 68, tradução nossa).

Ao analisar o modo como os filmes de Vigo reaparecem no contexto cultural, Paulo Emílio destaca a importância dos cineclubes no processo de revalorização histórica das obras do cineasta, algo não observado com a mesma intensidade nos trabalhos de Sadoul, Lapierre etc. Essas considerações redobram a importância da obra de Vigo na formação de Paulo Emílio, no que se refere às reflexões históricas que irá aplicar em seus comentários sobre difusão e recepção da obra, tanto no momento de produção quanto de revitalização pelo movimento de cultura cinematográfica, ou em outras palavras, nas atividades de prospecção, conservação, exposição de fontes não fílmicas e, quando possível, exibição dos velhos filmes.

Na pesquisa sobre a obra de Jean Vigo, nota-se que a análise do estilo ganha concretude social ao mobilizar grande número de fontes, entre depoimentos, críticas, fotografias e roteiros originais na redação de sua pesquisa e recomposição de *Atalante*, devolvendo-lhe às telas o mais próximo possível da versão original. A grande mobilização de fontes que reúne sobre o cineasta permite – a partir das reflexões sobre arte e sociedade, forma e fundo, estilo e expressão social – que

Paulo Emílio adote como ponto de partida o objeto, analisando a obra a partir da comparação com a documentação não fílmica. Ao colocar o objeto – ou a existência deste – no centro de sua abordagem, Paulo Emílio aperfeiçoa uma narrativa histórica bastante apropriada para fazer frente aos trabalhos que tomavam o caminho inverso, ou seja, a imposição do modelo teórico ao objeto, como o faz o italiano Glauco Viazzi, que em 1947 publica o artigo *A proposito di Jean Vigo*, que, segundo o crítico brasileiro, era pobre em fontes e rico em imprecisões. Ao analisar o trabalho de Viazzi, Paulo Emílio destaca que talvez seja ele o primeiro a colocar Vigo ao lado de René Clair e Jean Renoir e a interpretar *Zero em comportamento* e *Atalante* como dois movimentos de uma mesma marcha poética e ideológica. Em resumo, “Glauco Viazzi nos propõe uma interpretação marxista da vida e da obra de Vigo, ou ao menos uma interpretação que depende fortemente dos esquemas e das terminologias marxistas” (GOMES, 1953, p. 69, tradução nossa), que acaba por implicar mistificação do cineasta:

Viazzi é mal documentado e não fez da vida e da personalidade de Vigo mais que uma ideia vaga e convencional [...] ele nos descreve um Jean Vigo confinado a uma existência humilhada e rejeitada, quase que banido pela sociedade francesa, notadamente pela burguesia. (GOMES, 1953, p. 68, tradução nossa)

Ao comentar o trabalho, Paulo Emílio ao mesmo tempo observa que o filme é recepcionado sob uma nova luz ao passo que critica a submissão do objeto de estudo à dialética. É justamente ao enfrentar as fontes fílmicas e não fílmicas que Paulo Emílio precisa as distinções entre crítica e história, de tal modo que Bazin considerou que “este extraordinário trabalho histórico e crítico comprova a importância adquirida após a guerra pela obra de Jean Vigo”, cujo exame “das reações críticas na França e no estrangeiro diante de *Zéro de Comportamento* e de *L’Atalante*, antes e depois da guerra, demonstra claramente que, ao se transferir das mãos da crítica dos anos 1930 para a dos anos 1950, a estrela de Jean Vigo adquiriu novo brilho” (BAZIN, 2009, p. 386).

Nos artigos de Paulo Emílio, a aplicação do método se manifesta novamente no comentário ao filme *A Regra do Jogo*, de Jean Renoir, no qual destaca que críticos, público e ele mesmo não entenderam o filme à época do lançamento, poucas semanas antes do início da guerra, mas que agora aparecia para ele e para muitos críticos e historiadores de cinema como não apenas a obra prima de Renoir, mas o melhor filme francês e um dos melhores do mundo (GOMES, 1982a, p. 330-333).

Com o final da II Guerra Mundial, os estudos históricos do cinema são impulsionados pelas comemorações dos *50 Ans du Cinéma* (1945), um evento

de proporções memoriais. Segundo Albera, o evento participou decisivamente na consolidação das noções de que o cinema havia nascido na França:

as apostas patrióticas são grandes: a invenção do cinema foi proclamada francesa desde há décadas (a guerra de 1914-1918 deu um ímpeto a esta reivindicação que se estende durante todos os anos 1920 e 1930), a derrota francesa de 1940 e o retorno da paz engendram apostas importantes de reconquistar o status da França, nação de cultura e de arte. (ALBERA, 2011, p. 56, tradução nossa)

As comemorações dos 50 anos do cinema participaram do estimulante processo que culminou na publicação e republicação de livros sobre a história do cinema, assim como a republicação de textos críticos dos anos 1920 e 1930, que aparecem compilados em almanaques e revistas especializadas e que favorecem maiores possibilidades de meditações e fontes de pesquisa para a comparação entre a recepção crítica e histórica dos filmes antigos.

Testemunhas ou historiadores?

A comparação entre a recepção crítica e a recepção histórica aos filmes como problema permitiu ao historiador brasileiro separar o que era testemunho do que era, efetivamente, história. Dentro dessa ordem de perspectivas, Paulo Emílio inova ao propor uma chave capaz de explicar a transição entre a crítica e a história do cinema a partir das transformações do prefácio nas republicações do livro *Histoire du Cinéma* de Maurice Bardèche e Robert Brasillach na palestra *A importância da História do Cinema*, ministrada no segundo semestre de 1958 no cineclube Dom Vital.

O Centro Dom Vital era uma entidade cristã fundada em 1921 na cidade do Rio de Janeiro e que, em 1954, estendia suas atividades para a cidade de São Paulo. Vivian Malusá, em sua dissertação de mestrado, nos oferece muitas informações sobre as atividades e os propósitos do centro, entre elas a fundação de seu cineclube em 1957. As atividades que o clube realizava eram desde palestras individuais até cursos de maior fôlego que obedeciam a temáticas diversas a serem ministradas tanto por integrantes do cineclube como por convidados (MALUSÁ, 2007, p. 43-44). Para o Cineclube do Centro Dom Vital e a convite de Gustavo Dahl, Paulo Emílio realiza no segundo semestre de 1958 a conferência *A importância da História do Cinema* (GOMES, 1958).

Na conferência, Paulo Emílio inicia sua exposição ao destacar que seu papel ali não seria esclarecer a importância da história do cinema, que já estava clara para aqueles que participaram durante todo o ano das discussões do cineclube.

O sentido de sua participação residiria em “sugerir algumas conclusões” baseadas nas conferências que havia acompanhado no clube. O primeiro ponto tratado é a constatação da juventude do cinema em relação às outras artes, que poderíamos situar suas “raízes” na antiguidade e que “quase sempre perdem-se na noite dos tempos fora dos quadros históricos” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). O cinema, segundo o historiador, era um fenômeno que possuía a idade de uma geração anterior à sua, a fim de introduzir sua atenção ao caso dos escritores Maurice Bardèche e Robert Brasillach, testemunhas que procuraram sistematizar suas informações ao redigir o livro *Histoire du Cinéma* (1935) e que posteriormente foi submetido em suas republicações a alterações até meados dos anos 1950. O comentário visava enfatizar como a compreensão entre os anos 1935 e o pós II Guerra Mundial de que o cinema possuía realmente uma história ainda estava em formação.

Obra familiar a Paulo Emílio desde os tempos da revista *Clima* (1941-1944), o historiador retoma a discussão já iniciada no artigo “Um congresso de História” (1957), publicado no *Suplemento Literário*, no qual afirma que os autores àquela altura puderam escrever no prefácio das duas primeiras edições de seu livro que haviam presenciado o nascimento de uma arte, cuja aventura era por demasiado extraordinária para que não fosse estabelecida qualquer reflexão. Paulo Emílio traduz integralmente a passagem em que os autores relatam que estavam na mesma

situação dos gregos lendários, habitantes de cidades perdidas, da Ática e da Beócia, que viram um dia chegar uma carroça na praça principal, e que de noite ou no dia seguinte de manhã assistiram a primeira representação teatral dada no mundo. (BARDÈCHE; BRASILLACH, 1935, p. 9, tradução nossa)

Sobre o excerto, Paulo Emílio chama a atenção para o tempo verbal empregado pelos autores, o “nós vimos o nascimento de uma arte” como demonstração que à época da publicação os autores se dirigiam àqueles que, como eles, “tinham sido contemporâneos e testemunhas dos primeiros passos do cinema” (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Dentro dessa ordem de reflexões, o historiador brasileiro situa o livro como uma “autobiografia de espectadores”, cujo encanto “para grande parte dos leitores era evocar um tempo por eles vivido” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Ao tecer essas considerações, Paulo Emílio afirma que “todos já tivemos ocasião de observar em torno de nós esse estado de espírito”, e insere como palavras-chave em seu manuscrito, entre parênteses, o “caso do Clube de Cinema de S. Paulo – Hora da Saudade” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Ao oferecer seu testemunho enquanto fã e cineclubista

dos tempos do Clube de Cinema de São Paulo, Paulo Emílio se posiciona como personagem dessa história, como fã e crítico. Para ele, “tanto Bardèche quanto Brasillach como os outros que os antecederam na tarefa de escrever sobre o cinema não faziam propriamente história; eles elaboravam a sua matéria prima, que são as crônicas, os anais, os testemunhos” (GOMES, 1958, PE/PI 0058) organizados dentro de uma perspectiva evolutiva dos “trinta primeiros anos da história do cinema antes que sua lembrança tivesse completamente desaparecido da memória” (GOMES, 1958, PE/PI 0058), porque para contemporâneos do nascimento daquela arte “a realidade dos filmes se limitava ao instante fugaz de sua distribuição comercial” (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Ao tecer essas considerações sobre a publicação de 1935, Paulo Emílio posiciona como ponto de partida das narrativas históricas do cinema o testemunho, as memórias embebidas da biografia de seus escritores. A partir do comentário à primeira edição, o historiador examina as mutações que *Histoire du Cinéma* sofreu a partir da alteração do prefácio da segunda edição (1943), na qual podemos observar que os autores manifestam “a esperança e o desejo de que fossem criadas cinematecas” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Dentro das perspectivas de Paulo Emílio, a evidência dessa preocupação indicaria o desenvolvimento, ou “o amadurecimento propriamente histórico dos espíritos preocupados com as coisas do cinema”, e seus autores “participaram conscientemente dessa evolução” (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Ao afirmar a importância do papel das cinematecas na edição de 1943, Paulo Emílio observa que o prefácio foi completamente retirado da edição de 1948. Em seu lugar, Bardèche⁵ introduz o livro “lembrando os espectadores de Greta Garbo ou de Charles Chaplin que eles haviam conhecido nos tempos heroicos do cinema” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Naquele momento, “entre esse tempo e nós, foi estendida a corda do tempo. A história do cinema agora é história” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Ao cotejar as três edições do livro, Paulo Emílio apresenta mais uma possibilidade de procedimento historiográfico para compreendermos o processo dessa tomada de consciência sobre a história do cinema de escritores e leitores: em 1935, escrevem como fãs que anotaram suas lembranças; em 1943, fãs que tomavam consciência da necessidade de preservar as cópias por meio das cinematecas e em

⁵ Robert Brasillach foi executado em fevereiro de 1945 por colaborar com os nazistas à época da ocupação alemã (CURTIS, 2002).

1948, data da terceira edição, o fato inegável que o cinema já possuía sua própria história (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Apesar de Paulo Emílio não aprofundar suas considerações sobre a terceira edição de *Histoire du Cinéma* (1948), encontramos no cotejo com as publicações citadas a publicação de uma advertência em substituição ao antigo prefácio, que desaparece, sendo substituído por uma curiosa advertência para que o livro pudesse ser compreendido. Para tanto, Bardèche escreve que era necessário dizer que o livro fora escrito muito rapidamente por dois jovens autores, alimentados pelas paixões comuns à época da juventude e profundamente ligados à vida e às suas lembranças. Bardèche chama a atenção para o fato de que o livro se tratava, antes de uma história propriamente dita, de uma compilação erudita de impressões e memórias pessoais de fãs (BARDÈCHE, BRASILLACH, 1948, tradução nossa).

Após doze anos da primeira edição do livro, Bardèche afirma que o que amava no livro era justamente “sua parcialidade e sua ótica particular”, embora ressalte a importância da documentação nele reunida, que não havia sofrido qualquer alteração nas reedições. Ao mesmo tempo, o autor afirma que os testemunhos também poderiam oferecer dados precisos sobre as “reações não retificadas, não falsificadas, de dois espíritos desta geração frente ao seu tempo” (BARDÈCHE; BRASILLACH, 1948, p. 7, tradução nossa). Documentação e testemunhos poderiam ser fontes complementares ou fundamentais na ausência dos filmes, para as pesquisas históricas que então estavam em curso – parte natural de um processo favorável à construção dos “mausoléus que nós levantamos para todas as artes” (BARDÈCHE; BRASILLACH, 1948, p. 7, tradução nossa). Ao se posicionar como testemunha, Bardèche se isenta das responsabilidades propriamente históricas de seu livro e observa que era importante não rasurar os erros e imprecisões das primeiras edições, pois seriam “erros” de muitos jovens da época, frutos do entusiasmo de um tempo que deveria ser preservado, de tal modo que o autor via “nesse livro o que ele é, um documento” (BARDÈCHE; BRASILLACH, 1948, p. 7, tradução nossa).

Ao tratar o livro como documento, Paulo Emílio situa historicamente a transição da crítica à história do cinema. Segundo o historiador, procedimentos historiográficos da mesma ordem que os empregados por historiadores que estudavam o nascimento e a evolução da pintura ocidental estavam sendo empregados nos estudos da história do cinema, pois nomes e filmes como “Méliès, Max Linder, Cabiria, os Griffiths” não eram mais evocações autobiográficas como o eram à época de Bardèche e Brasillach. (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Da crítica à história do cinema

A partir do estudo dos livros de história do cinema, Paulo Emílio irá encontrar reflexões da mesma natureza no trabalho dos historiadores René Jeanne e Charles Ford, ao observarem que as duas primeiras versões do livro de Bardèche e Brasillach apresentaram “uma compreensão crítica da evolução do cinema visto através de um temperamento”, cujas percepções “engenhosas e profundas” eram incapazes de se fixar “sobre certo número de homens, de obras e de fatos” (JEANNE; FORD, 1947, p. 9-10, tradução nossa), objetivo fundamental da *Histoire Encyclopédique du Cinéma* (1947). Paulo Emílio conhecia muito bem o livro, tanto que se encontra presente no acervo da Cinemateca Brasileira, e seria citado como referência do extenso catálogo *Grandes Momentos do Cinema*, mostra do I Festival Internacional de Cinema, publicado em fevereiro de 1954 (GOMES, 1954). No livro, os autores realizam um balanço das obras sobre a história do cinema publicadas na França a fim de situar a narrativa enciclopédica que mobilizaram ao tratar da história do cinema: “os amantes do cinema já tem em suas bibliotecas muitas ‘Histórias’ onde nenhuma lhe fornece todas as informações que eles desejam sobre cada um dos domínios em que se exerce a atividade complexa do cinema” (JEANNE; FORD, 1947, p. 9-10, tradução nossa).

Precisado o objetivo da iniciativa, os autores passam em revista as obras que foram publicadas na França sobre a história do cinema por meio da qual poderemos compreender um pouco melhor o aperfeiçoamento do trato histórico aplicado ao fenômeno cinematográfico. Como ponto de partida desse gênero de publicações, os autores situam o livro *L'Histoire du Cinématographe*, de G. Michel Coissac, publicado em 1925 como “um resumo da invenção e da técnica, portanto, do movimento industrial nascido desta invenção que uma verdadeira história” (JEANNE; FORD, 1947, p. 9, tradução nossa), ou seja, uma descrição pautada nos fatores externos da obra, concentrada em narrar processualmente a evolução da técnica.

Naturalmente Jeanne e Ford posicionam o livro de Bardèche e Brasillach como um livro de fã e fonte de pesquisa antes de comentar o livro *L'Histoire de l'Art Cinématographique* (1939), de Carl Vincent, criticado por deixar “de lado tudo o que concerne aos aspectos técnicos, industriais e comerciais da questão” (JEANNE; FORD, 1947, p. 9 tradução nossa). Segundo Jeanne e Ford, um dos maiores problemas dessa “história” foi o de ter se restringido ao aspecto artístico, atendo-se à pesquisa das “grandes correntes intelectuais e artísticas que são condicionadas à evolução da arte das imagens” (JEANNE; FORD, 1947, p. 9 tradução nossa). Nesse sentido, a obra de Vincent concentra-se na análise dos problemas essencialmente

cinematográficos, elencados em uma perspectiva evolutiva (JEANNE; FORD, 1947, p. 9). Como veremos mais à frente, o livro de Vincent será uma das referências empregadas pelo historiador em seu estudo sobre a recepção crítica e histórica da obra de Jean Vigo (1953).

No prefácio da história do cinema redigida por Vincent, Jacques Feyder, uma das inúmeras personalidades que haviam colaborado ao fornecer fontes de pesquisa e conceder entrevistas ao “crítico”, afirma que Vincent elucida o desenvolvimento histórico do estilo, algo de grande importância para os realizadores cinematográficos que até então não haviam meditado em profundidade sobre o tema (VINCENT, 1939, tradução nossa). Dois anos depois, em 1941, o livro *Le Cinéma et Son Histoire*, de André Boll, já condensa algumas interpretações distintas das anteriores, ao afirmar que àquela altura o cinema já tinha uma história, embora não fosse comparável com a das outras artes, como a do teatro, que remontava da antiguidade.

Após posicionar a história do cinema em relação à das outras artes, Boll observa que o cinema está em perpétua “evolução”, em uma velocidade que não encontra correspondência nas outras artes, porque nenhuma apresenta a variedade que o cinema reuniu em um espaço de tempo tão curto. Segundo Boll, essa grande variedade de transformações só ficou clara quando foram capazes de “fixar com precisão, através das obras mestras, os pontos importantes de suas transformações sucessivas” (BOLL, 1941, p. 7, tradução nossa), ao criar um tipo de índice histórico diante da rápida transformação do cinema: “um filme se desatualiza tão rápido quanto uma roupa. Realista por excelência, ele é obrigatoriamente episódico” (BOLL, 1941, p. 8, tradução nossa), ou seja, inserido em uma determinada época, produto de uma sociedade específica.

Um ano depois, no livro *Histoire du Cinéma*, Lo Duca (1942) reflete sobre o modo como trata a documentação na redação de seu trabalho, ao mesmo tempo que procura alcançar uma clareza narrativa para tornar a obra mais acessível ao público. Sua *História* analisa “as ideias motrizes do cinema, seu percurso, desde a série de invenções que se resumiram no cinematógrafo, até a realização do estilo”, tendo em vista compreender o papel “da atmosfera, da evolução técnica, da personalidade dos diretores e dos atores” na realização do cinema (DUCA, 1942, p. 5, tradução nossa).

Nota-se nas ideias de Duca a manifestação da tomada de consciência da crítica sobre a dimensão social do cinema, ao situar as ideias cinematográficas no contexto e ao examinar o papel de realizadores nos progressos técnicos que resultaram na invenção do estilo cinematográfico. Ao pensar a história do cinema levando em conta não apenas os filmes, mas o contexto, as personalidades envolvidas e o papel

dos fatores econômicos no desenvolvimento da técnica, Duca compreende que é impossível estudar a história do cinema como uma arte sem evocar seus aspectos industriais (DUCA, 1942). Além de serem tratadas no livro de Jeanne e Ford, os livros de Duca e Boll compõem a biblioteca de Paulo Emílio, e ao menos o de Duca aparece referenciado na aula *Humanismo e erotismo* da disciplina de Linguagem, Estilo e Expressão Social realizada para o Curso para dirigentes de cineclubes (1958), em especial, as imagens do livro para ilustrar toda a sensualidade de atrizes como Vilma Banky, Theda Bara, Mae Murray etc. (GOMES, 1958).

História social e artística

Pouco a pouco, amplia-se a noção de que os estudos de história do cinema deveriam se distanciar de uma perspectiva exclusivamente artística, a fim de que, mediante o diálogo com as outras disciplinas do conhecimento, fossem capazes de desenvolver sistematizações artísticas e científicas que compreendessem o cinema como fenômeno social. A fim de evidenciar o estágio de desenvolvimento da história do cinema, Paulo Emílio tece comentários ao livro *Cinema dell'Arte* (1951), do historiador italiano Nino Frank, a fim de destacar como o autor observa “com ironia e correção que ‘todos os países do mundo tendo inventado o cinema no mesmo ano’, a Itália não poderia ter faltado” (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

Ao mesmo tempo, a ironia do autor se remete ao fato de o nascimento do cinema frequentemente aparecer associado à exibição realizada pelos irmãos Lumière, era objeto de disputa após a guerra, que visava conferir aos franceses o pioneirismo. Segundo Paulo Emílio, Frank rechaça o atestado de nascimento registrado nos cartórios de Paris para demonstrar como simultaneamente em outros países, assim como na Itália, “estavam extremamente amadurecidas as condições para o aparecimento do aparelho mecânico de registro e projeção das formas em movimento com o qual se fez cinema” (GOMES, 1958, PE/PI 0058). Para Paulo Emílio, o dado apresentado por Frank associa diretamente o cinema como resultado dos desenvolvimentos técnicos da revolução industrial, cujo papel histórico “foi o de promover, também no terreno da diversão e da arte, a substituição das técnicas artesanais de fabricação pelas industriais”. Tal comentário propicia ao historiador brasileiro reafirmar o fato de que o cinema, além de ser definido como uma arte, deveria ser pensado também “em termos de fabricação de divertimento e arte, em massa e para a massa” (GOMES, 1958, PE/PI 0058).

O comentário ao livro de Frank oferece ao historiador brasileiro argumentos suficientes para demonstrar ao público do Centro Dom Vital a importância de

se compreender o cinema em relação à sociedade, a partir de uma modalidade historiográfica nacional que o permite estabelecer como ponto de chegada de sua narrativa a importância de elementos sociais na realização de uma obra inscrita no tempo. Era necessário compreender que o cinema não poderia ser considerado apenas como arte, mas também como técnica, fruto das transformações do modo de produção que o mundo havia passado após a Revolução Industrial – reflexo do amadurecimento de circunstâncias que apelavam para sua invenção.

Tais afirmações parecem perseguir de perto os objetivos e as indagações de Frank, ao tecer a seguinte pergunta em seu livro: “Como podemos escrever a história do cinema?” (FRANK, 1951, p. 16, tradução nossa). Para Frank,

o fato cinematográfico não é o produto de atividades estritamente artísticas, mas o resultado de componentes artísticos e sociais, morais, e assim por diante: uma expressão direta, mas em linguagem nem sempre clara, da vida de um país e de uma época determinada. (1951, p. 16, tradução nossa)

Seguindo essas ideias, o cinema é definido como uma expressão social em que o “próprio espectador acrescenta um tom, uma cor indefinivelmente necessárias”, mas ao mesmo tempo, a operação histórica não poderia ser confundida como uma “confissão sentimental, um buquê de sonhos, gostos e desgostos misturados, colocando um testemunho juramentado do passado e, por consequência, uma espécie de romance dos costumes de um país”, pelo fato de que o cinema é “principalmente a expressão da vida do espectador” (FRANK, 1951, p. 17, tradução nossa).

Apesar da importância da abordagem nacional de Frank, entre os historiadores de cinema do período, acreditamos que Georges Sadoul possa sintetizar as transformações dos estudos históricos. Ao analisarmos os três livros de Sadoul, observamos que em *L'invention du cinéma* (1945), a história da técnica se sobrepõe a da arte e em *Les Pionniers du Cinéma* (1947), o estudo da obra de arte prevalece sobre o da técnica. Já em *Histoire de l'art du cinéma: des origines a nos jours* (1949), arte e técnica aparecem em relação, ou seja, é a partir da consolidação da noção do cinema enquanto arte industrial que Sadoul harmoniza lições artísticas e científicas na compreensão histórica do cinema. O caminho estava aberto para que o historiador se dedicasse à redação de uma modalidade histórica calcada em pretensões universais, uma história internacional do cinema.

No livro *Le cinéma pendant la guerre* (1939-1945), publicado em 1954, Sadoul investiga a produção cinematográfica de Alemanha, França, Reino Unido,

Itália, Rússia e Estados Unidos, do início ao final das hostilidades. Apesar da análise comparativa que estabelece entre as cinematografias nacionais, Sadoul propõe, além dos países selecionados, abrir caminho para o tratamento histórico da filmografia de cinquenta países. Mas percebe claramente que o estudo do cinema em cinquenta países e sobre cinco continentes não poderia ser limitado “a um comentário rápido e sumário. Contrariamente às minhas ideias pré-concebidas, eu fui levado a considerar a multiplicação dos cinemas nacionais como um fenômeno contemporâneo primordial” (SADOUL, 1954, p. VI, tradução nossa).

A fim de perseguir o fenômeno, Sadoul se corresponde com diversos críticos e historiadores de todo o mundo, entre eles Paulo Emílio, visita a Cinemateca Brasileira em 1956 e outros arquivos do mundo a fim de reunir informações, documentos, testemunhos etc. Nesse sentido, Sadoul se transforma no epicentro de uma rede de colaboradores internacionais, como o próprio historiador assinala no prefácio do livro: “Graças à diligência e a amabilidade de diversos correspondentes, eu pude em alguns meses apenas reunir muitas das informações para uma exposição que eu acredito válida” (SADOUL, 1954, p. VII, tradução nossa), mas que não acreditava de modo algum estar completo e que lhe faltava ainda indispensáveis pesquisas e verificações para suprir as lacunas e precisar suas hipóteses, apesar de atestar o profundo conhecimento dos correspondentes que lhe haviam enviado informações para a empreitada que se propunha: a redação de uma história mundial e total do cinema. Apesar da ambiciosa iniciativa, bastante positivista no que se refere ao levantamento sistemático de dados sumários, Sadoul é o grande nome do período ao destacar a importância da prospecção de fontes fílmicas, como os velhos filmes, e não fílmicas, como notícias de jornais, matérias em revistas, programas, cartazes, depoimentos etc., retirada de sua experiência na condução das pesquisas históricas levadas à frente na Cinémathèque Française. Naturalmente Sadoul compreendia os limites de suas ambições, por exemplo, os cerca de cinquenta idiomas que o historiador solitário deveria dominar no exercício de sua pesquisa. Em 1954, Sadoul já chamava a atenção para a necessidade de se realizar uma enquete internacional e coletiva (SADOUL, 1954, p. IX, tradução nossa) a partir da colaboração entre testemunhas e historiadores de todo o mundo. A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf) está no centro desse processo, as cinematecas são concebidas como polos de prospecção de fontes fílmicas e não fílmicas, parte de um projeto global que poderíamos simplificar grosseiramente à seguinte sentença: historiadores do mundo, uni-vos!

A formação do *Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique*

Nesse ânimo, Paulo Emílio publica no *Suplemento Literário* o artigo sobre o I Congresso Internacional de História do Cinema (1957), realizado no Museu Pedagógico de Paris. Os bons resultados do evento, motivado pelo aparecimento de fatos novos, devido ao processo de prospecção de peças para os acervos fílmicos e não fílmicos das cinematecas, estão inseridos, ao mesmo tempo, nos esforços de difusão desses conhecimentos por essas instituições.

No artigo, Paulo Emílio estabelece algumas considerações sobre a importância das histórias gerais de Carlos Fernandez Cuenca e Georges Sadoul. Ambos participaram do congresso e da formação do Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique, que havia sido fundado formalmente em sua reunião pré-constitutiva no Congresso da FIAF em Amsterdã (1952). Por motivos de saúde, Paulo Emílio não participou do congresso, mas seu nome consta na relação de “historiadores” fundadores, ao lado de Siegfried Kracauer, Lotte H. Eisner, Henri Langlois, Georges Sadoul, Paul Rotha, León Moussinac, Jay Leyda, Iris Barry etc. No congresso ficou decidido que cada país deveria organizar sua comissão de pesquisas históricas (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, 1952, p. 1-2), até que no Congresso de Dubrovnik (1956) as atividades do Bureau International de Recherches Historiques Cinématographiques (BIRHC) voltaram a ser discutidas e foram aprovadas a publicação de um boletim do órgão, estratégias de comercialização e a realização do I Congresso Internacional de História do Cinema (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, 1956, p. 36-38, tradução nossa).

O BIRHC visava estabelecer relações entre diferentes comissões nacionais, entre os arquivos e os historiadores, cuja colaboração permitiria aos historiadores maior acesso aos arquivos, e como contrapartida, ajudariam os arquivos a formar e precisar seus acervos. No caso da Cinemateca Brasileira, o incêndio de janeiro de 1957 que causou grande comoção e solidariedade nacional e internacional propiciava essa ordem de iniciativas. No Congresso foram definidas comissões de História Econômica do Cinema, História Técnica do Cinema, Ensino de História do Cinema, Microfilmes e Publicações (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, 1957, p. 13, tradução nossa), além da formação nominal de seções de trabalho nacionais.

A Seção Brasileira do BIRHC, criada no Congresso da Fiaf em Dubrovnik (1956), além de Paulo Emílio, era composta por Adhemar Gonzaga, Alex Viany, Pery Ribas, Pedro Lima e B. J. Duarte (GOMES, 1982a, p. 30), embora o nome do último

não conste no relatório. Da lista, apenas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima pertenciam à geração de críticos dos anos 1920; eram, ao mesmo tempo, testemunhas, agentes da crítica e da realização cinematográfica, além de arquivistas e colecionadores. Ao lado de Viany e Ribas, esses nomes não eram historiadores profissionais, mas entusiastas de um “projeto de intervenção mais direta no presente, no próprio projeto de produção fílmica” voltado para a “conquista de um mercado exibidor para os filmes feitos no Brasil” (MORETTIN, XAVIER, 2015, p. 18-20, tradução nossa). Apesar do esforço em reunir esses nomes para desenvolver pesquisas históricas no Brasil, Melo Souza afirma que infelizmente a seção brasileira nunca chegou a funcionar (SOUZA, 2002, p. 451).

No relatório das decisões do certame, fica evidente a preocupação em afirmar que o congresso não era composto apenas de historiadores, mas de pessoas que haviam testemunhado parcela importante da história do cinema. No relatório, as colaborações entre historiadores e contemporâneos dos velhos filmes possibilitaram “estabelecer um primeiro panorama universal da evolução do cinema, das origens aos nossos dias”. Enquanto secretário-geral do congresso e vice-presidente do BIRHC, Paulo Emílio “lembrou que os objetivos assinados no congresso eram o de permitir o estabelecimento de uma história do cinema objetiva da Arte Cinematográfica”, como consta no relatório do congresso, afinal, até aquele momento, “as interpretações sobre a evolução desta arte” foram elaboradas sem o acesso às fontes exatas, organizadas cronologicamente, “sem os quais é impossível ao historiador realizar uma tarefa científica”. Em suas conclusões, Paulo Emílio afirma que não existem países sem história do cinema, pois mesmo aqueles que não têm produção cinematográfica estariam ligados a uma história da exploração que contribui ao “desenvolvimento geral da arte e da indústria cinematográfica” (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM, 1957, p. 14, tradução nossa).

Aprovado nas discussões da FIAF (1956), Paulo Emílio afirma que o BIRHC solicitou o envio de “relatórios sucintos sobre o aparecimento do cinema no território e os primeiros passos da produção nacional”. Segundo o historiador brasileiro, “a leitura e discussão desses documentos abalou alguns postulados da história do cinema e abriu horizontes de investigação até agora virgens” (GOMES, 1982a, p. 243). No texto publicado ao final de 1957, Paulo Emílio destaca que “[...] levando-se em conta o fato de que a história vivida pelo cinema é relativamente curta, forçoso é constatar a importância que já assumiu a sua história escrita, cujas etapas são as mesmas da história propriamente dita” (GOMES, 1982a, p. 242), ou seja, reafirmava a grande importância da documentação não fílmica para a investigação histórica do cinema.

Segundo o relatório do congresso, cerca de trinta relatórios foram lidos sobre as histórias do cinema em seus respectivos países, de tal modo que permitiu aos historiadores e testemunhas identificarem em que medida diferentes escolas cinematográficas puderam se influenciar, como o relatório alemão que frisava a influência do cinema dinamarquês em seu cinema, assim como o relatório dinamarquês atentava aos historiadores a importância do cinema estadunidense, que durante a I Guerra Mundial influenciou também o cinema alemão. O relatório italiano atentava para o renascimento de sua cinematografia ao final dos anos 1930; o indiano ressaltava a predominância da cultura hindu na representação do caráter nacional desse cinema; o japonês revelava ao mundo o papel do Beshi em seu cinema mudo; os soviéticos precisavam a participação de diferentes grupos na definição do estilo do seu cinema entre 1919 e 1924, assim como os franceses apresentavam informações sobre seu cinema durante a I Guerra Mundial e os estadunidenses procuravam afirmar a importância histórica de realizadores como D. W. Griffith e T. H. Ince. Era preciso separar, pela operação historiográfica, o que era nacional e o que era estrangeiro nos filmes por meio do comentário ao estilo e a partir da reflexão sobre os vínculos que os filmes estabeleceram com suas respectivas épocas. (FÉDÉRATION..., 1957)

Em conjunto, os relatórios enviados à Comissão de Pesquisa Histórica Nacional do BIRHC afirmaram a importância da realização de um panorama universal da História do Cinema, a partir de pesquisas históricas locais, o que permitiu conhecer a história das cinematografias nacionais a partir de perspectivas do lugar. No congresso, ainda ficou decidido que seria necessário realizar um esforço mundial de microfilmagem de revistas, jornais e documentos, fontes indispensáveis para os estudos históricos, levadas a frente pelas cinematecas segundo uma organização cronológica que deveria obedecer aos seguintes recortes temporais: as origens (1895-1908); os pioneiros (1908-1918); o mudo (1918-1928) e o início do falado (1928-1945). É notável também uma das discordâncias do evento, relacionadas às prioridades de prospecção e conservação, como podemos atestar no relatório do congresso: os franceses pretendiam que fosse dada prioridade aos arquivos produzidos entre 1918 e 1928, escolha talvez motivada pelo fato de que boa parte de seus congressistas eram testemunhas ou mesmo produtores e cineastas do período, mas Paulo Emílio intervém na seção e os convence de que a prioridade deveria ser alocada aos dois primeiros períodos históricos do cinema, das origens aos pioneiros, talvez motivado pela quase inexistência de fontes fílmicas, estado já constatado na história do cinema brasileiro do período (FÉDÉRATION..., 1957).

Desfecho

Ao longo de nosso percurso, pretendemos demonstrar como Paulo Emílio elabora uma narrativa peculiar sobre a formação dos estudos históricos a partir da comparação entre a recepção crítica e histórica – e seus atores, testemunhas (críticos e realizadores) e historiadores, responsáveis por introduzir critérios científicos na compreensão do cinema como fenômeno social. Ao analisar críticas, livros de história e participar de eventos internacionais, Paulo Emílio irá forjar sua estratégia de ação para a formação das pesquisas históricas no país, seguindo máximas como: não existe cultura sem história ou não existe cinema sem cultura cinematográfica, a fim de levar à frente o desenvolvimento do cinema brasileiro a partir do delineamento de uma fisionomia nacional própria, na qual o filme deveria se ambientar para melhor se comunicar com o público e se afirmar materialmente em uma realidade profundamente marcada pelo subdesenvolvimento técnico, artístico e social, bases de nossa *situação colonial*.

Referências

ALBERA, F. “1945: trois ‘intrigues’ de Georges Sadoul”. *Cinémas: revue d’études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, Québec, v. 21, n. 2-3, p. 49-85, 2011.

BARDÈCHE, M.; BRASILLACH, R. *Histoire du Cinéma*. Paris: André Martel, 1948.

BAZIN, A. “Presença de Jean Vigo”. In: GOMES, P. E. S. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify; Edições Sesc São Paulo, 2009. p. 385-387.

BOLL, A. *Le cinéma et son histoire*. Paris: Sequana, 1941.

CURTIS, M. *Power and prejudice in the Vichy France regime*. New York: Arcade Publishing, 2002.

DUCA, L. *Histoire du Cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1942.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. Résumé des principaux points abordés au cours du Congrès Fiaf, 6., 27 oct. -5 nov. 1952, Amsterdam. *Minutes...* Paris: Fiaf, 1952.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. Congrès Fiaf, 10., 9-15 sep. 1956, Dubrovnik. *Minutes...* Paris: Fiaf, 1956.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. Congrès de la Recherche Historique B.I.R.H.C, 1., 31 oct.-7 nov. 1957, Paris. *Minutes...* Paris: Fiaf, 1957.

FRANK, N. *Cinema dell'Arte*. Paris: Éditions André Bonne, 1951.

GOMES, P. E. S. “L'oeuvre de Vigo et la critique historique”. *Positif*, Paris, n. 7, p. 67-76, mai. 1953.

GOMES, P. E. S. *Grandes momentos do cinema*. São Paulo: FilMOTECA do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

GOMES, P. E. S. “A importância da História do Cinema?”. In: CONFERÊNCIA MINISTRADA PARA O CINECLUBE DO CENTRO DOM VITAL, 1958. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Coleção Paulo Emílio Sales Gomes, PE/PI 0052.

GOMES, P. E. S. “Humanismo e erotismo”. Cinemateca Brasileira; Coleção Paulo Emílio Sales Gomes, 1958, PE/PI 0050.

GOMES, P. E. S. “Pesquisa histórica”. In: GOMES, P. E. S. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* – vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1982a. p. 27-30.

GOMES, P. E. S. “Renoir e a frente popular”. In: GOMES, P. E. S. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* – vol. 1. Rio de Janeiro: Paz E Terra; Embrafilme, 1982b. p. 330-333.

GOMES, P. E. S. “Um congresso de história”. In: GOMES, P. E. S. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* – vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1982c. p. 242-244.

JEANNE, R.; FORD, C. *Histoire encyclopédique du cinéma* – vol. 1. Paris: Robert Laffont, 1947.

MALUSÁ, V. *Católicos e cinema na capital paulista: o cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís (1958-1972)*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MENDES, A. “Escrever imagem”. In: GOMES, P. E. S. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify; Edições Sesc São Paulo, 2009. p. 428-430.

MORETTIN, E.; XAVIER, I. “La critique cinématographique au Brésil et la question du sousdéveloppement économique: Du cinéma muet aux années 1970”. 1985: *Révue d'Histoire du Cinéma*, Paris, n. 77, p. 8-31, 2015.

SADOUL, G. *L'invention du Cinéma: 1832-1897*. Paris: Les Éditions Denoël, 1945.

SADOUL, G. *Histoire Général du Cinéma. II – Les Pionniers du Cinéma, 1897-1909 (de Méliès à Pathé)*. Paris: Les Éditions Denoël, 1947.

SADOUL, G. *Histoire de l'art du cinéma: des origines a nos jours*. Paris: Flammarion, 1949.

SADOUL, G. *Le cinéma pendant la Guerre (1939-1945): histoire générale du cinéma*. Paris: Éditions Denoël, 1954.

SOUZA, J. I. M. *Paulo Emílio no paraíso*. São Paulo: Record, 2002.

VINCENT, C. *Histoire de l'art cinématographique*. Brussels: Trident, 1939.

submetido em: 3 jul. 2018 | aprovado em: 4 fev. 2019