

**O CURSO PARA DIRIGENTES DE CINECLUBES (1958):
MOMENTO DECISIVO PARA A FORMAÇÃO DOS CURSOS
UNIVERSITÁRIOS DE CINEMA NO BRASIL (UNB E ECA-USP)
*THE COURSE FOR FILM CLUB DIRECTORS (1958): A DECISIVE MOMENT
FOR THE FORMATION OF UNIVERSITY CINEMA COURSES IN BRAZIL
(UNB AND ECA-USP)***

Rafael Zanatto¹

71

RESUMO No presente artigo, pretendo demonstrar como a realização do Curso para dirigentes de cineclubes (1958) é o epicentro de um processo que se apropriou dos acúmulos conquistados pela geração anterior, universitária e cineclubista, e convergiu para a formação dos cursos universitários de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP). Para tanto, apresentarei alguns aspectos dessas propostas comparando as grades curriculares dos cursos para relevar persistências e discontinuidades entre suas efetivas propostas político-pedagógicas. Nesse quesito, será possível medir a importância de Paulo Emílio Sales Gomes, Rudá de Andrade e da Cinemateca Brasileira para inferir sobre a dimensão social, artística e ideológica para a formação dos cursos universitários de cinema no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE História dos Cursos de Cinema no Brasil; UnB, ECA-USP; Cinemateca Brasileira; Paulo Emílio.

ABSTRACT *In this article, I intend to demonstrate how the realization of the Course for Film Club Directors (1958) is the epicenter of a process that appropriated the accumulations gained by the previous generation and converged to the formation of university film courses at University of Brasília (UnB) and the School of Communication and Arts (ECA-USP). Therefore, I will present some aspects of these proposals comparing the curriculum of the courses to reveal persistence and discontinuities between their effective political-pedagogical proposals. In this regard, it will be possible to measure the importance of Paulo Emílio Sales Gomes, Rudá*

¹ Historiador, mestre e doutor em História e Sociedade pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (FCL-Unesp, Assis). Realiza a pesquisa de pós-doutorado *A contribuição alemã e francesa à formação das pesquisas históricas de cinema: critérios, teorias e perspectivas*, sob supervisão do Prof. Eduardo Morettin na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bolsista FAPESP (Proc. 2019/13106-8). E-mail: rafael_zanatto@hotmail.com.

de Andrade and the Brazilian Film Archive to infer about the social, artistic and ideological dimension for the formation of university film courses in Brazil.

KEYWORDS *History of University Film Courses in Brazil, UnB; ECA-USP; Brazilian Film Archive; Paulo Emílio.*

Não se faz cinema sem cultura cinematográfica e uma cultura viva exige simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro.
(*Suplemento Literário* do jornal *OESP*, 23 mar. 1957)
Funções da Cinemateca, Paulo Emílio

INTRODUÇÃO

A realização do Curso para dirigentes de cineclubes, em 1958, a partir do empenho de Paulo Emílio Sales Gomes e Rudá de Andrade no âmbito das atividades da Cinemateca Brasileira é um momento decisivo para formação, na década seguinte, dos cursos universitários de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e da Universidade de São Paulo (USP), por diferentes aspetos. O mais evidente se dá na participação direta de Paulo Emílio e Rudá de Andrade na formulação de ambos os projetos.

Por esse motivo, o Curso para dirigentes (1958) já poderia ser apontado como o protótipo dos cursos de cinema da UnB e da ECA-USP, mas outras observações devem ser elencadas para sustentar essa tese. O curso: *i*) é a primeira iniciativa de ensino de cultura cinematográfica de grande fôlego; *ii*) aglutina atores sociais implicados na formação da cultura cinematográfica no país; *iii*) alia teoria e prática em seu conteúdo programático; *iv*) enfatiza a importância da preservação, difusão, pesquisa histórica e formação no âmbito das cinematecas, dialogando com os pilares da universidade – ensino, pesquisa e extensão; *v*) possui ensino técnico de cinema na grade curricular; *vi*) propicia a síntese de concepções político-pedagógicas da época anterior e torna possível sua continuidade, dada a participação de membros do grupo da revista *Clima* e do primeiro Clube de Cinema de São Paulo no corpo de professores e de novos personagens da cultura cinematográfica desse período efervescente; *vii*) manifesta a adesão a uma estética social cinematográfica que irá se manifestar nos cursos universitários com a maior ênfase que o contexto pós-golpe militar (1964) exigirá desses atores sociais. Em linhas gerais, o artigo pretende sustentar que a formação dos cursos de cinema da ECA-USP e da UnB na década de 1960 se arvora em uma tradição cultural cinematográfica bastante específica, indissociável das histórias do cineclubismo paulista e da Cinemateca Brasileira e das trajetórias de Paulo Emílio e Rudá de Andrade.

CINEMATECA BRASILEIRA E CINECLUBISMO

É difícil exagerar a importância de Paulo Emílio Sales Gomes para a formação do cinema brasileiro. Foi crítico de cinema, conservador-chefe da Cinemateca Brasileira, professor universitário e de cursos livres, historiador e cineclubista. Desde jovem, pautou sua ação política atuando no campo cultural. Em 1935, lança a revista *Movimento*, participa de comícios e ministra cursos em sindicatos em São Paulo e no interior do estado. À época do Estado Novo (1937-1945), num contexto pouco propício à livre manifestação, acaba encarcerado em decorrência de sua atuação política, prisão de onde escapa para posteriormente ser recapturado e em seguida, dispensado pelas autoridades. Em maio de 1937, parte para o exílio em Paris, onde entra em contato com Plínio Sussekind Rocha, antigo membro do Chaplin Club, o primeiro clube de cinema do Brasil fundado em 1927, entidade responsável pela edição do jornal *O Fan*. Com Plínio, a quem nunca deixou de se referir como mestre, Paulo Emílio conheceu o cineclubismo parisiense e as atividades promovidas pela Cinémathèque Française, à época conduzida por Henri Langlois (SOUZA, 2002).

Às portas da II Guerra Mundial, Paulo Emílio retorna ao Brasil e ingressa no curso de Filosofia da USP. Como estudante universitário, funda em 1940 o Clube de Cinema de São Paulo com os amigos Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, até que a iniciativa é proibida de realizar suas atividades. Com os amigos do cineclubes e da universidade, funda a *Revista Clima*, publicação universitária que conciliava o ímpeto dos cronistas da geração anterior à metodologia científica aprendida na universidade (SOUZA, 2002; MENDES, 2013).

A conciliação entre a prática cineclubista e a atividade crítica se prolongará nos períodos seguintes, quando entre 1946 e 1954 reside em Paris, estuda algum tempo no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC – Institut des Hautes Études Cinématographiques), participa das atividades da Cinémathèque Française assistindo filmes e ajudando Langlois a montar exposições e atua como correspondente do Segundo Clube de Cinema de São Paulo (1946-1947), no qual nascerá a Filmoteca do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo (SOUZA, 2002). Na qualidade de representante internacional da Filmoteca, participa de festivais de cinema; integra juris; participa da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF); publica críticas de cinema n’*O Estado de S. Paulo* e na *Revista Anhembi* e textos de cunho histórico em revistas europeias sobre a obra de Jean Vigo, pesquisa que resultou na biografia histórica homônima premiada com a medalha Armand Tallier na categoria melhor livro de cinema (SOUZA, 2002). Munido dessas experiências, Paulo Emílio retorna ao Brasil em 1954 para organizar as mostras históricas do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954) (ZANATTO, 2021), ocasião em que recebe o convite para dirigir a Filmoteca do MAM (SOUZA, 2002).

Ao lado de Paulo Emílio, Rudá de Andrade atuou no I Festival (1954), ficando responsável por incontáveis tarefas práticas e pontuais, sobretudo as relacionadas às projeções das mostras históricas Grandes Momentos do Cinema e Retrospectiva Erich von Stroheim.

Após estudar no Centro Sperimentale di Cinematografia (1951-1952) em Roma, Itália, Rudá integrou a equipe da Filmoteca (Cinemateca Brasileira a partir de 1956). Quatorze anos mais jovem que Paulo Emílio, Rudá foi, ao lado de Caio Scheiby, o principal esteio do ambicioso projeto de Paulo Emílio na direção da instituição: fomentar o desenvolvimento da cultura cinematográfica no país em todas as suas esferas. No campo da pesquisa histórica, fontes fílmicas e não fílmicas sobre a história do cinema brasileiro foram resgatadas de Norte a Sul do país. Quando finalmente reunidos, os filmes e os demais artefatos da cultura cinematográfica brasileira foram incorporados no acervo da então Filmoteca com o objetivo de serem preservados e utilizados nas atividades culturais promovidas pela instituição (SOUZA, 2009; CORREA JR., 2010).

Ao passo que a difusão de filmes e exposições em mostras e festivais atuava na formação de um público mais amplo, os cursos promovidos pela entidade buscavam formar quadros indispensáveis para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil. Já nas críticas de cinema publicadas no *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* e nos artigos da revista *Visão*, seus objetivos fundamentais eram ampliar o alcance das atividades da Cinemateca, chamar a atenção para a importância da preservação de filmes e das pesquisas históricas, comentar filmes contemporâneos e antigos buscando instruir o leitor e, se possível, atraí-lo como partícipe do fenômeno cultural em marcha. Nesse âmbito, a formação cultural de críticos, realizadores e público, erudito e popular, constitui-se como um projeto político pedagógico (CORREA JR., 2010) que visava contribuir para a formação do cinema brasileiro, mas que, para tanto, necessitava angariar legitimação social para que pudesse efetivamente realizar sua missão. Desse modo, a solidariedade de realizadores, críticos, cineclubistas e cinéfilos era vital para o desenvolvimento do projeto da cinemateca num momento em que a instituição procurava se reerguer do incêndio que, ao final de janeiro de 1957, havia consumido os filmes em 16 mm destinados a empréstimos em cineclubes e parte das pesquisas históricas realizadas sobre o cinema brasileiro (SOUZA, 2002; SOUZA, 2009; CORREIA JR., 2010).

Com esse propósito, a Cinemateca estabelecia laços de solidariedade com jovens cineclubistas de várias partes do país buscando contribuir com a missão de irradiar cultura cinematográfica em escala estadual, regional e nacional. Na matéria “Nova ordem para os cineclubes do mundo” (*Diário da Noite*, 1957), nota-se a ênfase do articulista na importância do apoio constante da Cinemateca Brasileira aos cineclubistas, “que se manifestou através dos Srs. Paulo Emílio Sales Gomes, Rudá de Andrade e Caio Scheiby”, no panorama que estabelece do cineclubismo no período. Segundo o articulista, na esfera estadual, o movimento ganhava densidade com a formação do Centro dos Cineclubes de São Paulo, em julho de 1957. Sob a direção de Carlos Vieira, o Centro, contando com apenas 8 meses de vida, já possuía a filiação de 9 entidades: os cineclubes de Avaré, Campinas, Marília, Santos, Oswaldo Cruz, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, São José dos Campos, São Paulo,

e ainda possuía uma representação na Capital Federal (Rio de Janeiro), na figura do diretor do Grupo de Estudos Cinematográficos, o sr. Dejean Magno Pellegrin.

Além da manutenção destas relações entre as entidades do país, o Centro estabeleceu paulatinamente relações amistosas com entidades do exterior, como o Cineclube do Porto e a Federação Argentina de Cineclubes, e encontrava-se ligado à Federação Internacional de Cineclubes, sediada em Paris, que na época era presidida por Césare Zavattini e secretariada por Georges Sadoul. Esperava-se, por parte do Centro dos Cineclubes, que o estreitamento das relações internacionais no interior da federação ajudasse os cineclubes em sua tarefa de “formar o senso crítico do espectador, para o discernimento das obras que realmente possuam elementos de valorização estética [...] e a influir para a melhoria do índice da produção cinematográfica mundial” (*Diário da Noite*, 17.06.1957).

A menção da notícia à importância de Paulo Emílio, Rudá de Andrade e de Caio Scheiby demonstra como a Cinemateca agia em todos os terrenos possíveis, da prospecção de informação à formação de cineclubes, como observamos na realização do curso para dirigentes e das perspectivas destas entidades, idênticas ao projeto político pedagógico da instituição que, no ano seguinte (1958), promove o Curso para dirigentes de cineclubes, dada a importância estratégica das entidades para a realização de seu projeto de difusão dos filmes antigos, democratização da cultura e formação do cinema brasileiro.

O CURSO PARA DIRIGENTES DE CINECLUBES²

Realizado entre 11 de janeiro e 29 de novembro de 1958, o Curso para dirigentes de cineclubes (1958) foi ministrado aos finais de semana para facilitar a presença dos cineclubistas de entidades do interior do estado, como Avaré, Marília, Santos, Campinas, Santo André, etc. (SOUZA, 2002, p. 395-396). Contando com 152 aulas distribuídas em 38 dias letivos (SOUZA, 2002, p. 395-396), o curso foi elaborado pela Cinemateca e pelo Seminário de Cinema do MASP em diálogo com o Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo. A iniciativa objetivou influir decisivamente na formação cultural e técnica de críticos, realizadores e agitadores culturais tendo em vista o papel estratégico desses atores sociais no desenvolvimento da produção e difusão de cultura cinematográfica na capital e nas cidades do interior do estado.

Em sua coluna no *Suplemento Literário* do jornal *OESP*, Paulo Emílio apresenta a iniciativa da Cinemateca no artigo “Cursos de cinema” (*OESP*, 21.12.1957), no qual realiza uma retrospectiva dos percalços que marcaram os trabalhos da instituição ao longo de 1957, como o incêndio e o cumprimento não satisfatório da Lei Accioli N° 4.854³, que

2 O curso foi anteriormente investigado por José Inácio de Melo Souza em *Paulo Emílio no Paraíso* (2002, p. 395-399).

3 A lei Accioli homenageou seu proponente, o Secretário de Educação e Cultura da cidade de São Paulo João

havia remetido à instituição os valores do repasse municipal na forma de títulos da dívida pública não negociáveis. Diante da manobra encontrada pelo município para cumprir com a legislação recém implementada, entidades culturais como a Cinemateca e o Seminário de Cinema do MASP não puderam contar efetivamente com os recursos provenientes dos convênios municipais, o que não havia ocorrido com a indústria cinematográfica paulista, beneficiada pelo cumprimento dos convênios firmados (GOMES, 1982c, p. 238-239).

Diante da valorização da indústria em detrimento das entidades culturais, Paulo Emílio afirma que tanto o Seminário de Cinema quanto a Cinemateca eram “instituições-chave da cultura cinematográfica brasileira” (GOMES, 1982c, p. 238-239). Enquanto a tarefa do Seminário era atuar na formação de quadros profissionais para a indústria cinematográfica paulista, a atuação da Cinemateca residia na “[...] preparação de quadros para uma tarefa de grande envergadura social: elevar o nível de apreciação cinematográfica de setores cada vez mais amplos de nosso público” (GOMES, 1982c, p. 239). Buscava-se ativar no Brasil um projeto de formação cultural semelhante ao realizado na década anterior por entidades como a Cinémathèque Française, em especial, as atividades voltadas à formação cinematográfica de cineclubistas.

Contudo, a proposta brasileira pretendia ser mais que uma cópia da metodologia francesa, pois com advertiu Paulo Emílio no artigo, apesar das boas intenções dos idealizadores dos cursos, a estratégia pedagógica adotada pela Cinémathèque Française alcançou por vezes resultados desastrosos, formando “verdadeiras aberrações intelectuais”, seres que haviam reduzido suas vidas ao interesse exclusivo do cinema e restrito aos aspectos internos da obra. Como resultado, a massa de noções e informações armazenadas por este tipo de cinéfilo esterilizava-se pela erudição, tornando-o incapaz de perceber os entrecruzamentos do cinema com a sociedade e suas expressões artísticas – princípio fundamental da ideia de cultura cinematográfica. De acordo com Paulo Emílio, a familiaridade com o fato cinematográfico só poderia ser real quando a formação especializada se articulava com um fundo mais geral de outros interesses e conhecimentos artísticos e humanísticos. Nesse âmbito, os dirigentes de cineclubes eram responsáveis por criar uma atmosfera que não fosse favorável ao desenvolvimento de competências áridas, resumidas à erudição fílmica. Caso contrário, o clube de cinema estaria condenado à esterilidade e ao colapso:

Nessa ordem de preocupações, a Cinemateca Brasileira se esforçou em equilibrar as aulas propriamente cinematográficas com outras dedicadas à iniciação estética, literária, teatral, plástica e musical. Os especialistas encarregados dessas diferentes disciplinas são pessoas cuja formação moderna as levou a se interessar de perto pelo cinema, e que

Accioli Neto. A lei entrou em vigor a partir de janeiro de 1957 e buscava estabelecer um equilíbrio entre o fomento à indústria cinematográfica e o amparo à cultura. Além de estabelecer premiações para produtores, técnicos e artistas do cinema brasileiro, a lei previa a realização de convênios entre o município e entidades dedicadas à conservação e exibição de filmes com fins culturais ou ainda, que mantivessem cursos e seminários para o estudo da técnica e da arte cinematográfica (GOMES, 1982c, p. 238).

estão preparadas para conduzir os alunos pelos inúmeros caminhos que ligam o cinema a todas as artes. (GOMES, 1982, p. 240)

O curso foi concebido em três eixos aglutinadores: Cultura Cinematográfica; Cultura Artística e Organização de Cineclubes. No primeiro eixo, relativo à cultura cinematográfica, a Cinemateca Brasileira foi representada por Paulo Emílio, Rudá de Andrade, Francisco Luiz de Almeida Salles e Caio Scheiby. Paulo Emílio ministrou 23 aulas da disciplina de História da Linguagem, do Estilo e da Expressão Social Cinematográfica. Já Rudá de Andrade se incumbiu de 10 aulas sobre Pesquisa Histórica Cinematográfica, Caio Scheiby ministrou 2 aulas sobre Noções Históricas do Cinema Brasileiro e Francisco Luiz de Almeida Salles ofertou 5 aulas de Teoria Crítica. Paulo Emílio e Almeida Salles ainda dividiram a disciplina de Crítica Oral-Debates, cada um se responsabilizando por quatro aulas⁴. Sobre as técnicas de animação cultural no interior dos cineclubes, talvez as sugestões de Bazin sejam reveladoras do que possa ter sido ensinado nos encontros, como sugere no texto “Como apresentar e discutir um filme” (1953): a apresentação do filme deve contemplar seu título, a data de produção, o nome do diretor e o lugar do filme em sua obra, atentando-se para suas principais características (conteúdo e estilo, etc.) e buscando ressaltar sua atualidade, humana e cinematográfica (BAZIN, 2008, p. 69-70).

Para completar o eixo Cultura Cinematográfica, representaram o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP) Máximo Barro, responsável por 7 aulas na disciplina de Técnica do Cinema, e Plínio G. Sanchez, por 1 aula sobre Produção Cinematográfica. Pela Equipe de Formação Cinematográfica de São Paulo, Álvaro Malheiros ministrou 11 aulas sobre história do cinema e Hélio Furtado do Amaral 5 aulas sobre filmologia. Além das instituições e seus respectivos integrantes, participaram de forma independente o crítico e documentarista Benedito J. Duarte, com duas aulas sobre Documentário Cinematográfico, o crítico e cineasta Marcos Margulies, com 2 aulas sobre os gêneros do Documentário Cinematográfico, o diretor César Mêmolo Jr. com 5 aulas sobre Cinema Experimental, e o professor Gilberto de Souza Lima, com 4 aulas sobre a História das Teorias Cinematográficas.

No primeiro eixo do curso, observa-se como Paulo Emílio é quem concentra o maior número de aulas, delineando a espinha dorsal de sua narrativa histórica articulada entre linguagem, estilo e expressão social. O enfoque de Rudá de Andrade nas pesquisas históricas, o de Almeida Salles na teoria crítica e o de Caio Scheiby na história do cinema brasileiro, acentuam o papel histórico da instituição, complementado pelas disciplinas restantes. Os demais aportes teóricos ensinados no curso, como as noções de filmologia, sinalizam

⁴ O panfleto com a programação completa do Curso para dirigentes de cineclubes encontra-se conservado pela Cinemateca Brasileira, mas ainda não está inserido na base de dados digital da instituição. O documento foi identificado e organizado como parte do trabalho que desenvolvi como pesquisador e arquivista do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira no Festival 100 Paulo Emílio, realizado entre maio e dezembro de 2016.

as intenções dos organizadores de ensinar critérios científicos úteis à interpretação do fenômeno cinematográfico como um todo.

Percebe-se, nesse conjunto, como a história do cinema detém maior peso em relação às disciplinas reservadas ao ensino técnico e à produção cinematográfica. Contudo, a presença dessas disciplinas revela o objetivo de formar no seio dos cineclubes não apenas historiadores e críticos, mas também realizadores e produtores de cinema. Já a disciplina de Crítica Oral e Debates, de Paulo Emílio e Almeida Sales, acentua a importância da difusão através do ensino de técnicas de condução de debates para fomentar a formação cultural do público de cinema.

Interpretado em conjunto, compreendemos que o conceito de cultura cinematográfica trata da história do público, da crítica e da realização a partir de critérios artísticos e científicos voltados à formação de espaços de sociabilidade que precipitem o contato de novos atores sociais com o passado cinematográfico. Nesses espaços, os interessados poderiam se apropriar do tempo presente, da capacidade de atuar de modo mais consistente na formação do cinema brasileiro, do seu futuro, em um presente marcado pela crise que havia dilacerado a indústria cinematográfica paulista.

No segundo eixo do curso, intitulado Cultura Artística, críticos de cinema e professores da USP elaboraram um programa de aulas sobre cultura geral buscando complementar os conhecimentos específicos tratados no primeiro eixo. Dentro dessa perspectiva, Gilda de Mello e Souza ficou responsável por 12 aulas de Iniciação Estética, enquanto que Ruy Coelho ministrou 5 aulas de Iniciação à Literatura e Lourival Gomes Machado, 1 aula intitulada Filmes Sobre Arte. Ao crítico Delmiro Gonçalves ficou a incumbência de ministrar 5 aulas sobre Iniciação ao Teatro, Armando Ferrari dedicou o mesmo número de aulas à Iniciação às Artes Plásticas e Alberto Soares de Almeida se ocupou de 5 aulas sobre Iniciação à Música. Analisando o segundo eixo, compreende-se em maior medida a dimensão dos comentários de Paulo Emílio sobre a importância de formar cineclubistas capazes de transitar pelos diferentes domínios da cultura, no propósito de se contrapor à ortodoxia da cinefilia francesa (BAECQUE, 2010).

No último eixo do curso, focado na Organização dos Cineclubes, foram encarados todos os problemas relativos às questões práticas de um clube. Carlos Vieira, então diretor do Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo, ministrou 4 aulas sobre a História dos Cineclubes, Caio Scheiby ministrou 5 aulas sobre a Programação nos Cineclubes e o crítico Noé Gertel ensinou em 1 aula Como Divulgar as Atividades dos Cineclubes. Hélio Furtado do Amaral ministrou 1 aula sobre Cineclubes Infantil e Rudá de Andrade tratou da organização dos Arquivos e Biblioteca da entidade. Ao advogado Almino Álvares Affonso ficou a responsabilidade de falar sobre os Aspectos Legais em Torno de um Cineclubes e Jacques Deheinzelin falou sobre Os Cine-Clubes em Face dos Problemas da Produção Cinematográfica Nacional.

Em *Paulo Emílio no Paraíso* (2002), José Inácio compartilha os depoimentos que colheu com Rudá de Andrade, um dos professores, e Gustavo Dahl, à época dirigente do Cineclube Dom Vital que passaria a compor o pequeno quadro de trabalhadores da Cinemateca: Rudá de Andrade valorizou a concepção abrangente do curso, mobilizando alguns dos antigos integrantes da “turma” da revista *Clima*, então professores universitários consolidados, como Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e Ruy Coelho. Segundo José Inácio, a opinião de Gustavo Dahl sobre o curso reforça a de Rudá, quando relata algumas de suas características, como a “perspectiva humanista extremamente abrangente” e a sofisticação de professores formados por intelectuais que “viriam a ser alguns dos grandes espíritos do século XX: Lévi-Strauss, Fernand Braudel, Pierre Mombeig, Roger Bastide... a fina flor” (SOUZA, 2002, p. 396).

Além de Gustavo Dahl, o curso contou com uma média de 20 a 25 alunos por aula, dos 36 inscritos nas 40 vagas oferecidas. Além de Dahl, outros nomes chamavam a atenção no curso, como Jean-Claude Bernardet, Flávio Império, Sergio Mamberti, Lisetta Levi, Alfredo Sternheim e Maria Isaura Pereira de Queiroz. Como conta José Inácio, Bernardet passou a frequentar o curso apenas no segundo semestre, uma frase de Paulo Emílio ficou engravada em sua memória: “o cinema não existe, só existem filmes”. Em depoimento a José Inácio, Bernardet afirmou que essa formulação o marcou profundamente, significando o “fim de um dogmatismo, de um sectarismo que impusesse uma estética cinematográfica como sendo a estética verdadeira” (SOUZA, 2002, p. 397-98). Dos 16 trabalhos finais apresentados no curso, o de Bernardet sobre *Cidadão Kane* (1941) foi escolhido o melhor da turma (SOUZA, 2002, p. 397-98).

Interpretando o conjunto do curso a partir de seus três eixos, nota-se como a parte voltada à cultura cinematográfica detém-se majoritariamente no estudo histórico do cinema e sua irradiação, enquanto o segundo eixo engloba a cultura artística com a função de demonstrar como o cinema é uma entre as muitas manifestações culturais presentes na humanidade e favorecer uma postura heterodoxa diante do fenômeno cinematográfico. Por último, o terceiro eixo detém-se nos problemas práticos, na história e no papel dos cineclubes, peças importantes no trabalho de irradiação cultural de âmbito nacional planejada pela instituição.

LINGUAGEM, ESTILO E EXPRESSÃO SOCIAL PARA DIRIGENTES DE CINECLUBES⁵

Como dito anteriormente, Paulo Emílio se responsabilizou pelo ensino de História da Linguagem, Estilo e Expressão Social que compôs o eixo Cultura Cinematográfica. Dividida

5 Os manuscritos da disciplina de Paulo Emílio ainda não se encontram inteiramente catalogados e incorporados na base de dados do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira, dado o flagrante abandono da instituição pelo governo federal e que em 29 de julho de 2021 culminou em um incêndio que consumiu 4 toneladas de documentação sobre a história das políticas públicas cinematográficas no Brasil. Contudo, o material encontrado foi organizado no âmbito das atividades do Festival 100 Paulo Emílio (2016), realizado na Cinemateca Brasileira em parceria com o CINUSP nos cem anos do nascimento de Paulo Emílio.

em 23 aulas, a disciplina foi ministrada entre 11 de janeiro e 23 de agosto de 1958 e foi a mais extensa de todo o curso. É nessa iniciativa que Paulo Emílio reúne os conhecimentos acumulados ao longo dos anos, apresentando um grande panorama sobre a formação da linguagem cinematográfica e do estilo na sociedade. A narrativa da história do cinema desenvolvida por Paulo Emílio difere do índice histórico da *Clima*⁶, e avança em relação à posição defendida nas páginas dos catálogos das mostras Grandes Momentos do Cinema (1954) e Retrospectiva Erich von Stroheim (1954) do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954) (ZANATTO, 2021). A diferença fundamental reside em toda a organização do curso, concebido a partir de três fios condutores que agora claramente se formam como um método crítico, histórico e pedagógico: linguagem, estilo e expressão social.

A partir dessa chave explicativa, Paulo Emílio propõe um percurso histórico que abarca a pintura rupestre, o movimento nas pinturas e o desenvolvimento das técnicas e divertimentos entre o século XVII e XVIII para demonstrar em seguida como a Revolução Industrial impactou os divertimentos com a produção em série de lanternas mágicas e propiciou invenções técnicas que tornaram possível, ao final do século XIX, o registro cinematográfico de paisagens e acontecimentos. Georges Méliès é apresentado como o responsável por conferir ao cinema uma narrativa espetacular e fantástica, com a qual consolida um estilo, enquanto cineastas como Edwin S. Porter e D. W. Griffith cumprem etapas artísticas e técnicas que suscitaram o desenvolvimento de um cinema narrativo que culmina no desenvolvimento da montagem paralela e de técnicas como o close-up.

Em seu percurso, a transformação do cinema artesanal para o industrial, no qual o marco é *O assassinato do Duque de Guise* (1908), de Charles Le Bargy e André Calmettes, encontra-se relacionado à formação e expansão do mercado consumidor, responsável por impulsionar produtores e exibidores a captar capital e ampliar seus investimentos, base da formação da indústria cinematográfica em um momento em que o cinema aproximava-se das grandes artes, como o teatro e a literatura, para produzir filmes monumentais que atendessem os gostos de um público mais seletivo e com maior capacidade de consumo. O grande poder econômico do cinema, além dos filmes históricos, encontrou nas comédias excelente campo para seu desenvolvimento: a destacada importância do estilo cômico europeu de cunho psicológico para a formação do cinema cômico estadunidense, até então delimitado pelas extravagâncias físicas e incontáveis trapalhadas.

Após descrever o movimento e a comicidade das comédias estadunidenses, Paulo Emílio dedica-se ao estudo da expressão, ou mais propriamente, da significação social do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) e seu papel questionável no fortalecimento da Ku Klux Klan

6 O índice histórico elencado por Paulo Emílio na revista *Clima* procurava situar alguns dos momentos decisivos para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, como registros dos irmãos Lumière, os filmes narrativos e as fantasias de Georges Méliès, a linguagem teatral dos filmes de arte franceses (1908), a montagem paralela e o close-up de D. W. Griffith, etc.

para, no momento seguinte, explicar sobre a linguagem e o estilo cinematográfico entre 1919-1929, período em que se destaca o papel dos filmes alemães (estilo) e soviéticos (linguagem) para o desenvolvimento do cinema. Os autores responsáveis por esses desdobramentos, como Lev Kuleshov, Robert Wiene, Fritz Lang, F. W. Murnau, Serguei Eisenstein, Erich von Stroheim, ao serem encadeados, apresentam a formação da linguagem, notas do estilo e as relações entre obra e sociedade a partir do desenvolvimento de técnicas pictóricas e narrativas preocupadas em refletir uma realidade humana mais autêntica (Murnau e Stroheim). Após delinear nos anos 1920 a presença destas tendências, Paulo Emílio trata do momento em que o som é agregado à imagem em filmes precursores como *O Cantor de Jazz* (1927) e *M – O vampiro de Dusseldorf* (1931) para, em seguida, dar relevo ao sucesso de filmes tecnicamente imperfeitos, mas que sob a força dos gêneros aos quais pertencem, como o policial, acabaram por lograr grande interesse e sucesso de público.

Após o comentário ao valor dos gêneros cinematográficos, Paulo Emílio acentua que o cinema reflete o “comércio mental do homem com o mundo”, produzindo ao mesmo tempo o imaginário coletivo e a compreensão do real. Para o historiador, isso se deve ao fato de que os filmes podem estar situados entre o trabalho de personalidades ou equipes voltadas à produção de filmes que expressam temáticas atrativas para o consumo de massa. Nesse sentido, o cinema é compreendido como um instrumento capaz de produzir fantasia a partir do próprio imaginário coletivo como princípio de sua eficácia enquanto propaganda, ao dar forma a ideias mal-acabadas que estão em curso na sociedade, mas sem a capacidade de impor algo descolado da realidade. Na disciplina, o cinema brasileiro é tratado em apenas uma aula, e sentimos aqui algumas ideias que se cristalizam em textos posteriores, como no exame de particularidades de obras brasileiras como *Barro Humano* (1929) e *Limite* (1930).

Em suas últimas aulas, o enfoque se detém no estudo de particularidades que atravessam vários filmes, como o erotismo. Com esses recortes temáticos, seria possível demonstrar o desenvolvimento do cinema na relação que estabelece com o público, como constatado em algumas polêmicas provocadas pela representação do beijo no cinema. No caso da relação entre o cinema e as artes, Paulo Emílio reforça a noção de que, ao longo de sua história, o cinema se apropriou das artes que lhe são contemporâneas, do momento de sua criação até aquele presente, com o fim de arrefecer posições voltadas à compreensão do cinema enquanto arte pura. Por fim, Paulo Emílio encerra seu curso afirmando que o cinema resulta do esforço humano em recriar mecanicamente suas capacidades, antevendo a substituição completa da humanidade pelas máquinas, que num futuro não muito distante interpretariam nossas imagens assim como a humanidade interpreta as pinturas rupestres: como traços de um mundo que não existe mais.

Em conjunto, Paulo Emílio utiliza como instrumentos a constante “indagação, reflexão e aproximação” para estruturar uma disciplina de história do cinema apta a lidar e ensinar aos dirigentes de cineclubes aspectos da linguagem, do estilo e do modo como o filme é indissociável da sociedade que o produziu, que o assiste e o reverbera. Ao pensar a história

do cinema para o Curso para dirigentes de cineclubes, Paulo Emílio demonstra que a cultura cinematográfica se forma a partir da articulação entre linguagem cinematográfica, estilo e expressão social, forjando assim uma postura diante do objeto capaz de compreender o nascimento do cinema como um processo milenar (imagens pré-históricas) que ganha alcance massivo a partir da Revolução Industrial. Era necessário, antes de atestar a validade artística das obras, chamar a atenção para o fator histórico das projeções, como acentua no artigo “Cultura e Escola” (06.04.1957):

Analisando o fenômeno cinematográfico não é inútil insistir na ambiguidade de sua natureza de arte indústria. Os que procuram uma aproximação puramente estética do cinema contemporâneo estão condenados a uma decepção sempre renovada. Como não podem evitar o exame, mesmo superficial, das contingências da produção cinematográfica e de seu escoamento, e como lhe atribuem todas as insatisfações que o cinema lhe cause, concluem pela sua não validade artística. Uma forma de desfazer a incompreensão seria chamar a atenção para a historicidade, para a mácula de humana ambiguidade que envolveu em seu tempo obras hoje tidas como amostras exemplares das mais nobres artes (GOMES, 1982a/1957, p. 103).

Lidando com as inúmeras ambiguidades que foram se somando na definição do conceito de cultura cinematográfica, podemos afirmar que é na disciplina de *Linguagem, Estilo e Expressão Social* que Paulo Emílio formula de modo mais acabado o que entende por cultura cinematográfica, ou história do cinema. Realizando um balanço dos filmes e das ideias cinematográficas que havia aprendido anteriormente, Paulo Emílio concebe uma narrativa que reflete sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica em relação às artes rítmicas, como a literatura, a poesia e a música; e das artes espaciais, como a arquitetura, o teatro, a pintura e a escultura. Já o estilo do realizador poderia ser interpretado à luz do conjunto de sua obra, seus filmes ou demais manifestações artísticas ao qual se dedicou. Por último, a expressividade social de uma obra poderia ser interpretada à luz da biografia do realizador, do conteúdo do filme ou ainda, a partir da recepção dos filmes pelo público, leigo e especializado. Para tanto, seria importante recorrer aos critérios e teorias emprestadas de outras disciplinas do conhecimento, como sociologia, antropologia, história, psicologia e economia para contemplar a premissa de que a análise da história do cinema fenece quando não compreendida como um fenômeno cultural mais amplo.

O CINECLUBE: DISPOSITIVO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Após seu término, Paulo Emílio realiza um balanço geral do desenvolvimento das atividades do curso no artigo “A volta aos filmes” (GOMES, 1982b/13.09.1958), publicado no *Suplemento Literário*. No artigo, o historiador afirma que várias razões indicavam que a realização do curso era o marco de uma nova etapa do movimento de cultura cinematográfica no Brasil e reafirma a importância dos cuidados tomados para se evitar o especificismo dos cineclubismos francês e italiano: o apego excessivo à análise da técnica empregada;

e o descaso do cinema como ponto de convergência das outras expressões artísticas. Satisfazendo ambos os eixos, a estratégia pedagógica adotada na formação de quadros de dirigentes parecia ter atingido os resultados esperados. “Essa orientação está certamente promovendo nos alunos uma familiaridade muito grande com os temas centrais da cultura cinematográfica e suscitando muita liberdade de julgamento, pois nada é feito para evitar as variantes de ideias ou eventualmente a contradição de pontos de vista” (Ibidem, p. 410).

Apesar de satisfeitos alguns pontos, o curso evidencia falhas que Paulo Emílio, através de sua postura autocrítica, não se esquivava em apontar: “a familiaridade com noções, temas e ideias não estariam sendo suficientemente complementadas por uma intimidade maior com os filmes, apesar das exposições terem sido numerosas” (Ibidem). Entre as razões apontadas por Paulo Emílio para explicar essa situação está o mau estado de conservação das películas e da insuficiência das instalações, que impediam a exibição de número suficiente de ilustrações do conteúdo teórico trabalhado na Cinemateca. Paulo Emílio e os outros responsáveis pelo curso estavam estudando diferentes soluções para o problema, quando por cortesia da Cinemateca do MAM - NY e do MAM - RJ, a Cinemateca Brasileira foi autorizada a utilizar o material exibido no festival dedicado ao cinema estadunidense, fato que possibilitou aos organizadores do curso reorganizar as atividades para abordar algumas etapas importantes do cinema deste país, desde os filmes de Edison (1893) até o início da carreira de Orson Welles em 1940 (Ibidem).

Diretamente associado ao plano de transformar os cineclubes em um dispositivo de transformação social, Paulo Emílio sistematiza as possibilidades do modelo no artigo “Em 120 aulas e 40 filmes. Cineclube pode ser centro de cultura no interior”, publicado na revista Visão (GOMES, 26.12.1958, p. 68-69). No artigo, Paulo Emílio informa o número de alunos que haviam recebido certificados, treze no total de 25 inscritos e que, ocasionalmente contava com 40 participantes, representando cineclubes da capital e de cidades do interior como Marília, Avaré, Campinas e Santos. Segundo o historiador, os encontros “facilitaram um intercâmbio de experiências e criaram laços de colaboração” que, paralelamente aos resultados do curso, “contribuíram muito para conferir ao movimento de cultura cinematográfica no Estado de São Paulo homogeneidade e consistência”, enfatizando a expressividade social do cinema para embasar seu comentário sobre a função dos cineclubes em cidades do interior:

[...] nos pequenos centros a função dos clubes de cinema é mais complexa do que nas grandes capitais. Numa cidade pequena o clube de cinema tende a transformar-se no núcleo central das atividades intelectuais e artísticas da comunidade, e os dirigentes locais precisam estar preparados para conjugar os vários interesses suscitados a propósito ou em torno do cinema. (GOMES, 1958, p. 68)

Em um fragmento preservado no manuscrito datilografado do artigo, mas que acabou por ser retirado da versão publicada, Paulo Emílio ressalta o fervor dos cineclubistas do interior em acompanhar as atividades após enfrentar longas viagens entre São Paulo e suas cidades, um exemplo da “significação que a cultura cinematográfica” adquiria para um número expressivo

de jovens brasileiros. De volta à publicação, Paulo Emílio traça um panorama do movimento cineclubista em nível nacional, nas capitais dos estados do Rio Grande do Sul, Paraná, Belo Horizonte, Bahia, Pará, Pernambuco, Alagoas, e naquele momento, o mais recente Clube de Cinema Potiguar, da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte. Apesar do fortalecimento do movimento, as péssimas condições de preservação dos arquivos fílmicos da Cinemateca ameaçavam todo o projeto nacional de difusão de cultura cinematográfica. Outra parte importante retirada da publicação refere-se diretamente à declaração de princípios firmada pelos cineclubistas no último encontro do curso, proposto por Francisco Luiz de Almeida Salles:

O importante documento constata que o cinema, primeira arte nascida da máquina, deu origem a problemas inteiramente novos de autenticidade de criação. A grandeza do cinema, na nossa época de massas, residiria precisamente em seu caráter popular. Essa foi sempre a ambição de todas as artes que nunca se resignaram em ser arte de minoria. A valorização do cinema no sentido de elevá-lo a um plano de dignidade humana e de empregá-lo como fator de cultura e enriquecimento da sensibilidade artística assume aspectos missionários. Daí a importância e a responsabilidade dos clubes de cinema. Eles devem influir sobre o público, criando um clima de exigência, e sobre os governos, levando-os a estimular o desenvolvimento da produção, do ensino, da conservação e da difusão cultural de filmes. "Devem lutar", conclui a declaração de princípios, "pela afirmação de um cinema popular brasileiro, em bases esteticamente válidas, denunciando a exploração do mau gosto e da vulgaridade predominante em nossa produção comercial, e devem unir-se em torno das raras entidades de cultura cinematográfica existentes no país, de ensino e preservação de filmes que criam as condições para o desenvolvimento de um grande cinema nacional. (GOMES, 1958, p. 68)

A plataforma definida pelos dirigentes de cineclubes dava vasão ao projeto da Cinemateca Brasileira, voltado para elevar o gosto de nosso público a partir da irradiação de cultura cinematográfica mundial, e, ao mesmo tempo, compreender traços fundamentais de nossa fisionomia nacional a partir de uma história psicológica capaz de nos revelar o gosto do nosso público.

DO CINECLUBISMO À UNIVERSIDADE

Remontando a constelação de fragmentos que narram a trajetória de Paulo Emílio e seus planos para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil, percebemos como o cineclubismo é interpretado como peça-chave para a cristalização do projeto político pedagógico da Cinemateca Brasileira: amparar a formação do cineclubismo nas capitais e no interior do país incorporando-os como postos avançados de seu projeto, atuando como uma catedral que orienta e auxilia nos trabalhos de suas capelas (BAZIN, 1954).

Como vimos, a ação da Cinemateca consistiu em amparar o desenvolvimento do fenômeno cineclubista, parte de um projeto claro que interpretava o cinema como instrumento de democratização da cultura em geral, sobretudo em um país à época iletrado. Paulo Emílio entendia o cineclubismo em geral como um dispositivo de transformação social, e em

específico, como habitat ideal para a formação de um público para os filmes antigos e para o florescimento de novos realizadores e críticos de cinema. Trata-se, assim, de uma equação que interpreta o passado, o presente e o futuro não apenas dos filmes, mas do fenômeno cinematográfico brasileiro.

Com o desenvolvimento da Cinemateca e do cineclubismo posto em marcha ainda nos anos 1950, Paulo Emílio atua na primeira metade da década seguinte na formação das primeiras experiências universitárias de cinema no Brasil, como afirma José Inácio (2002), traçando um panorama detalhado das atividades professorais do intelectual no período. Seguindo o autor, Paulo Emílio foi incorporado por Antonio Candido como professor de Teoria Cinematográfica nos quadros do curso de Teoria Literária da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências após a realização, em 1962, do seminário interdisciplinar *A personagem da ficção*. No evento, Antonio Candido ministrou a palestra *A personagem no Romance*, Paulo Emílio palestrou sobre *A personagem cinematográfica*, Décio de Almeida Prado tratou de *A personagem no Teatro* e Anatol Rosenfeld das relações entre *Literatura e Personagem*.

Após dois anos como professor de cursos de extensão, Paulo Emílio foi contratado como professor do curso de Teoria e História do Cinema da cadeira de Teoria Literária e Literatura Comparada, estreando como professor-colaborador no primeiro semestre de 1964, com o curso Nascimento e Constituição da Linguagem Cinematográfica (SOUZA, 2002). É importante frisar que será nessa posição que orientará, nos anos seguintes dissertações e teses de Lucila Ribeiro Bernardet, Maria Rita Eliezer Galvão e Ismail Xavier.

Desde 1962, Paulo Emílio colaborou por “diferentes vias” com a recém-fundada Universidade de Brasília (UnB), até que em 1964 ministra as disciplinas de Linguagem e Estilo do Cinema, para o curso de História da Arte do Instituto Central de Artes e a de Apreciação Cinematográfica, para o curso de Extensão Cultural (SOUZA, 2002). A partir dessa estreita colaboração, em 1965 o curso de Cinema deixaria a grade de História da Arte para se tornar um curso regular coordenado por Paulo Emílio e no qual atuaram como instrutores Jean-Claude Bernardet, Lucila Ribeiro Bernardet e Rudá de Andrade, quem atuou na compra de equipamento cinematográfico para a entidade já em 1963, como acentua José Inácio (2002). O curso de cinema visava atuar na formação de profissionais em cinema, televisão e de professores para a própria universidade. O currículo:

[...] previa oito semestres, com um semestre preparatório, três básicos e quatro de especialização profissional. As disciplinas estavam divididas em Técnica Cinematográfica (8 semestres), Introdução à Análise do Filme (1 Semestre), História do Cinema (3 semestres, complementando a disciplina Cinema Brasileiro), História das Ideias Cinematográficas (2 semestres), História do Espetáculo (1 semestre, estudando o music-hall, o show e o circo), Sociologia Brasileira (3 semestres), Literatura Portuguesa (2 semestres) e Economia Cinematográfica (1 trimestre, analisando-se o aspecto administrativo de uma produção. Ao esboço, Paulo acrescentou Filmologia e Teoria da Informação e Comunicação. Como optativas, eram apresentados um elenco de cinco a sete matérias. (SOUZA, 2002, p. 426)

Como demonstra José Inácio (2002), o curso ainda possuía em sua grade disciplinas optativas, relevando que o documento analisado era um esboço da grade curricular do curso, violentamente interrompido pouco depois, com o agravamento da perseguição política promovida pela ditadura militar, que culminou na demissão coletiva de 223 professores, em 24 de outubro de 1965. Como Jean-Claude Bernardet estava com sua dissertação quase acabada, foi realizada uma defesa simbólica, posteriormente desenvolvida e publicada sob o título de *Brasil em tempo de cinema* (SOUZA, 2002).

De volta à Universidade de São Paulo, Paulo Emílio foi incorporado no primeiro quadro de professores da Escola de Comunicações Culturais (ECC), fundada a partir da nomeação de uma comissão em 19 de março de 1965 e instituída oficialmente em junho de 1966. Em 1967, os cursos de Jornalismo, Rádio, Arte Dramática, Cinema, TV, Biblioteconomia e Documentação e Relações Públicas foram formados e a partir da incorporação dos cursos de Música e Artes Plásticas em 1970, a escola passou a se chamar Escola de Comunicação e Artes – ECA. Rudá de Andrade dirigiu o curso de cinema entre 1967 e 1971 e formou o primeiro corpo de professores, composto por ele, Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla e Roberto Santos, e com a formação da primeira turma, foram contratados Ismail Xavier, Marília Franco, Eduardo Leone, Jan Koudela e João Cândido Galvão (SOUZA, 2002).

No curso de cinema da ECC (mais tarde, ECA), Paulo Emílio atuou como professor das disciplinas de História do Cinema Brasileiro e História do Cinema Mundial, embora, como observa José Inácio (2002), a primeira ementa preservada do curso seja datada de 1970. Além das disciplinas de Paulo Emílio, Almeida Salles ministrava dois semestres de Teoria do Cinema e um de Legislação, Rudá de Andrade as disciplinas de Técnica e Prática I, II e III e José Berlink as disciplinas de Artes Visuais, Programação Visual e Fotografia. O curso contava ainda com as disciplinas de Sonorização (Sidney de Paiva Lopes), Cinema de Animação (Marcelo Tassara), Montagem (Charles Fernando de Almeida), Técnica de Câmera e Iluminação (Jorge Bodanzki), Roteiro e Direção (Roberto Santos) e Técnica de Videoplastia e Técnica de Produção, ambas voltadas para Rádio e TV e talvez ministradas por Maurice Capovilla, João Batista de Andrade ou Glaucio Mirko Laurelli, como descreve minuciosamente José Inácio, quem constata que o projeto inicial do curso era o de fazer um cinema calcado na realidade, se não imediatamente a das ruas, as da própria atuação do cineasta, “os problemas relativos à produção, exibição e distribuição, ao complexo empresarial e ao público de cinema” (SOUZA, 2002, p. 499).

UM MOMENTO DECISIVO?

Diante do estudado até aqui, pode-se dizer que os cursos superiores de cinema da UnB e da ECA são desdobramentos diretos da ação político-pedagógica de Paulo Emílio e Rudá de Andrade na condução da Cinemateca Brasileira e tributários de sua primeira grande

experiência pedagógica: *O Curso para dirigentes de cineclubes* (1958), organizado a partir da colaboração entre a Cinemateca, o Seminário de Cinema do MASP, professores da USP, o Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, cineastas e críticos de cinema.

À época do Curso para dirigentes (1958), os esforços da Cinemateca estavam em assegurar a existência da instituição a partir da animação cultural do fenômeno cinematográfico, tendo no horizonte a legitimação social da instituição e para a qual o cineclubismo era considerado um agente indispensável para a formação de públicos leigos e especializados, como cineastas, cineclubistas e críticos, a partir da difusão cultural, da realização de pesquisas históricas e também de filmes. Na grade do curso, ensino, pesquisa e extensão são contemplados pelos eixos programáticos de enfoque cultural, técnico, artístico, político, etc., sobretudo em sua missão de atuar em todas as frentes da formação do cinema brasileiro a partir de uma perspectiva heterodoxa, interessada em realizar um cinema de cunho popular, calcado em uma estética social. Esse perfil irá perdurar no momento seguinte, no projeto do curso de cinema da UnB, como se pode notar na grade mais enxuta e estruturada do curso planejado por Paulo Emílio, no qual retoma a densidade das discussões culturais do curso de 1958, sobretudo do eixo Cultura Cinematográfica, recuperando alguns aspectos do segundo eixo sobre Cultura Artística e eliminando completamente o terceiro, focado na Organização de Cineclubes.

Comparando as grades curriculares, é possível notar que o viés ideológico do Curso para dirigentes (1958) persistiu na estruturação da grade do curso de cinema da UnB: a necessidade de interpretar o cinema não apenas como uma arte, mas como um fenômeno cultural mais amplo, caracterizado por linguagens e estilos interpretados à luz de sua expressividade social. Mas a inserção das disciplinas de História do Espetáculo, Sociologia Brasileira e Literatura Portuguesa recolocam questões culturais centrais do período: a História do Espetáculo apresentaria a fisionomia cultural dos espetáculos populares como matéria cinematográfica tendo em vista a expressividade social da chanchada; a Sociologia Brasileira ofereceria aos estudantes matéria indispensável para interpretar sua realidade local, regional e nacional, buscando capacitá-los a realizar filmes de enfoque social, em sua forma e conteúdo. Por último, a atenção conferida à disciplina de Literatura Portuguesa visava contribuir para o aprimoramento dos diálogos e da narração cinematográfica, tendo em vista os problemas técnicos historicamente enfrentados pelo cinema brasileiro nesse terreno, como Paulo Emílio já havia demonstrado na tese *A ideologia da crítica cinematográfica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico* (1960) apresentada na Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica (1960).

No contexto da formação do curso de cinema da UnB, a realização do documentário *Fala Brasília* (1966), estudo dialetológico da pluralidade dos portugueses falados na recém-fundada capital do país realizado por Nelson Pereira dos Santos, é um excelente exemplo

das perspectivas pedagógicas do curso no campo do diálogo cinematográfico⁷. No caso da inserção da disciplina de Teoria da Informação e Comunicação na grade curricular, percebe-se a abertura do curso para novas áreas como o rádio e a televisão, e que mais tarde irá ser enfatizada na grade curricular do curso da ECA. Outro aspecto retomado do Curso para dirigentes de cineclubes (1958) será a preocupação com a formação técnica, embora bem mais modesta do que a encontrada nas iniciativas universitárias da década seguinte, dada a maior concentração no fomento à difusão da cultura cinematográfica. No curso de cinema da UnB, a ênfase na produção audiovisual, mas também televisiva e radiofônica, se manifestará na presença das disciplinas de enfoque técnico nos oito semestres do curso.

Em grande parte, essas preocupações também estariam presentes na grade (de 1970) do curso de cinema da ECC (atual ECA). O enfoque cultural, teórico e técnico irá persistir, assim como o enfoque do cinema que pretendiam forjar, dotado de uma estética social capaz de responder aos anseios sociais progressistas à época do golpe civil-militar e do AI-5. Mas há mais alguns novos elementos, como a melhor interpretação do papel social do cineasta, de sua lida com produção, exibição, distribuição, meios de fomento privado e identificação do público ao qual seu filme se dirige – princípios caros a Paulo Emílio e a Rudá de Andrade.

Diante do empenho dessas biografias, de Paulo Emílio e de Rudá de Andrade, é fundamental considerar uma questão levantada por Antonio Candido, em depoimento compilado no DVD que acompanha a edição especial do livro *Jean Vigo*: o episódio em que o cineasta argentino Fernando Birri visitou São Paulo e a Cinemateca Brasileira no ano de 1963, após a fundação da Escola de Cinema de Santa Fé. Na ocasião, Antonio Candido relembra que levou o cineasta argentino para conversar com o reitor da USP sobre a formação de um curso de cinema, tendo Birri impressionado bastante o dirigente da instituição ao narrar seu trabalho em Santa Fé. Apesar da importância política dessas trocas de experiências, não é possível afirmar que haja uma grande influência do modelo de educação cinematográfica implantado em Santa Fé nos cursos de cinema da ECC e da UnB. É evidente que o fortalecimento dos laços de solidariedade entre os países latino-americanos é indispensável para a compreensão da história da formação dos cursos de cinema da UnB e da ECA-USP, mas o que será decisivo para essa história são as concepções e ideologias cinematográficas de Paulo Emílio e Rudá de Andrade. O primeiro, antigo cineclubista, frequentador do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, da Cinémathèque Française (SOUZA, 2002),

7 “Os diferentes acentos de alguns habitantes da cidade de Brasília. Os entrevistados são naturais do Pará, Amazonas, Alagoas, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraná, Mato Grosso, Santa Catarina, São Paulo, Rio Grande do Sul, Goiás, Minas Gerais e Bahia. Cinco dos entrevistados, um de cada região geográfica brasileira, falam de sua participação no filme, pronunciam uma mesma série de palavras e nomeiam uma mesma série de objetos e fenômenos”. Fonte: Filmografia Brasileira (Cinemateca Brasileira). Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003403&format=detailed.pft>. Acesso em: 15 jan.2022.

do grupo de Filmologia (ZANATTO, 2016); conservador-chefe da Cinemateca Brasileira e professor no *Curso para dirigentes* (1958). O segundo, estudante no Centro Sperimentale di Cinematografia (1951-1952) – onde conheceu Birri, por sinal –, peça-chave da estruturação da Cinemateca Brasileira e professor do *Curso para dirigentes* (1958)

Lado a lado, as trajetórias de Rudá e Paulo Emílio demarcam as etapas que antecederam a formação dos cursos universitários de cinema da UnB e da ECA-USP, como a atividade cineclubista, o estudo em instituições europeias, o projeto político pedagógico da Cinemateca e a atuação formativa em iniciativas de entidades independentes e instituições universitárias dispersas que pouco a pouco, abrirão caminho na estrutura universitária para a formação dos cursos universitários de cinema em que estiveram envolvidos. Nessa trajetória, o *Curso para dirigentes de cineclubes* (1958) é um momento decisivo, o epicentro de um processo balizado entre o cineclubismo dos anos 1940 e a formação, na década de 1960, dos cursos universitários de cinema da UnB e da ECA-USP.

REFERÊNCIAS

FONTES

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Cultura e Escola". In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982a, p. 103-107.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "A volta aos filmes". In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982b, p. 407-410.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Cursos de cinema". In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982c, p. 238-241.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Em 120 aulas e 40 filmes. Cineclube pode ser centro de cultura do interior". *Visão*. São Paulo, 26 dez. 1958, p. 68-9.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Pesquisa Histórica". Manuscrito. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0601.

JORNADA dos Cineclubes Brasileiros. *Jornal O Estado de São Paulo*, 30 dez. 1958. Cinemateca Brasileira. Hemeroteca. Acesso: Pasta 1958-6/19.

NOVA ordem para os cineclubs do mundo. *Diário da Noite*, 17 de jun. 1957. Cinemateca Brasileira. Hemeroteca. Acesso: Pasta 1957/6-3.

REGRESSOU de S. Paulo o Secretário do Clube de Cinema: O que foi a I Jornada de Cineclubes. *Jornal Unitário*, Fortaleza-CE, 01 mar. 1959. Cinemateca Brasileira. Hemeroteca. Acesso: n. 879/6.

"Cineclube do Centro Dom Vital". *O Estado de São Paulo*, 09 fev. 1958. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira: P. 1958-6/14.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. "Comment présenter et discuter un film". *Regards neufs sur le cinéma*. Le Seuil, coll. Peuple et Culture, 4º trimestre 1953. Replicado no *Cahiers du Cinéma*, Mars, 2008, p. 69–70.
- BAZIN, André. "Un Festival de la Culture Cinématographique". *Cahiers du Cinéma* 6, 34, Avril, 1954, p. 23–29.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944–1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CORREA JR., Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- MENDES, Adilson Inácio. *Trajetória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- MALUSÁ, Vivian. *Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís*. Dissertação de Mestrado em Multimeios, UNICAMP, Campinas-SP, 2007.
- SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA- USP, 2009.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.
- XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: Um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições SESC, 2017.
- ZANATTO, Rafael Morato. "O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)". *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 8, n. 1, 2021, p. 101-130.
- ZANATTO, Rafael Morato. "Paulo Emílio e as fontes não-fílmicas na formação do cinema brasileiro". *Faces da História*, v. 6, n. 1, p. 271-284, 21 jun. 2019.
- ZANATTO, Rafael Morato. "Paulo Emílio, Filmologia, Cultura Cinematográfica". In: NASCIMENTO, Francisco; SILVA, Jaison Castro; FERREIRA, Ronyere (org.). *História e Arte: Teatro, Cinema, Literatura*. Teresina: EDUFPI, 2016, p 241–258.