



Passagens. Revista Internacional de História Política
e Cultura Jurídica
ISSN: 1984-2503
historiadodireito@historia.uff.br
Universidade Federal Fluminense
Brasil

Vigo, vulgo Almereyda de Paulo Emílio Salles Gomes: a subjetividade na história do cinema

Borrmann, Ricardo

Vigo, vulgo Almereyda de Paulo Emílio Salles Gomes: a subjetividade na história do cinema
Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, vol. 11, núm. 1, 2019
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337358842008>

DOI: <https://doi.org/10.15175/1984-2503-201911107>

Vigo, vulgo Almereyda de Paulo Emílio Salles Gomes: a subjetividade na história do cinema

Vigo, Vulgo Almereyda by Paulo Emílio Salles Gomes: Subjectivity in the history of cinema

Vigo, vulgo Almereyda de Paulo Emílio Salles Gomes: la subjetividad en la historia del cine

Vigo, vulgo Almereyda de Paulo Emílio Salles Gomes : la subjectivité dans l'histoire du cinéma

保罗·埃米利奥·塞勒斯·戈麦斯的《维果，乌果，阿尔梅雷达》：电影史上的一个主体

Ricardo Borrmann *

Universidade de Bremen, Alemanha

ricborrmann@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0003-4541-6360>

DOI: <https://doi.org/10.15175/1984-2503-201911107>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337358842008>

Recepção: 05 Setembro 2018

Aprovação: 02 Janeiro 2019

RESUMO:

Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) foi um personagem multifacetado: militante, crítico, pesquisador, professor de cinema, além de escritor. Foi ainda o fundador da Cinemateca Brasileira. Apesar de suas múltiplas conexões em instituições importantes da história do cinema, como a Cinémathèque Française e a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), ele foi pouco estudado do ponto de vista da história intelectual. Este trabalho visa apresentar um roteiro de pesquisa sobre Paulo Emílio como intelectual, a partir da análise de sua obra póstuma *Vigo, vulgo Almereyda*, sobre o militante anarquista Miguel Almereyda – pai do cineasta francês Jean Vigo. Assim, subjetividade, política e religiosidade ganharão destaque na história do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Emílio Salles Gomes, história do cinema, história intelectual, subjetividade.

ABSTRACT:

Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) was a multifaceted character: a militant, critic, researcher, professor of cinema, and writer, also founding the Cinemateca Brasileira. In spite of his multiple connections to landmark institutions in the history of cinema, such as the Cinémathèque Française and the International Federation of Film Archives (FIAF), he has been relatively neglected by academics in the field of intellectual history. The following work aims to serve as a research guide to Salles Gomes as an intellectual based on an analysis of his posthumous work “Vigo, Vulgo Almereyda” on anarchist militant Miguel Almereyda, father of French filmmaker Jean Vigo. Subjectivity, politics and religiosity are therefore revealed to play significant roles in the history of cinema.

KEYWORDS: Paulo Emílio Salles Gomes, history of cinema, intellectual history, subjectivity.

RESUMEN:

Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) fue un personaje multifacético: militante, crítico, investigador, profesor de cine y escritor. Además, fue el fundador de la Cinemateca Brasileira. A pesar de sus múltiples vínculos con instituciones importantes de la historia del cine, como la Cinémathèque Française y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), Paulo fue poco estudiado desde el punto de vista de la historia intelectual. El objeto de este trabajo es presentar una ruta de investigación sobre Paulo Emílio como intelectual a partir del análisis de su obra póstuma «Vigo, vulgo Almereyda», sobre el militante anarquista Miguel Almereyda, padre del cineasta francés Jean Vigo. De este modo, subjetividad, política y religiosidad adquirirán protagonismo en la historia del cine.

PALABRAS CLAVE: Paulo Emílio Salles Gomes, historia del cine, historia intelectual, subjetividad.

AUTOR NOTES

- * Doutor em História Cultural pela Ludwig-Maximilians-Universität (Munique/Alemanha) e docente-pesquisador Pós-Doc da Universidade de Bremen, na Alemanha. Mestre em ciência política pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisador associado do Laboratório Cidade e Poder (História/UFF). E-mail: ricborrmann@gmail.com. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-4541-6360>

RÉSUMÉ:

Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) a été un personnage aux multiples facettes : militant, critique, chercheur, professeur de cinéma, mais aussi écrivain. C'est également lui qui a fondé la Cinémathèque brésilienne. Malgré ses multiples connexions avec d'importantes institutions de l'histoire du cinéma, comme la Cinémathèque française et la Fédération internationale des archives du film (FIAF), il a été peu étudié du point de vue de l'histoire intellectuelle. Ce travail vise à présenter un scénario de recherche sur Paulo Emílio en tant qu'intellectuel, à partir de l'analyse de son œuvre posthume, « *Vigo, vulgo Almereyda* », sur le militant anarchiste Miguel Almereyda, le père du cinéaste français Jean Vigo. Ainsi, subjectivité, politique et religiosité seront mises en avant dans l'histoire du cinéma.

MOTS CLÉS: Paulo Emílio Salles Gomes, histoire du cinéma, histoire intellectuelle, subjectivité.

摘要:

保罗·埃米利奥·塞勒斯·戈麦斯 (Paulo Emílio Salles Gomes 1916-1977) 是一个多才多艺的人物：政治活动家，评论家，研究人员，电影学教授，以及作家。他也是巴西电影资料库 (Cinemateca Brasileira) 的创始人。尽管他在重要的电影历史机构中拥有头衔，例如法国电影资料馆和国际电影档案馆联合会 (FIAF)，但从思想史的角度来看，他很少得到关注和研究。本文旨在通过分析他的遗作《维果，乌果，阿尔梅雷达》(Vigo, Vulgo Almereyda) 对保罗·埃米利奥的知识分子生涯进行评述。该书是关于法国无政府主义激进分子米盖尔·阿尔梅雷达 (Miguel Almereyda) 的传记。米盖尔·阿尔梅雷达是法国著名电影制片人让·维戈的父亲。通过此项分析和研究，我们发现保罗·埃米利奥·塞勒斯·戈麦斯著作的主体性，政治性和宗教性及其在巴西电影史所占据的突出地位。

關鍵詞: 保罗·埃米利奥·塞勒斯·戈麦斯，电影史，思想史，主体性。

INTRODUÇÃO

A mais popular, a mais acessível, a mais influente e a mais descartável das artes exige um acompanhamento permanente. A função do crítico de cinema transcende a do mero resenhista. [...] As histórias do cinema e da crítica de cinema estão entrelaçadas. Confundem-se e se sobrepõem. A sétima arte é também a mais recente e começou a florescer quando a imprensa já havia atingido a maturidade. No fim do século XIX, jornais e revistas estavam solidamente implantados na sociedade de massas – na realidade, foram os artífices da ampliação do convívio humano. Nada mais natural que o espetáculo cinematográfico sofresse forte influência dos textos inspirados nele, num movimento circular e contínuo (DINES, 2009, p. 13).

Alberto Dines (1932-2018) *In memoriam*

Este ensaio tem por objetivo destacar que, por trás do trabalho de diretores, atores e produtores, há muito mais do que os olhos do expectador podem ver: um mundo de críticos, cinéfilos, arquivistas, professores e pesquisadores de cinema, revistas especializadas, redes intelectuais e institucionais, interesses políticos, cineclubes, museus, etc. Todas estas dimensões formam parte da construção da cultura cinematográfica e da história do cinema, contribuindo para que este deixasse de ser visto como mero espetáculo circense e se consolidasse como “sétima arte”, digna de ser preservada, produzida e divulgada (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 34). Há ainda um elemento que merece ser sublinhado nesta constelação e que até agora foi pouco analisado com profundidade pela historiografia cinematográfica clássica, ainda sobremaneira erigida sobre alguns mitos: a influência da cultura religiosa, especialmente em suas inter-relações com a política.¹ Este ensaio visa abordar tais relações partir do intelectual e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), sugerindo alguns caminhos e roteiros de pesquisa baseados em sua obra *Vigo, vulgo Almereyda*, publicada postumamente em 1991.²

Muitas das obras hoje consideradas clássicas no cinema ter-se-iam perdido,³ sido destruídas ou relegadas ao esquecimento não fosse a atuação e o empenho de certas pessoas, redes intelectuais e instituições empenhadas na coleta e na preservação de películas. Outro aspecto a ser levado em consideração é a percepção, ainda embrionária, dos arquivos de filmes e do próprio material fílmico como fonte de documentação e de memória, digna de ser analisada pela historiografia. Ao contrário dos grandes museus e arquivos históricos, a pesquisa

acadêmica ainda não confere o devido valor ao estudo dos arquivos de cinema e de filmes – embora haja exceções.

Os estudos de um modo geral não têm se dedicado com a devida atenção aos personagens que atuaram e atuam por detrás das telas de cinema, na preservação e divulgação de filmes, tais como os intelectuais, cinéfilos, críticos e colecionadores, por exemplo, ou as colunas de crítica, os folhetins, os cineclubes e as cinematecas. Não obstante, o movimento cineclubista e as cinematecas (nascentes) tiveram um papel fundamental na divulgação do cinema e na sua recepção por parte do público após a Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, contribuíram com o surgimento das vanguardas cinematográficas no mundo todo. Esta tendência não foi diferente na América Latina (XAVIER, 1994, p. 297), com a emergência do “Cinema Novo” por exemplo. Este trabalho pretende se dedicar a esta lacuna, destacando as inter-relações entre subjetividade, cultura religiosa e política. As conexões entre religiosidade e política foram marcantes, tanto antes quanto no Pós-Guerra, em especial na conjuntura da 3ª escolástica ou da “reação católica” (VILLAÇA, 1975, p. 10).

ESBOÇO BIOGRÁFICO

Paulo Emílio Salles Gomes ficou conhecido no Brasil sobretudo por sua atividade de crítico cinematográfico nas páginas do “Suplemento Literário” do Jornal *O Estado de São Paulo* durante os anos 1950 e 1960 (CALIL, 2015, p. 13). Porém, sua importância não se restringiu à atuação na imprensa. Ele foi ainda membro-fundador da “Cinemateca Brasileira” nos anos 1950 (1956), enquanto instituição autônoma,⁴ professor universitário, pesquisador e historiador do cinema, militante político, romancista e importante mediador cultural transatlântico, em suma, um homem que dispunha de uma vasta rede intelectual e internacional em instituições influentes na preservação e circulação de filmes, como a “Cinemateca Francesa” (*Cinémathèque Française*) e a “Federação Internacional de Arquivos de Filmes” (FIAF).

Em 1957 saíria publicado em Paris um volume sobre o cineasta francês Jean Vigo (1905-1934), fruto da pesquisa realizada entre 1947 e 1952 (SOUZA, 2002, p. 334). A monografia foi descrita por François Truffaut (1932-1984) nas páginas do influente *Cahiers du Cinema*, em 1954, da seguinte forma:

Passou-me pelas mãos o manuscrito do mais belo livro de cinema que eu tenha lido. [...] Em 80 páginas datilografadas o autor P. E. Salles Gomes reconstitui dia a dia a filmagem de *Zéro de conduite*. 100 páginas são consagradas a *L'Atalante*. Como não ficar perturbado pela descrição da morte de Vigo. Seria lamentável se este livro não encontrasse editor, posto que sempre houve unanimidade sobre o autor de *L'Atalante*. Estou persuadido de que publicado, e é necessário que o seja inteiramente, não se poderá mais escrever 10 linhas sobre Vigo sem que se refira a ele (TRUFFAUT, François apud SOUZA, 2002, p. 332).

As palavras de Truffaut foram proféticas: até hoje o volume constitui bibliografia básica sobre o cineasta, citado em diversas obras sobre a história do cinema (SADOUL, 1962; GREGOR; PATALAS, 1973).⁵

A partir de seu texto *Vigo, vulgo Almereyda*, sobre o militante anarquista Miguel Almereyda (1883-1917) – pai do cineasta –, pretende-se no presente trabalho puxar o “fio e os rastros” (GINZBURG, 2007) de um roteiro de análise do próprio Paulo Emílio enquanto intelectual, destacando assim a relevância de estudá-lo do ponto de vista histórico. Este texto parte, portanto, desta personalidade com o objetivo de contribuir com uma escrita da história do cinema “vista de baixo” (SHARPE, 1992). Ou seja, analisá-la a partir de intelectuais e de personagens tradicionalmente pouco estudados, e que foram considerados como de “segundo plano” pelo mainstream da historiografia sobre cinema, embora tenham atuado por detrás das telas, através de redes de contatos e intercâmbios (transatlânticos), produzindo efeitos duradouros na história do cinema.

A obra de Paulo Emílio como crítico já foi bem analisada pela literatura, tendo sido tema de diversos trabalhos.⁶ No entanto, a sua rede de contatos, bem como a sua atuação e relevância em instituições cruciais para a história do cinema no Pós-Guerra (como as já citadas “Cinemateca Francesa” [CF] e a FIAF) ainda carecem de pesquisas históricas mais detalhadas. Além de ter sido o fundador da Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio pode ser considerado também militante, professor universitário e pioneiro dos estudos acadêmicos

em cinema no Brasil.⁷ Estas três dimensões de fato representam três facetas da sua trajetória, que será objeto dos parágrafos seguintes.

Como militante político na “Era Vargas”, Paulo Emílio foi membro da “Aliança Nacional Libertadora” (ANL), mobilizando a jovem militância com a sua capacidade oratória e seus discursos cativantes (SOUZA, 2002, p. 10, 49). Em ele foi preso, mas escapou no mesmo ano do “Paraíso”, nome do presídio onde esteve, e fugiu para o exílio em Paris (SOUZA, 2002, 108). Na movimentada capital parisiense de fins dos anos 1930, onde viveria por dois anos, descobriu a paixão pelo cinema através do “guru” de primeira hora Plínio Sussekind Rocha (1911-1972), que o iniciou nas sessões da recém-fundada “Cinemateca Francesa”:⁸ “Você que é comunista”, ter-lhe-ia dito este, “conhece as fitas russas?” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 87).

O encontro com o “guru”, mais velho e cinéfilo, e a ida à Cinemateca marcariam a trajetória de Paulo Emílio definitivamente. Plínio fora um dos fundadores, junto com Cláudio Mello, Almir Castro e Octavio de Faria, do *Chaplin Club*, primeiro grande clube de cinema do Brasil em fins dos anos 1920 (XAVIER, 1994, p. 297)⁹ e modelo para o posterior “Clube de Cinema de São Paulo” (SOUZA, 2002, p. 140), fundado por Paulo Emílio nos anos 1940 – espécie de “protocélula” da “Cinemateca Brasileira” (SOUZA, 2002, p. 140; CORREA JÚNIOR, 2010, p. 43).

Na mesma época, encontrava-se em Paris e também frequentava a “Cinemateca Francesa” o crítico de cinema de língua alemã Siegfried Kracauer (1889-1966) (SPÄTER, 2016), bem como outros intelectuais e artistas, como a crítica de origem judaica de fala-alemã, Lotte Eisner (1896-1983). Nas sessões promovidas pela Cinemateca tanto Eisner como Kracauer e Paulo Emílio viram fitas que marcariam suas trajetórias como críticos.¹⁰ É provável que ambos, Kracauer e Paulo Emílio, tenham frequentado a diversas sessões conjuntas naquela época. Como os exemplos de Paulo Emílio e Plínio Sussekind atestam, os intelectuais brasileiros (e latino-americanos) participaram e atuaram nos debates e intercâmbios que ocorreram na Europa, ajudando a definir os rumos da cultura cinematográfica no Pós-Guerra. Engajaram-se na cultura cinematográfica internacional e se utilizaram ainda das redes de contatos feitas à época para erigir instituições nos seus países de origem, como o caso da Cinemateca Brasileira.

Ao regressar da França em 1939, Paulo Emílio fundou, junto com outros estudantes da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Gilda de Melo e Souza, Rui Coelho e Lourival Gomes Machado, a Revista *Clima*, que marcaria os rumos da crítica de arte no Brasil (PARANAGUÁ, 2014, p. 88).¹¹ Os intelectuais “climáticos” foram apelidados de “Chato boys”, em expressão cunhada por Oswald de Andrade para contrapor a sisudez e a disciplina acadêmica do grupo à boemia da primeira geração modernista (PONTES, 1998, p. 55). A partir da iniciativa da revista, Paulo Emílio lançaria as bases de sua crítica de cinema (PARANAGUÁ, 2014, p. 98). Até então a crítica de cinema no Brasil se resumia a algumas poucas páginas laudatórias. Paulo Emílio produziu pioneiramente no país uma longa análise dos elementos estéticos e formais das obras em questão, como os filmes de John Ford e Orson Welles por exemplo (SOUZA, 2002, 151-177).

Em 1946 o crítico brasileiro seguiu para uma segunda temporada em Paris, que se estenderia até 1954: este período foi crucial para a sua formação (e reputação) como intelectual ligado ao cinema. Então ele estabeleceu vínculos profundos e duradouros com o grupo de Henri Langlois em torno da “Cinemateca Francesa” e também na FIAF, laços estes que marcarão a sua trajetória internacional.¹² Ao se aproximar do círculo de Henri Langlois, eterno diretor da CF, Paulo Emílio torna-se seu colaborador próximo. Também participa intensamente nos anos de consolidação da FIAF, chegando a exercer o posto de vice-presidente por duas vezes nos anos 1950 (FIAF, 1958). Além disso, atuou ainda como correspondente internacional do “Clube de Cinema de São Paulo”, fundado em 1940, Decio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Cícero Cristiano de Souza e Paulo Emílio. O clube prepararia o terreno para a futura Cinemateca Brasileira (SOUZA, 2002, p. 140).

Segundo o biógrafo de Paulo Emílio, José Inácio de Melo Souza (2002, p. 299), o Clube de Cinema foi refundado em novembro de 1946: “Paulo Emílio era considerado o ‘avô’ do segundo clube pelos jovens participantes, Rubem Biáfora, Saulo Guimarães, Paolo Giolli e Rubem Miller”. A direção ficara a cargo de Almeida Salles,

seguidor, com muito interesse, da experiência de 1940. Ele foi eleito, a despeito da oposição de ‘uns esquerdeiros’, nas palavras de Lourival Gomes Machado. Os outros dois membros da diretoria eram o jornalista Múcio Porfírio Ferreira (secretário) e o funcionário da Secretaria da Fazenda do Estado, João Araújo Nabuco (tesoureiro). Paulo Emílio foi contatado em agosto de 1947 para representar o Clube de Cinema na Europa. [...] Além dos contatos com entidades européias, Paulo Emílio foi intermediário para as compras de filmes na Cinemateca Francesa (SOUZA, 2002, p. 299-301).

Na França, Paulo Emílio atuou ainda como historiador e pesquisador de cinema, realizando o já citado trabalho sobre o cineasta Jean Vigo, que ajuda a (re)descobrir. Neste quesito, constrói uma monografia conectada com as inovações epistemológicas em pesquisas históricas da “Escola dos Annales”. Associou-se, assim, a uma abordagem crítica frente às fontes de pesquisa, que questionava a tradição (católica) em história do pensamento no Brasil, na linha de Miguel Reale, João Cruz Costa, Luís Washington Vita e Antônio Paim, em torno do Instituto Brasileiro de Filosofia. Em seu estudo, Paulo Emílio remonta às origens familiares de Vigo, na figura de seu pai – o militante Miguel Almereyda – para descrever o universo subjetivo constitutivo da obra do cineasta, sem, entretanto, restringir sua análise a explicações unidimensionais. Aqui revela-se a influência da psicanálise na obra pauloemiliana, em especial no que concerne o protagonismo conferido às dimensões familiar e subjetiva no trato com as fontes históricas e na análise das películas.

Na França Paulo Emílio foi possivelmente o primeiro e único brasileiro a ser analisado por Jacques Lacan (1901-1981):

Durante dois ou três anos Paulo Emílio fez análise regularmente (Sonia lembra-se de uma visita de Lacan ao apartamento do casal: bateu a porta, entrou, ficou parado, olhando o interior, depois deu as costas e foi-se embora sem dizer nada; Sonia ficou paralisada com o gesto teatral) (SOUZA, 2002, p. 288).

Difícil pensar que o processo psicanalítico não deixou marcas: o pesquisador abriu-se então, através deste contato com Lacan, para a importância da análise do imaginário e da subjetividade presente(s) na linguagem, seja ela artística ou cinematográfica.¹³

Paulo Emílio regressa ao Brasil com sua companheira à época, Sonia Houston Veloso Borges, em 1954. A partir do casamento com uma Veloso Borges, Paulo Emílio reforçava seus vínculos familiares e sociais com a elite paulista. Seu biógrafo fala da “crônica de um casamento anunciado” (SOUZA, 2002, p. 149):

O patronímico Houston vinha de um imigrante norte-americano, o dentista James Frank Houston. Estabelecido no Rio de Janeiro no século anterior, teria feito grande clientela na cidade. Do casamento com a fluminense Arinda Galdo Houston, teve quatro filhos: Celina, Elsie (1902), Mary (24/7/1906) e Celio. Celina casou-se com o industrial têxtil paraibano Nelson Veloso Borges, um dos sócios da Fábrica Deodoro. Elsie tornou-se notável intérprete da música brasileira, embora hoje seja pouco lembrada. Casou-se com o escritor surrealista francês Benjamin Péret em 1928. Mary uniu-se a outro intelectual, Mário Pedrosa, em 1935 (SOUZA, 2002, p. 315).

Diante do sucesso da iniciativa da “I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro” em 1952, organizada pelo crítico Alex Viany (1918-1992) (AUTRAN, 2003), Paulo Emílio volta para atuar na organização do “I Festival Internacional de Cinema Brasileiro”, que marcaria o panorama cinematográfico do país, com convidados como Henri Langlois, o crítico de cinema André Bazin e o cineasta Erich von Stroheim (SOUZA, 2002, p. 347-357; CORREA JÚNIOR, 2010, p. 124).

Foram os anos precursores do que viria a se consolidar na década seguinte como as vanguardas do cinema autoral no cone sul, o “Cinema Novo” e o “Novo Cinema Latinoamericano”. Muitos dos jovens realizadores daquela época, posteriormente associados ao “Cinema Novo”, entraram em contato com fitas clássicas no âmbito destes festivais, e participaram ativamente dos cineclubes e dos debates que afluíam no Brasil. O caso emblemático é o de Glauber Rocha e sua relação com o Clube de Cinema da Bahia, capitaneado

por Walter da Silveira (SILVA, 2016, p. 26). Neste sentido, houve uma semelhança com os congêneres europeus da *Nouvelle Vague*, que também tiveram sua formação em torno dos cineclubes e das cinematecas (com destaque especial para a CF de Langlois), antes do surgimento das primeiras escolas oficiais de cinema (XAVIER, 1994, p. 297).

Em 1956 funda-se a “Cinemateca Brasileira” e Paulo Emílio torna-se seu curador geral. Primeiramente, ela esteve vinculada ao Museu de Arte Moderna de São (MAM) e funcionava em suas dependências. A partir de 1956 independiza-se, o que causará problemas financeiros permanentes para a instituição, aliás uma constante na história da maioria das Cinematecas e Museus brasileiros – algo até o presente momento não ainda equacionado de maneira estável no campo da museologia e da arquivística filmica.¹⁴ Apesar de todas as mudanças institucionais pelas quais o Brasil passou, os filmes e os arquivos de cinema são vistos como artigos de “segunda ordem”, menos importantes de serem preservados, restaurados e armazenados com o zelo que merecem outros museus de arte. Especialmente hoje em dia, com as novas tecnologias digitais dominando a cena, o trabalho de preservação da película se faz ainda mais relevante.

Nos anos 1960, Paulo ajudaria a fundar, com outros especialistas, o primeiro curso superior de cinema na UNB, participando assim do projeto educacional dos pioneiros Anísio Teixeira (1900-1971) e Darcy Ribeiro (1922-1997) (SOUZA, 2002, p. 420-431). Com a demissão em massa dos professores da Universidade de Brasília (UnB) após a ditadura, Paulo Emílio retorna a São Paulo, onde se estabelece como professor da cadeira de história do cinema no recém-fundado Departamento de Comunicação (SOUZA, 2002, p. 493). Como requisito realiza, então, seus estudos formais de doutoramento sobre o cineasta Humberto Mauro, com orientação de Gilda de Melo e Souza.¹⁵

Mais uma vez o intelectual realiza um trabalho inovador do ponto de vista da pesquisa histórica em cinema, até hoje biografia básica sobre Humberto Mauro (GOMES, 1974; SCHVARZMAN, 2004; MORETTIN, 2013). Por outro lado, contribuiu com a consolidação do mito das origens do cinema brasileiro a partir dos anos 1930, a partir de Humberto Mauro.¹⁶ Na Universidade de São Paulo, Paulo Emílio desenvolveria sua carreira de docente e estudioso do cinema até a sua morte em 1977, formando gerações de cineastas, críticos e pesquisadores. A sua atuação universitária sempre esteve acompanhada do trabalho de crítico na mídia.

Nos últimos anos de vida, já com a segunda companheira, a escritora Lygia Fagundes Telles, Paulo Emílio (GOMES, 2015) realizou ainda incursões na literatura, que viriam a público nos volumes póstumos *Três Mulheres de 3 PPPês* e *Cemitério*. Estas dimensões da escrita literária em sua obra tornam a sua personalidade ainda mais multifacetada para a análise histórica. Redigiu ainda, com Fagundes Telles, um roteiro para o cinema intitulado *Capitu*, baseado na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Tal como ocorreu com o manuscrito de *Vigo*, vulgo *Almereyda*, o roteiro ficou esquecido nos arquivos da Cinemateca, até que foi publicado nos 1990 (GOMES; TELLES, 2008, p. 180-181). Este fato reforça, uma vez mais, a importância do trabalho de pesquisa com as cinematecas, arquivos e instituições ligadas ao cinema e da análise histórica de seus personagens e intelectuais. Por fim, Paulo Emílio foi ainda um dos criadores do Festival de Cinema de Brasília, que marcou os rumos do meio cinematográfico no Brasil e foi especialmente importante para divulgar as obras do “Cinema Novo” e “Marginal”, que despontaram nos anos 1960 e 1970 (SOUZA, 2002, p. 431-434).

A RELEVÂNCIA DA OBRA VIGO, VULGO ALMEREYDA: QUESTÕES DE MÉTODO

Eugène Bonaventure de Vigo foi um militante e jornalista anarquista, depois socialista, conhecido pelo nome de Miguel Almereyda. Qual seria o interesse de Paulo Emílio em realizar uma incursão na biografia deste personagem do movimento anarquista de inícios do século XX?

Um dos estímulos parece claro: realizar um balanço geracional das próprias questões da sua juventude, ligada à militância política. O volume sobre Almereyda pode ser lido do ponto de vista da reconstrução do

próprio universo do seu autor em suas relações com a atividade política, como uma maneira de analisar um ciclo de sua própria vida que se fechava então em Paris, dedicado a luta política direta, e passar para outro, que mobilizaria a sua vida como intelectual dali para frente – o cinema. A pesquisa sobre o pai de Vigo pode ser vista também como uma arqueologia de sua própria trajetória, buscando nas origens familiares a construção de seu próprio universo subjetivo e suas contradições como “crítico de esquerda”? Seu interesse, em princípio, não era diretamente Almereyda, mas seu filho, o cineasta Jean Vigo. No entanto, para descrever o repertório artístico de Vigo, Paulo Emílio remonta ao pai do realizador e à sua atmosfera familiar-subjetiva.

A vida de órfão, filho de um “traidor da causa” marcará a obra do cineasta francês. Almereyda foi acusado de traição pelo movimento anarquista e socialista por apoiar os antigos inimigos na conjuntura do esforço de guerra contra Alemanha. Paulo Emílio, no entanto, não aceita a simples hipótese da morte do militante como mera “queima de arquivo” e, ao aprofundar-se na dimensão individual desta figura, (re)constrói seu ambiente histórico, traçando uma hipótese de validade global sobre os rumos do movimento anarquista e socialista, bem como refletindo sobre as suas próprias desilusões enquanto militante face o totalitarismo stalinista. Sentia-se Paulo Emílio também um traidor, ao abandonar a luta política em favor do estudo da arte, de uma vida dedicada à pesquisa em cinema?

Sua tese é a de que o mesmo golpe de mão que destrói Almereyda, permite que a burguesia recupere as rédeas da história nos primórdios do século XX, ascenda ao poder e breque a ascensão do movimento revolucionário e de esquerda (CALIL, 2009, p. 227). Ficam as seguintes questões: a saída para o impasse encontrar-se-ia então na geração seguinte? Ou no cinema, no filho, que diante do conflito com a atividade política e a herança do pai se refugia na arte, não sem as marcas históricas da frustração e da pecha paterna? Quanto deste universo subjetivo, deste trauma como órfão de uma militância descarrilhada pelos rumos da história, estaria sempre presente no cinema considerado rebelde de Vigo? Tal Vigo, tal Paulo Emílio? São perguntas em aberto, não havendo soluções definitivas, nem unívocas.

A morte deste personagem individual, singular – Almereyda –, representaria na visão de Paulo Emílio o fim das possibilidades históricas do anarquismo. Assim, o ódio policial que leva a sua morte, seria a marca de uma época de polarizações, as mesmas que levaram ao assassinato brutal de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, assim como o de tantos outros (CALIL, 2009, p. 227). Poder-se-ia tirar do que ocorreu alguma lição com relação à polarização exacerbada presente na atual conjuntura política eleitoral, que leva a ascensão de figuras que se apresentam como antipolíticas? São questões para reflexão, suscitadas a partir do texto de Paulo Emílio.

Antes de seguir, cabe aqui um pequeno resumo do livro em questão, *Vigo, vulgo Almereyda*:

Assim que se inicia na vida, conhece uma extrema penúria e mesmo a prisão, e descobre nessas provas a vocação de revolucionário. Da penúria, extrai a decisão de desnudar as relações entre os homens, de fazer tábula rasa das instituições. Adere ao movimento libertário, beira o terrorismo, distingue-se por seus artigos inflamados em favor das vítimas da justiça burguesa. Mas o idealista-ativista é abatido por uma revelação, quando estoura a guerra entre França e Alemanha. A barbárie muda, então, de rosto. É a França, a seus olhos a encarnação da civilização, que passa a defender incondicionalmente, deixando a luta de classes para mais tarde. Mais do que nunca decidido a agir, convencido de sua missão, liga-se a homens de Estado que lhe parecem esclarecidos, seus inimigos de ontem; usa de astúcia, sempre confiante em seus objetivos, não hesita em participar de intrigas políticas e parecer um traidor aos olhos de inúmeros dos antigos camaradas. Tudo nele é obra da vontade. Assim é a personagem cujo itinerário o livro reconstitui (LEFORT, 2009, p. 220).

Há ainda um ponto de contato com a trajetória de Paulo Emílio: no regresso do exílio e na saída da Guerra, Paulo apoia os esforços da ditadura varguista contra o avanço do fascismo, apesar das contradições implicadas nesta opção, realizado inclusive uma incursão malograda no cinema como “soldado da borracha” na Amazônia.¹⁷

ALMEREYDA, VULGO EUGÈNE BONAVENTURE DE VIGO

Deve-se destacar aqui um elemento interessante abordado por Paulo Emílio logo no início do seu texto sobre o personagem histórico Almereyda: a mudança de seu nome Eugène Bonaventure para Miguel Almereyda e os aspectos subjetivos implicados nesta opção destacados por Paulo Emílio. Tal análise revela uma vez mais a influência da psicanálise. Estaria ele, Paulo Emílio, escondendo as suas próprias origens familiares burguesas?

A biografia do crítico brasileiro contribui com a mitologia em torno do seu biografado, ao iniciar a análise de sua trajetória já como jovem militante engajado, a partir de 1934-35. O seu biógrafo inicia o trabalho afirmando o seguinte:

De uma certa maneira, e isso talvez produza estranheza no leitor acostumado a seguir passo a passo o nascimento, crescimento e morte de um personagem que se deslinda, esta biografia começa pela análise do adulto nas atividades políticas e intelectuais. Pouco sabemos sobre o Paulo menino ou adolescente, e isso não faz muita falta [...] (SOUZA, 2002, p. 9).

Assim, sua biografia não segue o caminho de pesquisa sugerido por Paulo Emílio em seu trabalho sobre Vigo: recorrer ao ambiente familiar e subjetivo, aos laços de sociabilidade para (re)construir o ambiente intelectual do personagem analisado. As origens de Paulo Emílio e o seu ambiente familiar constituem ainda um ponto relativamente obscuro de sua biografia que, apesar de rico material documental, guarda tom demasiado laudatório, contribuindo com a construção do mito em torno de Paulo Emílio. O tema das origens familiares e sociais (tradicionais? conservadoras?) do grande militante e “crítico de esquerda” do cinema nacional é pouco abordado pela literatura acadêmica. As suas origens como membro da alta burguesia paulistana são sombreadas pelo homem que viria a ser – o intelectual brasileiro seria conhecido como um cosmopolita, crítico cáustico da burguesia paulistana, culturalmente internacionalizado, em suma um homem ilustrado. Mas o quanto dessa origem povoa sua obra, seu universo subjetivo? Pergunta justa, pois é a mesma que Paulo Emílio faz com relação às origens familiares de seu biografado Jean Vigo.

Apesar de sua fama como defensor do cinema nacional, Paulo Emílio ignora as películas brasileiras quase que por completo num primeiro momento, e passa longos anos no exterior nutrindo-se do cinema europeu e internacional. Este conjunto de contradições é suscitado a partir de sua obra *Vigo, vulgo Almereyda* para a análise de Paulo Emílio como figura história, e que revelam aspectos nada ou pouco estudados de seu próprio universo subjetivo bem como de sua trajetória como intelectual.

Aqui cumpre chamar a atenção para alguns aspectos finais, a título de roteiro de pesquisa: Paulo Emílio (GOMES, 2009a, p. 14) chama a atenção para a homofonia presente entre Almereyda e *y a de la merde*: “A escolha deste anagrama singular não representa simples represália contra um vago avô hostil”, nota.

Em certos círculos anarquistas da época, atribuíam-se um valor de agitação revolucionária ao palavrão, e *merde* ainda era um palavrão no início do século.

Não se sabe por que escolheu o nome de Miguel; o conjunto, Miguel Almereyda, soava espanhol e anarquista (GOMES, 2009a, p. 14).

Curioso é ainda o fato de que a mãe de Almereyda se chamava Aimée Salles, “uma jovem famosa na região por sua beleza”, segundo descrição de Paulo Emílio (GOMES, 2009a, p. 7). Ao escrever suas primeiras crônicas, com 18 anos, Paulo Emílio o fizera sob o pseudônimo de Hag Reindrah, personagem fictício criado por ele, “o filho de uma prostituta que encarna o mito do jovem revolucionário” (CALIL, 2009, p. 225). Antônio Candido nota em depoimento, que seu nome nas publicações francesas era grifado como Sallés Gomes para evitar a homofonia com “borracha suja” (*sale gomme*)¹⁸ – ele que fora um “soldado da borracha” durante a Segunda Guerra e que brinca com o nome Polidoro, odiado por seus três personagens em *Três Mulheres de 3 PPPs*, uma crítica cáustica a burguesia paulistana (GOMES, 2015).

À GUIA DE CONCLUSÃO

Os críticos são unânimes em apontar que Paulo Emílio se viu obrigado a cortar na própria carne a sua obra original sobre Jean Vigo por exigência do editor francês do livro.¹⁹ Assim, aproveitou trechos integrais da obra original fazendo apropriações culturais de si mesmo. Isso talvez ajude a compreender por que a obra ficou desaparecida por longos anos nos acervos da Cinemateca, até ser reencontrada no início dos anos 1970. Salles Gomes teria então pedido a Gilda de Melo e Souza que lesse o manuscrito com vistas a uma possível publicação. Após a sua morte, o trabalho mergulha novamente no esquecimento, até ser redescoberto no início dos anos 1990 e publicado finalmente em 1991 com a organização de Carlos Augusto Calil, ex-aluno do autor.

Sobre esta tarefa, Calil (2009, p. 224) comenta:

O preparo da edição foi nos familiarizando com duas ordens de problemas materiais e simbólicos. Como definir critérios para a escolha do título, para o estabelecimento do texto escrito à mão, por um autor que às vezes apenas indicava como resolver certas passagens na futura datilografia, e que, sabidamente, apesar do estilo inconfundível de que era possuidor, não tinha obsessão pela forma e sempre delegava a alguém, de sua irrestrita confiança, a ‘correção’ de seus escritos? [...] *Vigo, vulgo Almereyda* poderia chamar-se Miguel Almereyda. Paulo Emílio chegou a riscar o título original e, numa penada, transformou-o no segundo. Mas nossa opção levou em consideração a desejável articulação dos dois nomes que a personagem possui e a necessária remissão ao filho ilustre. Pesou ainda uma possível ironia com a cínica mensagem que anuncia a morte de “Vigo, vulgo Almereyda”, vazada na indefectível linguagem protocolar oficial. A outra opção só traria ganho na carga de mistério, de resto já considerável, a inflétir numa personagem de ‘pura’ ficção.

Por fim, deve-se abordar uma questão chave: O questionamento de certo ideal de pureza, que estaria presente em determinada linguagem, seja ela escrita, oral ou feita a partir de imagens. Paulo Emílio, ao apontar para esse ideal escolástico-tomista de pureza presente nas origens familiares (na sua própria origem burguesa?) a partir do jogo (de interpretações) dos nomes nos fornece com a obra *Vigo, Vulgo Almereyda* um roteiro de investigação para a sua trajetória como intelectual, quando ele mesmo é colocado na posição de personagem histórico. Assim, seria possível romper com o ideal de pureza e perfeição, em suma com as múltiplas idealizações que se constroem ao redor da figura mítica em que se tornou Paulo Emílio na história do cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

- AUTRAN, Arthur. *Alex Vianey*: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BELLES, Mauro. Cinemateca Brasileira, um projeto de vida de Paulo Emílio Salles Gomes. IEA-USP, 5 out. 2017. Disponível em: <http://www.ica.usp.br/noticias/a-luta-constante-de-paulo-emilio-gomes-pela-preservacao-da-memoria-do-cinema-brasileiro>. Acesso em: 3 set. 2018.
- CALIL, Carlos Augusto. Uma outra história?. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 222-228.
- CALIL, Carlos Augusto (Org.). Prefácio: A Crítica como aventura. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Cinema no Século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 11-17.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Cinematecas e cineclubes*: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973). 2007. 227 f. Dissertação (Mestrado)_Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007. Disponível em: <http://polo3.assis.unesp.br/posgraduacao/teses/historia/faustodouglascorreajunior.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira*: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: UNESP, 2010.
- DINES, Alberto. Prefácio. In: AZEREDO, Ely. *Olhar crítico*: 50 anos de cinema brasileiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p. 13-15.

- FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. 1938-1958. Paris: FIAF, 1958. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/Publications/FIAF-Bookshop/1958%20FIAF%20Brochure.pdf>. Acesso em: 3 set. 2018.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GREGOR, Ulrich; PATALAS, Enno. *Geschichtes des Films*. München: Bertelsmann, 1973.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1974.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GOMES, Paulo Emílio Sales; TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LEFORT, Claude. Fortuna crítica. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 217-222.
- MANNONI, Laurent; CRANGLE, Richard. Henri Langlois and the Musée du Cinéma. *Film History*, v. 18, n. 3, p. 274-287, 2006.
- MENDES, Adilson Inácio. *A crítica viva de Paulo Emílio*. 2012. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)_Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.
- NEDER, Gizlene. *Iluminismo jurídico-penal luso-brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *A invenção do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SADOUL, Georges. *Le cinéma français: 1890-1962*. Paris: Flammarion, 1962.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 39-62.
- SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*. Jundiaí: Paco, 2016.
- SOUZA, José Inacio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SPÄTER, Jorg. *Siegfried Kracauer: Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.
- SRAGOW, Michael. *Cinéastes de notre temps for Our Times: A Conversation with Richard Peña. The Criterion Collection, On Film/Interviews – Apr. 20, 2017*. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/4508-cin-astes-de-notre-temps-for-our-times-a-conversation-with-richard-pe-a>. Acesso em: 1 set. 2018.
- VILLAÇA, Antonio Carlos. *O Pensamento Católico no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1975.
- XAVIER, Ismail. Paulo Emilio e o estudo do Cinema. *Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, p. 297-300, 1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9713/11285>. Acesso em: 20 ago. 2018.

NOTAS

1 Um exemplo ilustrativo é o caso de uma das primeiras coleções de filmes de que se tem notícia, a do abade jesuíta Joseph Joyce, que se utilizou dos filmes visando à catequese de fiéis numa cidade de domínio protestante (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 34). A indicação vai ao encontro das teses de Jean Lacouture, que aponta para o fato de que os jesuítas se utilizavam de novas técnicas para transmitir conteúdos velhos (NEDER, 2007, p. 134).

2 Aqui utilizar-se-á a seguinte versão: Gomes (2009a).

3 Estima-se que cerca de 80% das obras cinematográficas produzidas entre 1895-1915 foram perdidas (BORDE, Raymond apud CORREA JÚNIOR, 2010, p. 36).

4 Desde sua fundação em 1946 até esta data a Cinemateca funcionou como Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 84-147).

5 Neste último o crítico brasileiro é citado como P.E.Salés. O especialista Richard Peña comenta o seguinte sobre a obra de Paulo Emílio: *"One of our greatest experts on Vigo is a wonderful Brazilian writer, Paulo Emílio Salles Gomes, who published a biography of Vigo in the late fifties that was a sensation because nobody had done that caliber of work on him in France. It helped bring Vigo back to everybody's consciousness. I was talking to him one time, and he said, using somewhat Latin American terms, 'Jean Vigo was the underdeveloped French cinema.' He was obviously thinking of Brazil or Argentina, all those cinemas that seemed to have a marginal nature. Vigo was marginal French cinema. It explained a lot to me about why Paulo Emílio was so attracted to him!"* ("Um dos nossos grandes especialistas em Vigo é um escritor brasileiro maravilhoso, Paulo Emílio Salles Gomes, que publicou uma biografia sobre Vigo em fins dos 50 que foi uma sensação, porque ninguém havia feito um trabalho daquele calibre sobre ele na França. Ajudou a trazer Vigo de volta à consciência de todos. Eu estava conversando com ele uma vez e ele me disse, usando de certa maneira termos latino-americanos, que 'Jean Vigo era o cinema francês do terceiro mundo'. Ele estava obviamente falando do Brasil ou da Argentina, de todos aqueles cinemas que lhe pareciam ter uma natureza marginal. Vigo era cinema francês marginal. Aquilo me esclareceu muito sobre por que Paulo Emílio viu-se tão atraído por ele.") (SRAGOW, 2017, par. 32, tradução nossa).

6 Ver, por exemplo, Mendes (2012).

7 Ver, por exemplo, Gomes (2016).

8 A Cinemateca Francesa foi fundada em 1936 pelos amigos Henri Langlois (1914-1977) e Georges Franju e remonta ao clube de cinema *Cercle du Cinema* (MANNONI; CRANGLE, 2006).

9 Segundo Ismail Xavier, em entrevista, "local de produção da melhor crítica de cinema até aquele momento" (BELLESA, 2017, par. 6).

10 Destaco aqui as fitas das vanguardas dos anos 1920 e 1930, como Marcel L'Herbier, do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, Jean Epstein, Jean Renoir, Jean Vigo, Luis Buñuel etc.

11 Sobre o grupo "Clima", ver ainda Pontes (1998).

12 A Filmoteca do MAM, por exemplo, tornar-se-á membro da FIAF em 1948.

13 Aqui diverge-se um pouco da interpretação do biógrafo de Paulo Emílio de que "o encontro com Lacan [...] não colou", apesar dos três anos de análise com o psicanalista francês (SOUZA, 2002, p. 288).

14 Destaca-se aqui como exemplo da falta de uma política pública estável de financiamento para tais instituições o incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro, ocorrido na noite do dia 02/09/2018, enquanto este trabalho estava em vias de finalização.

15 Maiores informações em Souza (2002, p. 519-526).

16 Para uma visão crítica ver Morettin (2013).

17 Ver a este respeito Souza (2002, p. 181-191).

18 Para o depoimento de Candido, ver box com DVDs em Gomes (2009b).

19 Sobre a versão original que veio a público, o que se pode dizer é que foi publicada pela primeira vez em 1957, em francês (diz-se que o trabalho recebeu a leitura atenta do poeta surrealista Benjamin Péret, tio de Sônia Borges, companheira de Paulo Emílio a época, e a quem ele atribui a autoria da obra pelo seu atento trabalho de transcrição dos manuscritos). Posteriormente *Jean Vigo* teve ainda lançamento em língua inglesa, em 1971, fato que atesta o prestígio internacional alcançado pela obra entre os estudiosos de cinema. No entanto, esta só veio a público no Brasil em 1984, em tradução de Elisabeth Almeida publicada pela editora Paz e Terra (GOMES, 2009b).

LIGAÇÃO ALTERNATIVE

<http://www.revistapassagens.uff.br/index.php/Passagens/article/view/249/218> (pdf)