

# O CLÁSSICO E O MODERNO: EISENSTEIN E ORSON WELLES NA PENA DE PAULO EMÍLIO SALES GOMES

## THE CLASSIC AND THE MODERN: EISENSTEIN AND ORSON WELLES ON THE CRITICAL WRITING OF PAULO EMÍLIO SALES GOMES

Rafael Morato Zanatto<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo analisa dois conjuntos de artigos publicados pelo historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes no Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo, na segunda metade da década de 1950. Nos artigos, Paulo Emílio analisa a vida e a obra dos Serguei Eisenstein e Orson Welles a partir do comentário à linguagem cinematográfica, ao estilo e ao modo como as obras podem ser compreendidas como expressão social de uma época. No que se refere à linguagem, Eisenstein e Welles são tratados como momentos decisivos da história do cinema, à medida que condensam em seus exemplos o ápice do desenvolvimento, com Eisenstein, da montagem cinematográfica delineada por D. W. Griffith e, com Welles, do esforço de síntese, ao combinar à linguagem cinematográfica clássica, técnicas narrativas modernas, como a profundidade de campo e o plano-sequência. Ao lado do comentário à linguagem, Paulo Emílio empreende o exame do conjunto dos filmes de ambos os realizadores a fim de elucidar o desenvolvimento e a mutação de seus estilos, retirados a partir do exame de obra a obra. Ao mesmo tempo, o comentário à linguagem e ao estilo de Eisenstein e Welles é entremeada de uma narrativa arguta, que combina os elementos internos comentados aos aspectos da vida social e cultural de ambos os realizadores, como tensões políticas, econômicas, psicológicas, etc. Em conjunto, veremos que ao revisitar as obras de Eisenstein e Welles, Paulo Emílio mobiliza sua narrativa histórico-biográfica para alicerçar nas páginas do Suplemento Literário uma proposta de compreensão do passado, fundamentação do presente e desenvolvimento futuro de uma estética social para o cinema brasileiro a partir da elucidação de aspectos artísticos, ideológicos e sociais na história do cinema mundial.

**Palavras-chave:** História do Cinema; Paulo Emílio Sales Gomes; História da História do Cinema; História da Crítica.

**ABSTRACT:** This article analyzes two sets of articles published by historian and film critic Paulo Emílio Sales Gomes in the Suplemento Literário of the newspaper O Estado de S. Paulo in the second half of the 1950s. In the articles, Paulo Emílio analyzes the life and work of Serguei Eisenstein and Orson Welles from the commentary on the cinematographic language, the style and the way the works can be understood as a social expression of an era. In relation to language, Eisenstein and Welles are treated as turning points in the history of cinema, as their examples condense the apex of the development with Eisenstein of the film editing outlined by DW Griffith and, with Welles, the effort of synthesis by combining to the classic cinematic language modern narrative techniques, such as the depth of field and the sequence plane. Beside the commentary on language, Paulo Emílio undertakes to examine the set of films of both directors in order to elucidate the development and mutation of their styles, taken from the examination of the work by work. At the same time, Eisenstein and Welles's commentary on language and style is interspersed with a shrewd narrative that combines the commented internal elements with aspects of both filmmakers' social and cultural life, such as political, economic, psychological, and so on. Together, we will see that, by revisiting the works of Eisenstein and Welles, Paulo Emílio mobilizes his historical-biographical narrative to base on the pages of the Suplemento Literário a proposal for understanding the past, grounding the present and future development of a social aesthetic for Brazilian cinema from the elucidation of artistic, ideological and social aspects in the history of world cinema.

**Keywords:** History of Cinema; Paulo Emílio Sales Gomes; History of Film History; History of Criticism.

<sup>1</sup> Doutor em História e Sociedade pela UNESP - Universidade Estadual Paulista (2018). Mantém pesquisa sobre a formação dos estudos históricos de cinema no Brasil e na Europa, assim como a recepção crítica e história ao cinema da República de Weimar (1919-1933) em França, Alemanha e Brasil, de 1919-1977. Obteve financiamento da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo nas modalidades Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado, além das bolsas de Estágio de pesquisa no Exterior realizada na Cinémathèque Française (Paris, 2012), sob a supervisão do Prof. Dr. Michael Löwy e na Deutsche Kinemathek (Cinemateca Alemã) e na Akademie der Künste (Academia de Arte) (Berlim, 2017), sob a supervisão do Prof. Dr. Erdmut Wizisla. Na Cinemateca Brasileira, integrou a equipe de concepção da VI Jornada Brasileira de Cinema Silencioso (2012) e da mostra 300 anos de cinema: da lanterna mágica ao digital (2013). Também na Cinemateca Brasileira integrou, na condição de pesquisador e arquivista, a equipe do Centro de Documentação e Pesquisa e do Festival 100 Paulo Emílio. Foi membro do grupo de pesquisa Experiência Intelectual Brasileira (UNESP) entre 2008 e 2018, sob a direção e orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado.

O crítico e historiador de cinema brasileiro Paulo Emílio Sales Gomes possui vasta produção sobre a história do cinema brasileiro e estrangeiro, entre livros, ensaios de maior fôlego e artigos que procuraram, munidos de um método histórico próprio, delinear problemas relativos ao fenômeno cinematográfico. Ao longo de sua atividade, forjou um método próprio, capaz de condensar no âmbito da crítica e da história um procedimento que concilia o estudo da linguagem, do estilo e da expressão social das produções cinematográficas. No que se refere ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao longo da história, Paulo Emílio conferiu especial atenção a obra de dois cineastas: o russo Serguei Eisenstein e o estadunidense Orson Welles.

É evidente que ambos os cineastas foram comentados a partir do método crítico-histórico por ele definido, mas a importância da linguagem cinematográfica delineada por ambos os realizadores será fundamental na construção de sua narrativa histórica de recorte biográfico. O caso de Eisenstein é notável, pois será no comentário às produções do cineasta que o estudo da linguagem cinematográfica do período clássico atingirá sua maturidade, tratada como desdobramento das descobertas de D.W. Griffith, como a montagem paralela e o close-up. No caso de Orson Welles, o comentário de Paulo Emílio confere relevo ao desenvolvimento da profundidade de campo e do plano-sequência como elementos fundamentais de linguagem que seriam fundamentais para o desdobramento do cinema moderno. Diante da importância histórica de ambos os cineastas, o historiador brasileiro voltará sua atenção para o conjunto da obra de ambos os realizadores estrangeiros para fixar na história do cinema momentos decisivos para o desenvolvimento do fenômeno cinematográfico a partir do comentário à linguagem, ao estilo e à expressão social desses filmes. No presente artigo, deveremos analisar como Paulo Emílio mobiliza em seu comentário ao conjunto da obra destes cineastas estrangeiros critérios investigativos originais, capazes de revelar a fisionomia de Eisenstein e Welles em dois conjuntos de artigos que publicou na segunda metade de 1950 no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*.

## Eisenstein e o cinema clássico

O comentário à obra de Eisenstein se processa no âmbito de uma revisão da obra e da vida do cineasta a partir do volume de informações cinéfilas reunidas ao longo dos anos aliada a biografia de Eisenstein escrita por Marie Seton. O ensaio sobre Eisenstein foi publicado no *Suplemento Literário* em seis partes, obedecendo as seguintes divisões: *O homem Eisenstein*, *O pensamento de Eisenstein*, *A formação de Eisenstein*, *Eisenstein e a massa*, *Eisenstein e a mística*, *Eisenstein e o herói*.<sup>2</sup>

Ao analisarmos a própria separação temática realizada por Paulo Emílio, observamos a evidência da divisão operada entre a formação do realizador e a consolidação de seu estilo, ambos marcados pela atmosfera social russa e posteriormente soviética. O tom de balanço impera logo ao primeiro parágrafo do ensaio, ao estabelecer uma análise sobre a recepção da obra de Eisenstein

2 Os artigos foram publicados respectivamente nos dias 07 de dezembro de 1957; 14 de dezembro 1957; 04 de janeiro de 1958; 11 de janeiro de 1958; 18 de janeiro de 1958; 25 de janeiro de 1958.

na França e sua estada nos anos 1930, participou do processo que, nos meios de cultura cinematográfica desse país, forjou impressões superficiais que procuravam apresentar uma ideia nítida de sua personalidade – tema central do ensaio *O homem Eisenstein*. Diante desta ideia consolidada, a biografia de Marie Seton foi bastante criticada nos meios de cultura cinematográfica chegou a ser considerada como um romance, uma ficção. (GOMES, 1982, p. 227)

Distante dessa posição, Paulo Emílio reconhece o valor da biografia que por muitos anos deveria servir de referência e que talvez tenha causado tanto incômodo não apenas por destruir “[...] a convenção que insistia em impor uma visão simplista de Eisenstein como herói artístico da Revolução”, ao humanizar “uma estátua”, ou o cineasta transformado em monumento. Segundo o brasileiro, Seton apresenta um ser que se debate consigo mesmo, sofre, se contradiz, um ser que “[...] procurou compreender a sociedade e as próprias singularidades e harmonizá-las racionalmente”. (GOMES, 1982, p. 227)

Os desafios deste eixo percorreram fases como a mocidade burguesa e a educação refinada que se confrontava com a escalada da ação revolucionária que teria influenciado Eisenstein. Paulo Emílio aqui estabelece uma análise interessante sobre esse momento na vida do cineasta que reserva muita similaridade com sua própria experiência pessoal em sua juventude na cidade de São Paulo. Trata-se do paralelo entre episódio em que Eisenstein imita seus colegas e participa da defesa de São Petersburgo com o episódio em que Paulo Emílio, aos 16 anos, adere à cavalaria para participar da defesa da cidade durante a Revolução de 1932. Segundo o historiador, que muito bem poderia estar falando de si mesmo, “[...] a decisão teve aos seus olhos a importância de uma ruptura, ilusória como quase todas as rupturas com o passado, com a educação refinada que recebera com a família burguesa”. (GOMES, 1982, p. 228)

Ao examinar a figura humana de Eisenstein, Paulo Emílio abre caminho para mergulhar em seu pensamento, mais propriamente em “assuntos que nunca perdem a atualidade nos meios de cultura cinematográfica”, pois as obras de Eisenstein “pertencem ao repertório das cinematecas e museus do cinema e são periodicamente estudados em todo o mundo”. Segundo o historiador, tal fato não se repetia com o trabalho teórico do realizador, ao constatar que apenas as coletâneas *A forma do Filme* e *O sentido do filme* haviam sido publicados graças à iniciativa de Jay Leyda, responsável por traduzir trabalhos ainda inéditos e artigos dispersos publicados na revista russa *Iskoustvo Kino*. Ao mapear a presença da obra cinematográfica e teórica de Eisenstein nos meios de cultura cinematográfica, Paulo Emílio opta por se dedicar exclusivamente à atividade teórica do cineasta, ao passo que elabora um comentário geral sobre a crítica cinematográfica na França, no passado e naquele presente e, para tanto, elabora uma divisão racional entre crítica e documento histórico: “Escreve-se muito sobre cinema, ninguém discute a importância como documentação das toneladas de material impresso, mas é forçoso constatar sua deplorável mediocridade”. (GOMES, 1982, p. 233)

Voltando aos filmes propriamente ditos, Paulo Emílio afirma que “[...] alguns dos maiores criadores de linguagem e arte do século exprimiram-se através do cinema”, como Griffith, Chaplin, Stroheim, Flaherty, Eisenstein, Renoir, de Sica e Kurosawa, autores que no conjunto da obra de Paulo Emílio ocuparam um lugar especial e foram retomados nos artigos do *Suplemento Literário*, mas que não estavam entre “os altos espíritos que meditaram sobre cinema”. Nesse campo, a ação

de teóricos-cineastas como Elie Faure e André Malraux merecia respeitosa menção, mas deveria ser considerado o fato de que elas haviam se desenvolvido apenas “de forma fragmentária e episódica, sem estar convenientemente aparelhadas para o empreendimento”. O caso de Eisenstein era distinto dos demais, ao produzir com extremo equilíbrio entre a meditação teórica e a ação prática, que segundo o crítico favorece “[...] a impressão de que a obra artística é sobretudo a ilustração para suas ideias e que os filmes realizados eram, antes de mais nada, pontos de partida para novos exercícios do pensamento e para o desejo de ação”. (GOMES, 1982, p. 233-34)

Apesar do caráter fragmentário da obra de Eisenstein àquela altura, temas como “o papel da montagem em todas as artes e linguagens, ou o sentido da utilização do primeiro plano em pintura e literatura” já eram de largo conhecimento, como também o era “o luminoso paralelo entre Griffith e Dickens”, fruto do “método comparativo entre a expressão literária e a cinematográfica” que demoliu o mito da linguagem cinematográfica por excelência, mas ainda havia muita coisa para ser descoberta, organizada e publicada. O caráter fragmentário das ideias de Eisenstein poderia ser explicado por fatores como dificuldade de expressão escrita em detrimento da genialidade visual e gráfica, e falta de paixão pela expressão literária, indiferença e hostilidade para com seu esforço teórico, empreendido sempre em períodos de ostracismo artístico (GOMES, 1982, p. 235-36). Mais tarde, ao refletir historicamente sobre a atividade artística e histórica de Adhemar Gonzaga, Paulo Emílio desenvolverá o mesmo modelo interpretativo, ao apontar que os esforços históricos e críticos de Gonzaga, também fragmentários, haviam sido produzidos em momentos de ostracismo imposto pelo subdesenvolvimento, pela falta de continuidade da produção.

Diante da disposição fragmentária das ideias de Eisenstein, as informações biográficas do livro de Seton ganhavam grande relevância ao revelar aspectos de seu pensamento desconhecidos mesmo por seus discípulos mais íntimos, como o estadunidense Jay Leyda e o inglês H. J. Marshal, como “[...] a relação que estabelecera entre a técnica do romance policial que tanto admirava e o método de conhecimento místico que constantemente o preocupou”. Era necessário ainda esperar outros testemunhos daqueles que conviveram com o cineasta para recriar um retrato mais preciso de sua fisionomia intelectual, mas para Paulo Emílio, a impressão reinante era a de um ser humano que nos momentos fundamentais de sua existência havia sentido o peso da solidão. (GOMES, 1982, p. 236-37)

Nos três primeiros artigos sobre Eisenstein, ou no primeiro eixo do ensaio, observamos o esforço de Paulo Emílio em fixar a fisionomia humana, a concepção teórica e a formação artístico-teatral do cineasta. Nos últimos três artigos, o foco se concentrará propriamente nos filmes, a fim de revelar aspectos de sua obra, como a massa, a mística e a representação do herói em seus filmes, a partir das impressões retiradas mediante o cotejo entre a obra e os escritos teóricos posteriores, que poderiam revelar a fisionomia das experiências teatrais que marcavam a teatralidade presente no filme *A Greve*, ao tratar do meio e da ação da classe operária e onde liquida ao mesmo tempo o naturalismo e concepção de herói da burguesia. Ao comentar *O Encouraçado Potemkin*, produção que o ligava afetivamente ao mestre, Plínio Sussekind Rocha, Paulo Emílio afirma que o filme significou “uma revelação cinematográfica” em sua essência, como diria à época de *Clima*, momento em que “integra e desenvolve na nova forma de expressão suas concepções a respeito da montagem

de atrações, da utilização do pormenor ou dos choques emotivos e sensoriais, situando-se definitivamente entre os grandes artistas do século” (GOMES, 1982, p. 250). Mais tarde, com a realização do *Festival de Cinema Russo-Soviético* (1961), o filme foi ovacionado pelo público, por razões políticas, estéticas e sentimentais, como demonstramos em *Potemkin no Brasil: um capítulo decisivo na cultura cinematográfica nacional*. (ZANATTO, 2014, p. 217-22)

No que se refere propriamente à massa, Paulo Emílio posiciona o cineasta como o pioneiro ao atribuir o protagonismo às coletividades e demonstra como esta tendência artística estava em voga no início dos anos 1920 em manifestações literárias e teatrais que lista e analisa com cuidado para demonstrar como heroicizar as massas era parte integrante da “fisionomia da cultura russa” após a Revolução de Outubro (1917). Será no comentário ao filme *Outubro* que Paulo Emílio retomará o que havia iniciado na primeira parte da série *Panorama do Cinema* (1946-1947) ao descrever minuciosamente o descompasso entre Eisenstein e a stalinização da sociedade soviética. Segundo Paulo Emílio, a ascensão do stalinismo explicava as duras críticas ao filme em um momento em que “os tempos da massa e do vanguardismo artístico tinham passado, iniciava-se a era do herói e do super-homem, tratados num estilo conformista” (GOMES, 1982, p. 253), acabou por obscurecer a recepção no país de “um dos filmes mais ricos em ideias e estímulos artísticos” da história do cinema a partir da “transição entre a ideologia artística da massa e a do herói”. Para o historiador, será apenas no filme *A Linha Geral* que Eisenstein percebe seu descompasso com as transformações da sociedade soviética e abandona o material já filmado para recriar um mundo onde “[...] a massa ou os tipos fossem substituídos por personagens verdadeiras, na qual a carne e o osso da humanidade corrente servissem de veículo discreto às forças sociais e históricas” (GOMES, 1982, p. 253).

Outro elemento crítico importante é o destaque da cena principal, no caso de *Linha Geral*, “a estreia da desnatadeira de leite”, que tem “[...] alguma coisa de religiosa e ao mesmo tempo de erótica” (GOMES, 1982, p. 255), entre o sagrado e o profano que atinge o lirismo na sequência o sonho de Marfa, onde aparecem as perspectivas da abundância da vida socialista, “simbolizada pelas torrentes de leite que caem do céu”. A perfeita unidade observada entre forma e fundo aparece associada ao pintor Leonardo da Vinci, ao evocar com o *close-up* de uma camponesa adormecida a face de Gioconda (GOMES, 1982, p. 256).

Após reafirmar os vínculos entre Eisenstein e o pintor, o historiador brasileiro comenta a obra inacabada *Que Viva México!* em relação aos filmes anteriores e posteriores, proporcionada pela exibição que assistiu no I Congresso Internacional de História do Cinema (1957), no qual Jey Leyda projetou 4 horas de fragmentos do filme encontrados nos EUA. Ao assistir ao filme inacabado, Paulo Emílio observa ao mesmo tempo a presença da montagem que havia notabilizado o realizador em seus primeiros filmes e de “uma preocupação cada vez maior com a composição plástica das imagens”, ao passo que lamenta a dificuldade de imaginar como filme “se situaria em matéria de construção dramática, em relação à ideologia oficial cinematográfica” (GOMES, 1982, p. 255), ou seja, em um momento em que a montagem havia dado lugar ao retorno de intrigas dramáticas e a encenação teatral.

Nessa nova atmosfera artística e política, Paulo Emílio examina o caso do filme *O Prado de Beijim* associando-o ao misticismo que àquela época ambientava o interesse do realizador combi-



nado ao anticlericalismo presente em algumas cenas. O emprego de dados biográficos pelo crítico amplifica a força dos argumentos ao retratar um homem obcecado pela “tragédia de cristo”. No comentário à recepção do filme, ou a sua proibição, Paulo Emílio desenha o retrato de uma sociedade abalada pelos expurgos dos Processos de Moscou (1937) e posiciona o realizador como um sobrevivente que “ainda pode participar, a seu modo e com relativo sucesso, do culto cinematográfico aos heróis *Alexandre Nevski* e *Ivan, o Terrível*, e através deles, a Stalin”. Mas em que medida a coletividade heroica deu lugar ao culto do heroísmo individual? Para responder à questão, Paulo Emílio recorre mais uma vez à *História do Cinema*, de Bardèche e Brasillach, ao afirmar uma mutação do gosto do público pelos dramas sentimentais em voga nos anos 1930, explicação pouco convincente ao examinar detalhadamente os vínculos entre as normas de ação dramática tradicional, “imbuídas de ideologia oficial”. (GOMES, 1982, p. 262)

Ao examinar esse processo, Paulo Emílio observa o esforço oficial na restauração dos grandes personagens históricos russos dentro de uma doutrina nacionalista que direta ou indiretamente estabelecia paralelismos entre os grandes nomes do passado e Stalin, tendência em que se enquadrava para continuar seus trabalhos na indústria soviética. Após o “desastre do *Prado do Beijin*”, Eisenstein escreve uma autocrítica citada por Paulo Emílio: “Minha obra será heroica no espírito, militante no conteúdo e popular no estilo”. O abandono da montagem e a adesão ao estilo teatral, assim como sugeridas no ensaio sobre o cinema soviético em Cannes (1946), é explicado diretamente ao colocar em correlação de forças a adesão à tendência oficial e ao clima de insegurança gerado pelos expurgos, que agora mediante informações biográficas apresenta um realizador observado e controlado por seus assistentes para que “não recomeçasse os erros do passado”. (GOMES, 1982, p. 262)

Ao deter-se propriamente no filme *Alexandre Nevsky*, Paulo Emílio observa sua atualidade política frente à ameaça nazista e japonesa. O comentário abre caminho para uma análise de estilo que demonstra como apesar do cerceamento da liberdade criadora, o cineasta impôs sua marca pessoal ao realizar “[...] uma combinação entre a epopeia popular impregnada de espírito folclórico e um espetáculo de ópera, cuja cenografia e vestuário foram cuidadosamente desenhados por Eisenstein”. O filme teve uma recepção grandiosa e devolveu-lhe o status de herói nacional e felicitações do próprio Stalin, embora em seu íntimo persistisse a desconfiança que o sucesso se devia antes de tudo “aos colaboradores designados para coagir o seu trabalho”. (GOMES, 1982, p. 262)

Ao comentar *Ivan, o Terrível*, Paulo Emílio agora apropriado de informações teóricas e biográficas ultrapassa a análise anterior, calcada na política oficial soviética para compreender como Eisenstein “[...] transformou o cinema numa estranha e suntuosa ópera plástica e sonora”. No primeiro filme da trilogia, Paulo Emílio destaca que Eisenstein aprofunda a psicologia de seu herói a fim de “tornar tangíveis as contradições do ser”, que gerou interpretações ambíguas quanto ao caráter oficial e crítico do filme. A representação demasiado humana de *Ivan, o terrível* rendeu a proibição do segundo filme da série e um novo ostracismo artístico que o possibilitou retomar o trabalho teórico, antes de sua morte (GOMES, 1982, p. 262-63), assim como havia ocorrido em momentos anteriores de sua carreira.

Em conjunto, os seis artigos divididos em um único ensaio apresentam o homem, o pensamento e a formação de um cineasta cuja trajetória artística foi dividida entre a representação

das massas, a presença da mística e o delineamento psicológico do herói, que revelam a partir do exame das transformações da linguagem cinematográfica e do estilo de Eisenstein frente ao impacto da stalinização da sociedade soviética. Os artigos foram concebidos para compor a mostra em comemoração aos 60 anos do nascimento do cineasta pela Cinemateca Brasileira, mas as condições técnicas provocadas pelo incêndio de 1957 impediram a instituição tocar o projeto de formação em cultura cinematográfica, no caso, referente ao maior expoente artístico e teórico da história do cinema clássico. Outro cineasta de relevo para o projeto da instituição foi, não por acaso, Orson Welles, observado agora não mais pela ótica da crítica, mas da história do cinema, ou mais propriamente, como um marco do cinema moderno.

## Orson Welles e o cinema moderno

Assim como o ensaio sobre Eisenstein, o dedicado à vida e obra de Orson Welles foi publicado no *Suplemento Literário* em sete partes, intituladas *Orson Welles, o americano* (15/02/1958); *Charles Foster Kane* (22/02); *A decepção de Orson Welles* (01/03); *A arte de não mostrar* (08/03); *A aventura brasileira* (15/03); *Independência e dinheiro* (22/03) e *Posteridade e dinheiro* (29/03). Nos ensaios, podemos perceber novamente a repetição de um método narrativo já experimentado no ensaio anterior: pensar o cineasta em seus aspectos humanos e artísticos em relação à sociedade e pontuar sua importância no desenvolvimento da linguagem ou do estilo no cinema.

Como ponto de partida, assim como faz no ensaio sobre Eisenstein, ao comentar criticamente a biografia de Seton, Paulo Emílio parte da crítica ao biógrafo inglês Peter Noble, responsável pelas publicações de obras do gênero sobre Erich von Stroheim e Orson Welles. Paulo Emílio, autor da premiada biografia de Jean Vigo um ano antes, julga com propriedade a obra do biógrafo, quem considera um bom pesquisador de arquivo, mas incapaz de dar relevo e sentido aos dados sobre a vida e obra dos cineastas. Apesar dos problemas do livro *The Fabulous Orson Welles*, talvez pelo positivismo do autor ao organizar a massa de conjuntos documentais e testemunhos sem qualquer interpretação, no campo de literatura cinematográfica, “o livro irritante” constituía o melhor ponto de partida para um exame da obra do cineasta. (GOMES, 1982, p. 272)

Pontuada a origem da documentação que irá mobilizar para analisar historicamente a vida e a obra de Orson Welles, Paulo Emílio afirma a necessidade de “se deixar de lado a preocupação e estabelecer uma discriminação drástica entre cinema e teatro, eco de uma polêmica estética ultrapassada”, que ele mesmo havia participado ao defender a montagem em contraposição à “pior tradição do cinema” encarnada pelo filme *O Assassinato do Duque de Guise* (1908). Para compreender a carreira do realizador, era necessário, segundo o crítico, observar “a unidade profunda entre as atividades teatrais, cinematográficas, radiofônicas e de televisão do artista” a fim de compreender o que há de novo na história do cinema, ou seja, a fusão de todas as linguagens citadas no filme *Cidadão Kane*, que à época da *Clima* havia apontado os novos rumos do cinema mediante a síntese entre o mudo e o falado. (GOMES, 1982, p. 272)

Antes de pontuar os múltiplos talentos do realizador, Paulo Emílio traça um perfil psicológico de Welles, menino prodígio que nunca se tornou adulto ou atingiu “um equilíbrio espontâneo nas

relações humanas e foi levado pelo mecanismo das necessidades crescentes a se apresentar cada vez mais capaz de compreensão e criação universais". Além dos múltiplos interesses que o cercavam, as relações amorosas sufocantes são brevemente descritas e aparecem como um recurso literário introdutório, ao apresentar algumas ressalvas antes de apresentar os feitos de seu personagem, em especial quatro virtudes fundamentais: "a voz, a presença, o talento como diretor e o americanismo". A atividade radiofônica, a presença imponente e a direção dramática são analisadas posicionadas em relação ao americanismo deste realizador "capaz de modernizar a herança cultural do ocidente", porque ao contrário dos europeus, o vanguardismo não foi "[...] uma reação contra o peso de uma tradição ilustre, pelo contrário, significou amor pelo passado, desejo de absorvê-lo interpretá-lo, comunicá-lo". (GOMES, 1982, p. 272)

Em síntese, Paulo Emílio afirma que a falta de uma tradição ilustre direcionou a força vital do realizador ao estudo da história das artes, do cinema, ou da cultura cinematográfica para a formação do cinema moderno. O comentário é mais que adequado ao contexto brasileiro, tardio por excelência e desprovido de tradição ilustre, a ser delineada a partir da fusão entre a história do cinema e das artes brasileiras e estrangeiras. O exemplo do americanismo de Welles, o ímpeto de revisitar o passado se processa na montagem das peças *Júlio César* e *Macbeth* atualizando os cenários a fim de "introduzir estímulos novos nas relações entre o público teatral e os textos clássicos". Paulo Emílio lista todas as montagens teatrais realizadas nos cinco anos que precederam, o que o permite afirmar que todas possuíam "um fundo de preocupação social", que irá ser transportado para o cinema pouco tempo depois. (GOMES, 1982, p. 273-74)

O interesse de Welles pelo cinema é apresentado ao se inspirar no filme *O chapéu de palha italiano* para realizar a peça *O cavalo comeu o chapéu*, o que indica "não só sua familiaridade com o repertório cinematográfico do Film Library de Nova Iorque, como também o fato de que não via fronteiras entre cinema e teatro". Ao destacar a profunda importância do cinema para a concepção teatral, Paulo Emílio atenta ao leitor para a importância da cultura cinematográfica para todos os interessados em cultura no geral, pois para o realizador não importavam as distinções estéticas entre cinema e teatro, trabalhados com profunda "curiosidade experimental". (GOMES, 1982, p. 274-75)

Após a apreciação do modo como o cineasta lidava com as linguagens artísticas e estilos, Paulo Emílio examina no texto *Charles Foster Kane* o papel de Welles na renovação artística de uma indústria em crise, ao apresentar a dinâmica e as contradições e sabores provocados pelo não conformismo do realizador para a indústria, mas que reconhecia a obra do cineasta "como remédios desagradáveis, mas essenciais para a saúde". Temos aqui a dinâmica da genialidade destruidora que causa desconforto, mas que assinala os rumos do futuro, talvez uma atualização daquela menção de Bardèche e Brasillach aos filmes ruins que anunciavam o futuro do cinema, com a distinção que os franceses se dirigiam aos limites da fase artesanal. No contexto industrial, a tensão criativa é colocada em relação aos interesses da indústria, paralelo evidente ao destino de Stroheim, que Paulo Emílio conhecia tão bem.

Ao começar sua experiência cinematográfica, Welles propôs o emprego integral da câmera subjetiva, mas não alcançou qualquer resultado e teve que escrever mais um roteiro antes de filmar *Cidadão Kane*. Nesse período, Paulo Emílio descreve o estudo das "possibilidades fotográficas



e sonoras do estúdio” e assistiu muitos clássicos da cultura cinematográfica, “às vezes sete vezes seguidas”.<sup>3</sup> Munido das informações biográficas, Paulo Emílio afirma que *Cidadão Kane* “[...] conserva traços dessa assimilação maciça de películas alheias, diluídos, porém numa linguagem não só pessoal e brilhante, mas sobretudo aderida de forma indestacável ao tema: a vida de Charles Foster Kane, eminente cidadão americano”. (GOMES, 1982, p. 277)

A unidade entre a forma e o conteúdo é afirmada para contrastar à impressão de “falta de consistência e unidade psicológicas”. Segundo Paulo Emílio, a impressão produzida pelo “tecido de ambiguidades e contradições da natureza humana” que Welles apresenta ao descrever seu personagem à medida que segue seu fio condutor: a solução do enigma Rosebud. Para o historiador, o enigma acrescenta pouco na compreensão da fisionomia de Charles Foster Kane, no qual o “parentesco psicológico” é muito maior do que entre Kane e o magnata da imprensa Hearst, como “a vontade de poder [...] meio bárbara e igualmente ilógica, reflete igual insegurança e desequilíbrio” a partir de choques emotivos comuns na evidência da “contemporaneidade entre a criança e adulto” – aspecto central observado no perfil de Welles. Paulo Emílio retoma no comentário o aflorar do tema que é “suscitado espontaneamente pelo aprofundamento dramático e psicológico, sem tese ou fórmula preconcebida”, mas no conjunto de contribuições do filme “a significação maior e *Cidadão Kane* deva ser situada no campo social”, ao fomentar meditações sobre “o sucesso e a frustração” nessa obra “profundamente americana” (GOMES, 1982, p. 278-79), sobre a história de um magnata que fez fortuna, ou como antes pensavam os imigrantes, fazer a América. Ou seja, a transformação da ótica de Paulo Emílio se manifesta também nessa obra central da história do cinema, onde a importância do conteúdo precede a forma, ao contrário do que observamos na crítica publicada na revista *Clima*.

No artigo seguinte, intitulado *A decepção de Orson Welles*, Paulo Emílio narra os conflitos entre o cineasta, a indústria e a inspiração de seu personagem, William Randolph Hearst. O magnata da imprensa moveu uma grande campanha contra o filme, mas obteve, ao contrário do boicote esperado, a promoção do filme que se notabilizou como um grande sucesso nas grandes cidades e de grandes fracassos comerciais nas pequenas. Em Londres o mesmo ocorreu e no Rio de Janeiro e São Paulo, o filme foi um desastre comercial. Para o crítico, que havia sido testemunha ocular do desgosto do público provinciano, o fracasso comercial do filme provocou o abandono dos dois projetos anteriores, muito mais audaciosos que *Cidadão Kane* e dedicou-se ao filme *The Magnificent Ambersons*. No filme, o diretor realizou outro filme pessoal, ao dar relevo a um “drama do poder e do orgulho”, manifestando novamente “as raízes infantis do egocentrismo adulto”. (GOMES, 1982, p. 280-81)

Ao estabelecer um paralelo entre a biografia de uma “grande figura urbana” e “uma família rural destruída pela força do progresso”, Paulo Emílio afirma a impossibilidade de analisar o segundo filme do cineasta, dada a intervenção do estúdio em seu filme. Apesar de ser possível sentir a força do cineasta ao conceber a encenação, autor do roteiro e diretor das cenas, as alterações do estúdio se pautaram em uma maior organização cronológica dos acontecimentos. A fotografia de Gregg Tolland, fotógrafo de *Cidadão Kane* e também de *A longa viagem de volta*, de John Ford, “com suas objetivas de ampla angulação [...] continuam a ser utilizadas em cenografias fechadas que incluem tetos, e sua sábia manipulação permitiu que se criassem campos visuais cada vez mais profundos”.

3 Dos cineastas assistidos, Paulo Emílio lista Fritz Lang, Hitchcock, King Vidor, René Clair, John Ford e Frank Capra.

Apesar das similaridades, Paulo Emílio considera que em *The Magnificent Ambersons* (1942), há no filme uma maior maturidade técnica e estilística que em *Cidadão Kane*, mediante a redução do papel da montagem e ampliação do papel do plano-sequência que permite o encadeamento de diálogos a partir da intensidade sonora, ou ainda, o hábil emprego da câmera fixa que revela toda uma sutileza psicológica do jantar entre o jovem Amberson e sua tia, segundo o crítico, uma das cenas “mais importantes da história do cinema”, em que revelam “um ciúme secreto e devorador”. (GOMES, 1982, p. 282)

No ensejo de suas considerações, Paulo Emílio situa *Cidadão Kane* na esfera do espetáculo e da “alta tensão dramática”. Já no segundo filme, a maior qualidade encontra-se na narrativa, que do modo como a mobilizou, completou suas descobertas artísticas, ou seja, encontrou o equilíbrio do diálogo cinematográfico tão criticado em filmes como *Caminho Áspero* à época de *Clima*. Além do significado artístico, o filme constituiu a primeira decepção de Welles e o início da destruição de sua carreira em Hollywood. (GOMES, 1982, p. 282-83)

Ao prosseguir a análise do filme, nos dois seguintes artigos, intitulados *A arte de não mostrar* e *A aventura brasileira*, Paulo Emílio retoma a estada do cineasta no Brasil e, indiretamente, a polêmica do Rio. Não por acaso, o crítico retoma as convicções dos velhos estetas do cinema, cujo entusiasmo era ao mesmo tempo “justificado e ingênuo”, ou ainda a acentuação do cinema enquanto “fato novo” e pouca compreensão relativa à “natureza de seu poder”. Compreendia-se a superioridade do cinema em relação à literatura e ao teatro pela capacidade de mostrar mais através da montagem, como os primeiros artesãos ao compreenderem que a “narração por imagens exigia a elipse, isto é, a omissão das imagens que ficavam subentendidas”, fato que demonstra que não seria possível satisfazer todas “as exigências dramáticas pela simples exposição de imagens”. (GOMES, 1982, p. 284)

Para dar força aos seus argumentos, Paulo Emílio apresenta um exemplo ao descrever uma cena de *O Nascimento de uma nação* (1915), filme que é sinônimo da montagem paralela, ao descrever a cena em que o soldado volta para casa e vemos apenas o braço da mãe, ao batente da porta, a abraçar seu filho, momento em que entendemos o sentido da imagem a partir da sugestão. Outro exemplo citado pelo crítico é o filme *A Woman of Paris* (1923), de Charles Chaplin, “[...] filme dos mais importantes na evolução da linguagem cinematográfica, cuja construção e estilo dependeram inteiramente das elipses, sugestões e insinuações” (GOMES, 1982, p. 284). Para aprofundar suas considerações, Paulo Emílio analisa “[...] o caráter não visual da literatura, o fato de que essa linguagem não mostra, mas descreve, conta, sugere, exige muita contribuição do leitor. É como se existisse entre este e a obra literária uma margem vazia que lhe cabe preencher” para que ela possa estabelecer uma comunicação. (GOMES, 1982, p. 284)

No caso do palco, Paulo Emílio afirma que o contato entre o palco e o espectador é “[...] mais direto, porém o lado visual da linguagem do teatro não é preponderante; é a palavra que compete dar ao campo dramático as suas verdadeiras dimensões espaciais e temporais” (GOMES, 1982, p. 285), além de possuir relações semelhantes entre espectador e leitor, entre linguagem falada e escrita. Neste pequeno excerto, notamos a presença de reflexões que mais tarde embasará as reflexões centrais acerca de *A Personagem da Ficção*, curso ministrado na USP nos anos 1960, ao distin-

guir o personagem cinematográfico do literário e teatral. Paulo Emílio retoma algumas posições de quem chama de estetas de 40 anos atrás, como Louis Delluc (fotogenia) e Ricciotto Canudo (sétima arte, temporal e espacial), a fim de demonstrar que eles acreditavam que o cinema era o de ser mais direto e imediato que a literatura e o teatro: "Eles imaginavam que a nova linguagem iria suscitar no homem um novo tipo de apreensão essencialmente visual, desligado do mecanismo tradicional da inteligência". (GOMES, 1982, p. 285) Dentro desta visão de mundo, eles consideravam a literatura e o teatro como manifestações artísticas incapazes de mostrar, o que para o crítico a história do cinema já havia demonstrado o inverso, ou seja, a "insuficiência da imagem cinematográfica em si". (GOMES, 1982, p. 285)

A partir desta perspectiva, Paulo Emílio trata do caso da montagem, "linguagem especificamente visual" incapaz de retratar "a realidade última": "Os fragmentos visuais da realidade eram postos em conflito, a fim de nos conduzirem a novas realidades, a ideias abstratas". A crítica aos limites da montagem, incapaz de representar a realidade em si e a menção aos estetas de dirigem diretamente não apenas às ideias teóricas dos estetas, mas sua adaptação ao contexto brasileiro a partir das ideias do Chaplin Club e da polêmica entre o mudo e o falado, que agora com o devido distanciamento, é tratado sob a perspectiva histórica:

[...] o aparecimento do falado foi um acontecimento extraordinariamente enriquecedor, porque, ultrapassando o inevitável momento de crise e transição, a linguagem viu-se acrescida de muitas das possibilidades não só do teatro mas também do rádio, onde já se iniciara a exploração de um novo terreno artístico, o dos sons. A utilização dos recursos do diálogo conferiu ao cinema maiores possibilidades de fugir das limitações do visual. (GOMES, 1982, p. 285)

Ao compararmos a recepção crítica e histórica do filme de Orson Welles, de certa forma Paulo Emílio estabelece uma análise interessante entre os vínculos profundos que as ideias cinematográficas cultivam com sua época. Não se trata mais do jovem crítico à época de um cinema que ainda não havia estabilizado seus procedimentos, mas um historiador que já havia analisado não apenas com distanciamento o filme de Welles, mas que havia se deparado com a revelação que foi *Ladrões de bicicleta*, de De Sica, que tornara inegável a força e o desenvolvimento das técnicas de relato no cinema. Outro filme que o crítico retoma é *A Regra do Jogo*, de Jean Renoir, para quem é "[...] o melhor exemplo de situação cinematográfica que conduz a outra, evocada e desenvolvida sem ser filmada". No filme, se processam ações paralelas entre patrões e criados, entre a sala de jantar e a cozinha, que possibilitam perceber o que se passa simultaneamente em ambas, mesmo sem que as ações sejam vistas. (GOMES, 1982, p. 286)

Finalmente, após afirmar que o cinema não consiste apenas na arte de mostrar, mas de ocultar e sugerir através de elipses e paralelismo de situações simultâneas, Paulo Emílio apresenta a habilidade de não mostrar de Welles em *Cidadão Kane*, quem se interessou pelo "transporte da atenção de uma realidade para outra", a fim de impedir o esgotamento da imagem na explicitação de uma realidade. Como solução, Welles desenvolve o alargamento e a profundidade de campo visual, o que lhe permitiu "situar numa mesma imagem ações simultâneas relativamente autônomas" (GOMES, 1982, p. 287), ou seja, o plano-sequência, apresentado pelo crítico a partir da descrição

da cena em que a família decide o destino do menino no interior da cabana, enquanto o assistimos brincar na neve, mas teria sido em *Soberba* (1942), se o filme não tivesse sido arrancado das mãos do realizador, que estaria sua maior contribuição no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, onde

[...] o desenvolvimento e o ritmo interior da imagem estivesse se transformando [...] numa dialética interna que proporcionaria novos rumos para a linguagem cinematográfica. A simultaneidade das linhas dramáticas ou das situações psicológicas, a alternância da ênfase numa ou noutra dariam à narrativa cinematográfica maiores possibilidades para a expressão de complexidades dramáticas, até agora reservadas à literatura. (GOMES, 1982, p. 287)

Infelizmente, o desenvolvimento da linguagem sob a ação artística de Orson Welles não pode avançar e é explicada pelo crítico a partir das tensões entre o estúdio (RKO) e o diretor. O paralelo com Eisenstein se torna evidente quando o crítico examina *A aventura brasileira* do realizador, que teria tido o mesmo impacto que as filmagens de *Que viva México!* (1932) produziram sobre o cineasta russo. Paulo Emílio descreve o interesse de Welles pelo Brasil e por nossa cultura, observada sob o olhar de um artista movido pelo sentimento cívico de colaborar com a política de boa vizinhança entre EUA e Brasil. Já o feito heroico dos jangadeiros e a morte do jangadeiro Jacaré ao tentar reproduzir a façanha para as lentes do cineasta, remete diretamente ao filme *Nanook, o Esquimó*, que havia morrido no ano seguinte ao lançamento do filme de Robert Flaherty. (GOMES, 1982, p. 288-90)

As querelas com o estúdio e a interrupção do projeto são narradas a partir de testemunhas oculares que presenciaram telefonemas decisivos entre o diretor e o realizador, os passeios com Vinícius de Moraes os últimos tempos no Brasil são tratados pelo crítico para apresentar o fascínio e a frustração do cineasta para com o naufrágio do projeto, que poderia ter se constituído como “a maior glória de sua carreira” e ter significado, assim como *Que viva México!* para o México, “a data da descoberta cinematográfica do Brasil”. (GOMES, 1982, p. 291)

Nos dois artigos seguintes, intitulados *Independência e Dinheiro* e *Posteridade e Dinheiro*, Paulo Emílio se detém na análise das relações entre Welles, a RKO e seus produtores. Para tanto, o crítico mobiliza sua análise a partir da ambiguidade existente entre arte e indústria cinematográfica, apesar de continuar “a sonhar com a vitória decisiva do primeiro termo”. (GOMES, 1982, p. 292) Diante desta perspectiva, o historiador avança ao analisar a presença de certo maniqueísmo que transforma os diretores em heróis e os produtores em vilões, lugar comum desmobilizado com o destaque de produtores munidos de preocupações estéticas e realizadores competentes tecnicamente e seu inverso do ponto de vista artístico. Esta concepção em primeiro momento pode parecer talvez óbvia ou de pouca importância, mas examinada no conjunto da obra, ganha força ao notarmos a preocupação de Paulo Emílio em formar culturalmente, ou artisticamente, os quadros do cinema nacional, pois afinal, apenas o emprego de bons técnicos e de bons equipamentos não resolveria a questão artística.

Ao refletir sobre a independência do artista em relação aos produtores, Paulo Emílio vê no caso de Welles uma boa oportunidade para demonstrar como as experiências artísticas muito custosas do cineasta, e que legitimaram a interrupção de seu trabalho – fato compreensível do ponto

imediatos, mas no que se refere à história, os custos elevados (entre 1 e 4 milhões de dólares no período) constituem-se como um pequeno investimento. É a partir da análise histórica da importância do realizador que Paulo Emílio afirma a grande importância artística e econômica de suas experiências, “[...] se pensarmos em termos de vitalidade e atrativos novos que a vulgarização das ideias de Orson Welles trouxe para o cinema americano da década dos quarenta” e sua significação para a formação de novos realizadores a partir dos anos 1950 (GOMES, 1982, p. 293), apesar do pessimismo que se abateu sobre o cineasta, como percebemos em sua declaração retirada por Paulo Emílio do livro *L’Amour du Cinéma*, de Claude Mauriac:

O cinema não é uma arte. O cinema mudo poderia ter se tornado uma arte, mas os engenheiros não lhe deram tempo. Para mim, o cinema não é arte como também não o são a ilustração e o jornalismo, com os quais tem vários pontos comuns: público imenso, necessidade de trabalhar depressa. O que talvez o impeça de atingir a dignidade de uma verdadeira arte é a falta de tradição [...]. Creio na morte do cinema. Basta ver a energia desesperada com que tentam reanimá-lo, ontem com a cor, hoje com as três dimensões: não lhe dou quarenta anos de vida. (GOMES, 1982, p. 305)

Curiosamente Paulo Emílio destaca essa declaração de Welles que o conecta diretamente àquela velha polêmica do mudo contra o falado, que ganhou força com a exibição de *Cidadão Kane* no Brasil. Ao associar o cinema com a ilustração e o jornalismo, linguagens de alta reprodutibilidade técnica, para citar Benjamin, Welles encarna o pessimismo dos fãs do cinema mudo com a desordem artística causada pelo som e avança ao decretar a morte ao observar um desenvolvimento artístico profundamente descontínuo, cada vez mais limitado à técnica e aos procedimentos industriais de produção. Ao elencar o comentário dentre suas considerações, Paulo Emílio procura apresentar “o estado de espírito” do realizador diante do fracasso de seus últimos filmes, que o levaram à ruína financeira. Finalmente, após percorrer a obra teatral e cinematográfica de Welles, Paulo Emílio afirma que Welles seria “[...] antes de tudo um militante da fantasia, e convirá que mesmo eventualmente moribundo o cinema ainda ocupa o ser mais amplo do moderno mundo imaginário”. (GOMES, 1982, p. 305)

A defesa última do lugar do cinema na sociedade propiciou ao crítico colocar o desenvolvimento da história do cinema em relação às condições artísticas e sociais de determinada época, seja referente ao conjunto da sociedade ou à biografia específica de um realizador, onde aparecem as tensões, negociações e concessões entre o realizador e os produtores, no caso de Welles, os empresários, já Eisenstein, o Estado soviético.

## Desfecho

No conjunto da obra de Paulo Emílio, os ensaios sobre Eisenstein e Welles publicados em séries de artigos no *Suplemento Literário* desdobram o método histórico de recorte biográfico delineado por Paulo Emílio em sua pesquisa sobre o cineasta francês Jean Vigo (1957). Linguagem, estilo e expressão social como método crítico-histórico consolidam uma posição diante das obras que mais tarde será estruturante da narrativa histórica de recorte biográfico mobilizada na formação de



uma tradição cinematográfica brasileira a partir da obra de *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* (1974). Situados entre ambos os livros, os ensaios retomam a partir do recorte biográfico temas fundantes de sua reflexão, em especial sobre o desenvolvimento histórico da linguagem cinematográfica desenvolvida por dois nomes decisivos da cultura cinematográfica mundial em um momento que o comentário essencialmente artístico aos filmes dá lugar a uma narrativa histórica capaz de revelar aspectos artísticos, ideológicos e sociais a partir da análise fílmico-biográfica. Lições como estas demonstram toda a vitalidade de uma tradição essencialmente brasileira, apta a lidar com a universalidade de problemas suscitados pelo fenômeno cinematográfico numa proposta de compreensão do passado, fundamentação do presente e desenvolvimento futuro de uma estética social para o cinema brasileiro.

Em tempos em que a estetização da política parece subtrair todas as esperanças de segurança social e consolidação de uma sociedade democrática, a politização do cinema e da arte aparecem como estratégias de combate ao desmanche e ao aparelhamento deliberado das políticas culturais. É necessário combater, é fundamental procurar inspiração naqueles intelectuais que mobilizaram suas reflexões para lidar com o subdesenvolvimento material e espiritual que bate à porta. Reler Paulo Emílio foi, é e continuará sendo, assim como as obras de Serguei Eisenstein e Orson Welles, fontes inesgotáveis de inspiração.

## Referências Bibliográficas

GOMES, Paulo Emílio Sales. A arte de não mostrar. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

1982, p. 284.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A decepção de Orson Welles. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Charles Foster Kane. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Eisenstein e a Massa. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Eisenstein e a mística. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Eisenstein e o Herói. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Independência e Dinheiro. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O homem Eisenstein. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O pensamento de Eisenstein. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Orson Welles, o americano. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Pessimismo e Militância. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982.

ZANATTO, Rafael Morato. Potemkin no Brasil: um capítulo decisivo na cultura cinematográfica nacional. In: MENDES, Adilson (org.). **Eisenstein/ Brasil/ 2014**. Rio de Janeiro: MIS – Museu de Imagem e Som/ Azougue Editorial, 2014, p. 217-22.

RECEBIDO EM: 11/11/2019

APROVADO EM: 30/11/2019