

Almeida Salles em *O Estado de S. Paulo*: realismo ambivalente, autoria e ato crítico

Fábio Uchôa

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil

1

Resumo

O tema geral é o trajeto de Francisco Luiz de Almeida Salles em *O Estado de S. Paulo*, do qual foi redator encarregado pela crítica de cinema entre 1950 e 1961. Busca-se definir as continuidades de sua escrita, incluindo formas, temas, postulados da crítica diária, bem como a opção teórica por um realismo ambivalente. Para tanto, toma-se por inspiração metodológica o mapeamento de seu “ato crítico” (Antônio Cândido), elucidando-se que seu principal campo de manobra será o biográfico/autoral, examinado como local de empenho das relações entre o racional e o sensível.

Palavras-chave:

Crítica de cinema. *O Estado de S. Paulo*.
Francisco Luiz de Almeida Salles.

Introdução

Entre os principais objetivos deste artigo, está a definição das recorrências conceituais e temáticas da crítica de cinema, realizada por Francisco Luiz de Almeida Salles em *O Estado de S. Paulo*, periódico no qual encarregou-se dos escritos sobre cinema entre 1950 e 1961. Sua escrita pode ser aproximada de uma crítica apologética, aqui pensada em termos de um ato crítico cujo principal campo de manobra será o biográfico/autoral, examinado como local de empenho das relações entre o racional e o sensível. Para articular tal debate, inicia-se, aqui, por um mapeamento do estado da arte, destacando os principais trabalhos dedicados ao intelectual paulista, tangenciando seus traços apologéticos; movimento esse seguido pelo debate da ideia de ato crítico (CANDIDO, 1989), que será a ideia norteadora para a definição de um possível método próprio à escrita de Almeida Salles.

Formado em Direito pela Universidade de São Paulo (USP) e mantendo contatos com alunos

do curso de filosofia da mesma universidade, Francisco Luiz de Almeida Salles será conhecido por suas atuações como procurador do estado de São Paulo, membro do conselho de instituições paulistas de cultura e como crítico de arte e cinema, entre as décadas de 1940 e 1990. Na atividade de gestor, acompanhará de perto a formação do Clube de Cinema de S. Paulo¹ e, posteriormente, da Filmoteca do Museu de Arte Moderna e da Cinemateca Brasileira; acompanhando também os comitês gestores do MAM-SP, da Bienal de São Paulo e do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP). Como crítico de arte, acompanhará a consolidação de um mercado de artes paulista, entre os anos 1940-70, realizando discursos de abertura de exposições, bem como debates e apresentações de catálogos de galerias,² dedicados a exposições coletivas, individuais ou leilões. Como crítico de cinema, no início dos anos 1940, participará da revista *Clima* (1941),³ ao

lado de intelectuais como Antônio Candido, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho e Paulo Emilio Salles Gomes, que tinham entre suas ambições a criação de um novo espaço para a crítica, num cotejo particular entre as heranças do modernismo brasileiro e os limites do rigor acadêmico. No mesmo período, escreverá no *Diário de S. Paulo* (1943)⁴ e, depois, em *O Estado de S. Paulo* (1950/61).⁵ Apesar de sua proximidade geográfica com o grupo de *Clima*, referência histórica inevitável, seus diálogos também abrangeriam intelectuais de trajetória política similar, incluindo sua passagem pelos quadros do integralismo brasileiro.⁶ Considerando-se suas atuações sociais e institucionais, Almeida Salles ficaria conhecido por uma ação agregadora, sendo bastante requisitado para discursos, nos quais exercitava uma linguagem com nuances poéticas e apologéticas, cujos reflexos seriam identificáveis em sua crítica de cinema.

- 1 Existiram dois: o primeiro Clube de Cinema de S. Paulo (1940) e o segundo Clube de Cinema de S. Paulo (1946).
- 2 Entre as galerias paulistas, havia a Galeria Domus (1947), a Galeria Astréia (1959), a Selearte (1962) e a Seta (1963). Diversos intelectuais redigiram apresentações para os catálogos de tais galerias, entre os quais pode-se citar Mário Shenberg, Jacob Klintowitz, Paulo Mendes Almeida e Francisco Luiz da A. Salles.
- 3 Apesar da revista existir entre os anos 1941-44, o crítico terá participações restritas aos números 1, 3 e 5 da revista, entre maio e outubro de 1941. (Cf. SALLES, 1988)
- 4 Entre 7/02 e 10/10 de 1943. (Cf. SOUZA, 1991).
- 5 O período de Almeida Salles como crítico oficial do periódico abrangerá escritos situados entre 26/10/1950 e 20/12/1961. (Cf. SALLES, 1988). O desligamento, por meio do termo de demissão se daria em 1962. (CINEMATECA BRASILEIRA, 2009b). Extrapolando-se tal período de vínculo formal, porém, são identificáveis alguns artigos que, remontando a 1947 e avançando a 1966, também foram levados em conta para a presente pesquisa.
- 6 Entre tais heranças, ao longo dos anos 1930-40, encontram-se Roland Corbicier, Miguel Reale e Vinícius de Moraes, intelectuais com passagens pelo integralismo. Nos artigos de *Diário de S. Paulo* Vinícius de Moraes seria uma das grandes inspirações para o crítico (SOUZA, 1991). Quanto aos outros dois, Corbicier e Reale assim como Salles seriam formados pela Faculdade de Direito. Com o primeiro o crítico coeditaria "Colégio" (1948), revista de cunho conservador, e posteriormente, com ambos acompanharia a fundação do Instituto Brasileiro de Filosofia – IBF (1949).

Apesar de conhecido pela apologia, até o momento não houve qualquer esforço sistemático, visando a definição de um possível método crítico. Mesmo figurando em pesquisas sobre a geração de intelectuais dos anos 1940 (SOUZA, 1995), ou acerca do trajeto de Paulo Emilio Salles Gomes e da Cinemateca Brasileira (SOUZA, 2002; CORREA JR., 2010), raros são os trabalhos nos quais sua escrita seja tomada como principal recorte de pesquisa – enfoque este que será aqui considerado, enfatizando-se as estratégias do crítico em *O Estado de S. Paulo*.

Daquilo que foi dito sobre a crítica de Almeida Salles, pode-se destacar quatro trabalhos. Eles trazem subsídios para a definição de um estilo próprio de escrita, que explicitaria um gosto culto dos anos 1950, cuja apologia depreende-se do lirismo e do interesse pelo biográfico/autoral.

Nos anos 1980, a coletânea *Cinema e verdade* seria a primeira edição a lançar luz à obra do crítico, porém, limitando-se à disponibilização de artigos publicados em *O Estado de S. Paulo*. Em sua introdução, Carlos Augusto Calil enfatiza uma possível coesão, própria ao pensamento do crítico. Existiria uma

“inteligência do crítico”, de “um cineasta das palavras que representou como ninguém o gosto culto dos anos 1950” (CALIL, 1987, p. 10), tendo entre suas principais atitudes: a clareza conceitual sobre a função da crítica, a perspectiva humanista, a ação independente, bem como o trânsito entre disciplinas. Por outro lado, destacaria um Almeida Salles antimoderno, defensor de um cinema clássico da transparência, porém fascinado pela presença autoral de grandes cineastas clássicos.⁷

Entre pesquisas propriamente ditas, o crítico paulista será pensado ao lado de intelectuais dos anos 1940 e reverberações posteriores. Será o caso da tese *Carga da brigada ligeira*, de José Inácio de Melo Souza, na qual Almeida Salles integra uma jovem geração de críticos⁸ que, em *Diário de S. Paulo*, investiria intelectualmente em uma arte até então considerada de segundo plano. Entre os principais traços desses críticos, seria destacada a função pedagógica – apresentando-se o cinema a um público muito seletivo da elite paulista –, associada ao predomínio de filmes estrangeiros, que por vezes eram apresentados de modo a retirar os leitores de um suposto “estado de hipnose provocado pelo cinema hollywoodiano.” (SOUZA, 1995, p. 67). Neste contexto,

7 Para Calil, em Almeida Salles, a defesa do cinema estrangeiro seria marcante, mas passaria por um processo de “conversão ao cinema brasileiro”, especialmente a partir de 1958. (SALLES, 1988, p. 12).

8 Décio de Almeida Prado, Vinícius de Moraes e Paulo Emilio de Salles Gomes.

o crítico compartilharia das principais estratégias daqueles escritores, incluindo a ironia, o lirismo e o ataque. Em termos gerais, sua escrita incorporaria formas solenes e líricas, “resultantes de um aprendizado bacharelesco, vindo da retórica aprendida nas faculdades de Direito” (SOUZA, 1995, p. 82). Conhecimento esse, porém, não destituído de um aspecto conservador, presente na própria “tessitura da escrita”, que “aparece como uma trincheira protetora de seu mundo burguês”. (SOUZA, 1995, p. 82.) Quanto ao aspecto de ironia, diz respeito a leituras de obras hegemônicas a contrapelo, ou seja: “fornecer uma leitura subversiva, no caso uma não leitura dos filmes, que fosse inadequada aos propósitos do poder cinematográfico dominante”. (SOUZA, 1995, p. 68). Em relação ao lirismo, no caso particular de Almeida Salles, haveria uma liberdade criativa, de escritos voltados aos contatos entre o cinema a experiência urbana de São Paulo. Neles, destaca-se um lirismo particular, possivelmente influenciado pela poesia de Vinicius de Moraes, privilegiando-se a experiência humana ante as obras, revertida numa escrita na qual “o discurso dá lugar a uma pedagogia” do objeto, “do olhar e do dizer.” (SOUZA, 1995, p. 73) Aproximando-se

dos outros críticos-intelectuais do *Diário de S. Paulo*, em termos de ataque, Almeida Salles teria um posicionamento proselitista, ou seja, um não compactuar com possíveis obras populares, voltando-se a filmes considerados cultos para a elite intelectual a qual se dirigia.

Em *O autor no cinema*, Jean-Claude Bernardet pensa na possibilidade de uma coesão interna à escrita de Almeida Salles, caracterizada a partir de suas relações com a questão autoral. Bernardet associará o intelectual paulista à recepção, no Brasil, da política dos autores, examinada de modo mais detido entre os críticos-cineastas de *Cahiers du cinema*.⁹ Nos escritos de Salles, durante os anos 1950, haveria uma crescente importância à questão autoral, presente num uso fragmentar da palavra estilo para referir-se ao diretor, paralelamente à preocupação com a unidade, referida ao estilo ou à obra dos cineastas abordados. Ao longo da referida década, paralelamente à gradual aproximação de Almeida Salles em relação à autoria, é também notável a identificação com o modernismo no contexto do cinema brasileiro. Ou seja, o proselitismo e o gosto pelo cinema clássico, predominantes no início dos anos 1940, teriam uma paulatina

9 À luz de Bernardet, a política dos autores, debatida no início dos anos 1950 junto aos *Cahiers du Cinema*, incluiria entre suas diretrizes: a importância do autor do filme como uma unidade, bem como a proposta metodológica da existência de uma matriz, ou virtualidade própria ao cinema de cineastas-autores, que estaria em germe entre as primeiras obras e se desenvolveria ao longo da carreira.

transformação, junto com certo interesse do crítico pela autoria, num movimento que incluiria o cinema moderno.

Numa abordagem mais recente (UCHÔA, 2014), enfatizando a crítica de arte de Almeida Salles, chegamos a destacar a importância do viés biográfico na construção de um tipo de escrita, marcada pelas tensões entre o racional e o afetivo. Examinando a ação do intelectual num período de expansão das galerias de arte e museus em São Paulo, sua escrita pode ser compreendida à luz das atividades como gestor de associações, ou como crítico convidado a apresentar exposições, como aquelas Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Nelas, nota-se uma escrita apologética, baseada no biografismo para a distinção dos artistas visados e que, quanto tomada em seu conjunto, aproxima-se da concepção da história da arte como o acúmulo de constelações biográficas (VASARI, 2011). De modo particular, na crítica de arte de Salles, a biografia é monumentalizante, usada para destacar a individualidade de artistas, como se

seu conteúdo fosse sempre o mesmo trajeto, de nascimento, luta e ascensão,¹⁰ movimento esse sucedido por sua dissolução, através de interpretações sensíveis das obras propriamente ditas. Eis a particularidade da escrita de Almeida Salles em tal contexto – marcada, por um lado, pelo mapeamento racional das técnicas e dos trajetos pessoais dos artistas, e por outro, pelas possíveis identificações afetivas, entre crítico e obras, em momentos de fluidez intuitiva. Trata-se de um método que se aproximaria de um ato crítico, como aquele observado por Antônio Candido na escrita de Sérgio Milliet, que uniria a interpretação das obras e o empenho da própria personalidade. Um tipo de ensaio, marcado por flutuações, nas quais o racional (etapa de dissecação da obra) convive com o sensível (etapa de participação afetiva do crítico), verificando-se uma atitude apologética, que nasce da “identificação afetiva e intelectual com a obra”. (CANDIDO, 1989, p. 132).¹¹

O ato crítico é uma noção utilizada para referir-se ao método de escrita, especialmente

10 Neste sentido, aproxima-se da biografia teorizada por Kracauer (2009) como fuga, que nega os respectivos contextos e repõe sempre os mesmos trajetos individuais, através de *best sellers*, na tentativa de afirmar a individualidade da nova burguesia em um período de crise da mesma, no início do século XX.

11 Na crítica de arte de Almeida Salles, o espaço de manobra para o referido método será a biografia. Isso pode ser pensado não apenas a partir das críticas, mas também pelas recorrências da biografia em diferentes documentações do Fundo Francisco Luiz de Almeida Salles, depositado na Cinemateca Brasileira. Nele, o biográfico está presente em diversas séries documentais – caso de discursos em homenagem a amigos, políticos ou cineastas; caso de textos para catálogos de exposições de artes plásticas; ou ainda, caso de Almeida Salles visto por si, com seus diários ou autobiografias redigidas para livros.

entre a crítica literária no Brasil. Coutinho (1980), por exemplo, o associa a três passos articulados, abarcando respectivamente: 1) “a impressão provocada pelo contato com a obra”, 2) a “reflexão sobre a mesma [...] mediante uma ‘visão armada’ pelos métodos mais variados de análise, dissecação, comparação” e 3) “o julgamento estético decorrente do estudo anterior.” (1980, p. 137). No caso de uma “crítica impressionista” (1980, p. 137), os escritores se concentrariam na primeira de tais etapas, focando-se na “reação do espírito do crítico em face da obra lida ou ouvida”, sobre a qual seriam emitidas impressões, com “o passeio da alma pelas obras-primas” (1980, p. 137), tendo-se a experiência autobiográfica como campo de manobra para tal exercício. Na escrita de Almeida Salles, é notável a carga poética, com certa tendência ao impressionismo, via empenho da personalidade, que por vezes desdobra-se em um passeio da alma pelas obras. Por outro lado, há critérios preestabelecidos pelo crítico, que são recorrentes em termos de abordagem. Nota-se uma preocupação com a emissão de juízos de valor, com base na dissecação das obras, cujos espaços de exercício não serão a autobiografia, da experiência diante do trabalho artístico, mas sobretudo as biografias dos

artistas abordados e, no caso do cinema, as possíveis marcas autorais. Nesse sentido, o intelectual paulista pode ser aproximado de um impressionismo de dissecação. Seu ato crítico abrangerá também o racional, havendo um engajamento da personalidade que “se beneficia da sistematização teórica, mas não se confunde com ela” (CANDIDO, 1989, p. 129), permitindo ao crítico grande liberdade, num processo de “penetração da personalidade nos problemas literários [...] de seu momento” (CANDIDO, 1989, p. 130). Trata-se de um empenho da personalidade, por meio da inteligência e da sensibilidade – tendo-se, primeiramente, o esforço da razão (objetividade e escolha), e depois a participação afetiva do crítico no texto.

Com base nos aportes aqui referidos, é possível formular um conjunto inicial de indagações, bem como uma inspiração metodológica, que guiarão o presente artigo, tendo-se em vista o recorte particular da crítica cinematográfica de Almeida Salles em *O Estado de S. Paulo* (1950-61). Em termos da escrita, destaca-se o lirismo, o padrão culto da linguagem, bem como um ato crítico que teria o biográfico/autoral¹² como espaço privilegiado de construção.

12 Neste artigo, utilizaremos o termo biográfico/autoral unindo as tensões do biográfico como recorrência formal monumentalizante, presente na crítica de arte de Almeida Salles e, por outro lado, o autoral tomado via J.-C. Bernardet (1994), considerando-se os diálogos do crítico com a política dos autores.

Entre tais indagações é possível incluir: 1) as tensões entre o racional e o sensível, presentes na crítica de arte, teriam reverberação sobre a crítica de cinema em *O Estado de S. Paulo*, podendo ser tomadas como foco de abordagem?; 2) em tais materiais, haveria a recorrência do biográfico/autoral, na qualidade de um campo de manobra para o empenho do crítico?

Para levar à frente tais indagações, tendo em vista a definição de uma possível metodologia do crítico, inspirada pela ideia de ato crítico, nos próximos tópicos serão realizados dois passos principais. No subtópico “A crítica de cinema em *O Estado de S. Paulo*”, parte-se da identificação das recorrências formais e temáticas ao longo do período, incluindo os postulados gerais e o campo teórico de abrangência – neste momento, notaremos a concepção de um realismo ambivalente, como espaço de empenho do crítico, entre o racional e o sensitivo. A partir do subtópico “Críticas em *O Estado de S. Paulo*: dos postulados à prática escrita”, define-se um recorte e o debate de exemplos-chave. Se, para o ato crítico, o empenho da personalidade coloca-se como importante passo, no caso de Almeida Salles foram selecionados escritos especialmente marcados pela empatia entre crítico e obra – caso das críticas de filmes individuais

e dos textos-homenagem, nos quais a ação de eletrocutar, entre personalidade e arte, será gerenciada pelas aproximações entre biográfico e autoral, bem como pela a sinceridade das intervenções realizadas pelos artistas sobre o mundo.

A crítica de cinema em *O Estado de S. Paulo*: formas, postulados teóricos e a opção por um realismo ambivalente

Ao longo dos anos 50, a crítica de Almeida Salles teria maior rigor formal, passando também pelo debate dos critérios de julgamento utilizados. Entre 1950-1961, o crítico seria o encarregado oficial do jornal, para a cobertura de eventos nacionais e estrangeiros, relacionados à sétima arte. O foco do crítico seria mais variado do que nos anos 40, incluindo novas formas, entre o debate especializado, o didatismo e o informativo. No âmbito da vida profissional, a grosso modo, as balizas do período abrangeriam do fim do segundo Clube de Cinema de S. Paulo e sua fusão à Filmoteca do MAM (1949), à ida do crítico à França, onde trabalharia como adido cultural da embaixada brasileira em Paris (1962-64). Em termos de conteúdo, os artigos abrangeriam muitas das atividades de Almeida Salles: 1) as atividades junto à Filmoteca do MAM, acompanhando diversas de suas retrospectivas; 2) o Festival Internacional de Cinema de 1954; 3) a criação

e as atribuições do prêmio nacional SACI¹³; 4) o acompanhamento de projeções em diferentes salas da cidade; 5) além de debates técnicos, envolvendo projeções em cinema-mascope, ou legislação cinematográfica; entre outros interesses e ações. Em termos de forma, são identificáveis recorrências tais como: as dicas da semana, com comentários variados ou fichas técnicas de filmes em cartaz; os artigos propositivos, deliberando sobre as formas de escrita e seus critérios; textos informativos sobre festivais e outros eventos do mundo do cinema; textos-homenagem a cineastas mortos ou em vida; críticas de filmes individuais, abrangendo um único filme de destaque para a semana; bem como textos no suplemento literário, com maior densidade teórica e de assunto.

Dentro dos 12 anos de atividade, o material publicado por Almeida Salles compreende mais de 1.400 textos.¹⁴ Apesar da possibilidade de consulta direta aos arquivos de *O Estado de S. Paulo*, há uma cópia do

material na Cinemateca Brasileira, cuja relação e seleção passou por duas fases, guardando traços de tais intervenções, em pesquisas acerca de Almeida Salles. Em 1988, em contato com *O Estado de S. Paulo*, o conjunto seria lido e selecionado, por Flora Bender e Ilka Laurito, para a organização do livro *Cinema e verdade*. Após a publicação, uma cópia organizada e comentada do material, foi disponibilizada na Cinemateca Brasileira.¹⁵ No início dos anos 1990, Jean-Claude Bernardet¹⁶ retomaria a listagem disponibilizada, fazendo uma revisão e adicionando artigos que estavam faltando no conjunto inicial, originalmente escritos sem autoria. Atualmente, o material foi anexado à hemeroteca do Fundo Francisco Luiz de Almeida Salles – Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira.

Para o debate das indagações colocadas – quanto às possíveis recorrências de um método, tendo-se o biográfico/autoral como campo exploratório para o ato crítico –,

13 Criado em 1951 pelo próprio *O Estado de S. Paulo*.

14 Montante total referido por Flora Bender e Ilka Laurito, em *Cinema e verdade*.

15 O material inclui lista de títulos e tabelas de divisão por temas/nacionalidades, realizadas pelas organizadoras, para a seleção do material. Há ainda um caderno de registro de *O Estado de S. Paulo*, com listagem geral dos artigos publicados por Almeida Salles no periódico até 1961. O recorte disponibilizado, porém, não inclui as notas menores, como as indicações ou resenhas da semana. (Pasta D. 1026 – Cinemateca Brasileira)

16 Provavelmente durante a redação de *O autor no cinema*. Junto às anotações consta a data de 29 novembro de 1990. (Pasta D. 1026 – Cinemateca Brasileira)

primeiramente, são de interesse os artigos propositivos,¹⁷ nos quais o crítico esclarece os objetivos e seu local de intervenção no periódico. Trata-se de artigos que trazem esclarecimentos sobre a opção por uma crítica valorativa, bem como sobre seu universo teórico de referência, com a tendência a um realismo que denominaremos de ambivalente.

Num diálogo direto com os leitores, os artigos “Cinema – técnica ou arte?” (22 out. 1950) e “Didática da crítica de cinema” (10 nov. 1956) firmam uma espécie de contrato, estabelecendo os pressupostos teóricos, os critérios de julgamento ambicionados, bem como a importância dada ao diretor por Almeida Salles. Assim, na publicação de 1950, o específico cinematográfico é definido a partir de sua existência como arte. Em outras palavras, a atividade cinematográfica não corresponderia à soma dos trabalhos técnicos (tais como a fotografia, a atuação ou o cenário); seria, sim, marcada pela presença fundamental do diretor, que coordenaria os diferentes elementos a partir da montagem:

O diretor é, pois, o elemento determinante do filme, e o seu processo de criação é a montagem. [...] Todos esses fatores, de importância fundamental para o resultado a ser obtido, terão que ser resolvidos pelo

diretor no instante da filmagem e no instante da montagem. Já se disse que ‘o diretor em cada tomada deve ter presente o filme inteiro’, e não poderia ser de outra maneira pois a montagem vai jogar, para a construção do filme, com as tomadas visionadas pelo diretor na hora da filmagem, e quanto mais expressivas e dotadas de unidade [...] mais criadora poderá ser a própria montagem. (22 out. 1950, p. 8)

Já em “Didática da crítica de cinema”, a crítica é anunciada como aplicação de critérios de valor, que deveriam levar em conta os meios materiais, tomados em suas dimensões culturais, como também a correlação entre os processos e os temas a serem expressados. Além de reafirmar, deste modo, a preocupação com as relações estabelecidas entre as técnicas e o conjunto, é notável uma ênfase ao tema, em detrimento da forma de expressão, com a condenação de obras que se restringissem a experimentações formais:

De base temática, a obra de cinema não pode usar seus recursos e processos arbitrariamente, como enfeites formais adjetivos, mas deve dissolvê-los num conjunto expressivo indissolúvel, onde o que se saliente seja o tema e não a maneira. (10 nov. 1956, p. 1)

Os artigos “Teoria do cinema” (19 dez. 1959) e “Cinema e verdade” (30 out. 1965), por sua vez, trazem esclarecimentos sobre as

17 Destacaria, aqui, os casos de “Cinema – técnica ou arte?” (22 out. 1950), “Didática da crítica de cinema” (10 nov.1956), “Teoria do cinema” (19 dez. 1959) e “Cinema e verdade” (30 out. 1965).

sintonias teóricas do crítico. Permitem tomá-lo como um realista ambivalente, em decorrência de dois posicionamentos: a adesão com ressalvas aos debates formalistas sobre o específico cinematográfico e, posteriormente, sua atenção ao cinema moderno a partir da noção de cinema-verdade. No primeiro dos artigos referidos, o trajeto argumentativo sugere uma aceitação estratégica do específico cinematográfico que, para Almeida Salles, deveria ser combatido enquanto posição estetizante, porém admitido “como regra ampla e metódica aplicada à distinção de certas características do cinema.” (19 dez. 1959. p. 5). Nos anos 1950, trata-se de uma posição conciliadora, unindo o potencial do cinema em reproduzir a vida cotidiana e, ao mesmo tempo, aceitando-o como linguagem particular, que manipula o existente a partir de suas propriedades artísticas. Em “Cinema – técnica ou arte?”, o crítico já anunciava tal posicionamento, pensando no cinema como uma união das capacidades de intervenção mecânica (Irmãos Lumière) e de criação narrativa (D. Griffith, V. Pudovkin).¹⁸ Em

intervenção posterior, tal dualidade seria estendida às potencialidades do cinema como apreensão ingênua do real e, por outro lado, como magia imaginativa. Ou seja, polarizando-se o cinema, entre um instrumento de registro externo da vida e sua interiorização como dado do espírito. Deste modo, Almeida Salles parece posicionar-se de um modo particular em relação aos embates entre tendências realistas e formalistas,¹⁹ a partir de uma união ponderada de tais tensões. Seu trajeto inicial, das qualidades objetivas à linguagem, aproxima-se em termos bastante amplos daquele de Kracauer, em *Teoría del cine*, que parte do estudo da captação da realidade objetiva pela fotografia, para posteriormente chegar às qualidades de revelação próprias ao cinema – levando-se em conta, neste último caso, a possibilidade de interações entre realismo e formalismo, ou seja, entre a captação dos movimentos objetivos externos e o recurso à fantasia (KRACAUER, 2001). No caso de Almeida Salles, porém, as singularidades do cinema se associarão às suas técnicas artísticas, com destaque para a montagem, que

18 Cinema – técnica ou arte? (03 out. /22 out. 1950)

19 Para alguns autores, os cotejos entre teorias formalistas e realistas foram pensados como uma base, por vezes estereotipada, das principais linhas teóricas existentes na primeira parte do século XX. Até a década de 1930 e o advento do cinema sonoro, a tendência formalista se concentraria em torno de autores como R. Arnheim, S. Eisenstein ou B. Balázs, com a defesa do cinema como uma arte autônoma, portadora de qualidades técnicas e de linguagem específicas, para a transformação do mundo existente. A partir dos anos 1940, autores como S. Kracauer e A. Bazin, com seu compromisso com a realidade e a percepção da vida cotidiana, seriam considerados como grandes expoentes da tendência realista. (Para um estudo mais aprofundado de tais tendências teóricas ver ANDREW, 2002).

será posteriormente somada a uma qualidade transcendente, de revelação da ação sobre o mundo, própria ao cinema moderno tal como visto pelo crítico.

Em contato com os debates dos anos 1950, especialmente da crítica europeia acerca do neorealismo e das origens do cinema moderno, Almeida Salles estabeleceria possíveis diálogos com Guido Aristarco. O italiano seria conhecido por sua oposição à uma adesão radical da ontologia bazaniana, lançando luz às relações necessárias entre forma e conteúdo, tomando-se o realismo como ação de transformação e defendendo que: “de fato, a objetividade nunca é total, é subjetiva e depende da multiplicidade de fatores, tanto externos quanto internos [...]” assim, “[...] o problema consiste em aproximar-se o máximo possível da objetividade, vinculada, por sua vez, a outro lugar comum recorrente: a liberdade entendida de forma absoluta.” (ARISTARCO, 1996, p. 21). Em sintonia com tal posicionamento, o crítico paulista colocaria em pauta as interfaces entre o objetivo e o subjetivo, caminhando-se posteriormente para

uma noção de cinema como forma de intervenção sobre o existente. Tais ambivalências estariam nos comentários de Aristarco sobre Antonioni, especialmente na capacidade de descrição, ao mesmo tempo externa e dos sentimentos dos personagens, ou em referências a Hitchcock, pela capacidade de fusão de fatos íntimos e externos. Trata-se de um universo que seria fundamentado por uma dualidade mais ampla, do cinema como transformação narrativa da realidade objetiva. Noção essa retomada por Almeida Salles em sua abordagem do neorealismo e, em particular, no cinema de Rossellini.²⁰

Ainda na linha de um realismo ambivalente, uma das principais formulações se consolidaria no artigo “Cinema e verdade” (30 out. 1965), redigido após a transferência do crítico a Paris. Apesar de explicitado em 1965, o diálogo com a noção de *cinéma vérité*,²¹ tomado como superação da captação do real como documento, em prol do registro das interações do artista com o filmado, já estava latente em abordagens anteriores. Trata-se de uma curiosidade frente ao cinema moderno, em

20 Ver SALLES, 1958. p. 9.

21 O uso do termo cinema-verdade será tardio. Remete-se ao período em que o crítico esteve na França, possivelmente em contato com *Crônica de um Verão* (1961), de J. Rouch e E. Morin, bem como com as reverberações do dito cinema-verdade entre a imprensa francesa. Em seus escritos, a acepção utilizada estava em consonância com a proposta de Rouch e Morin, com ênfase ao registro das negociações/transformações suscitadas pelos contatos dos cineastas com o mundo, somando-se a isso um tom de transcendência, muito particular à perspectiva do crítico brasileiro. Em outros de seus escritos, o termo verdade se associaria a palavras como o “espírito”, a “transformação”, o “existencial” ou um “real transcendentalizado”. (SALLES, 30 out. 1965, p. 39)

busca de novas tensões entre uma objetividade externa e um expressionismo interno, com vistas a uma “nova atitude” que respeitasse “o mundo como espetáculo e o mundo como consciência” (30 out. 1965, p. 39). O ponto de partida seria o cinema-verdade de Dziga Vertov, com sua consciência do cinema como intervenção sobre o mundo, somada à ideia de registro da realidade como processo existencial. Ou seja, novamente, a união dos dois polos referidos, reatualizados nos seguintes termos: o “registro espontâneo das aparências do visível” associado ao registro da própria “existência” – sendo que “por existência se entende o mundo e mais o espírito, não só o mundo visto pelo espírito, nem só o espírito refletindo o mundo.” (30 out. 1965, p. 39).

Nos artigos de *O Estado de S. Paulo*, debatidos mais detidamente nos próximos tópicos, é possível encontrar reflexos de tais formulações, sobretudo nas buscas do crítico por obras singulares, nas quais “a circunstância real e a consciência do artista” teriam atingido “uma mais perfeita adequação” (30 out. 1965, p. 39). Processo esse que corresponderia a uma superação do real verossímil pela própria verdade, “Um real transcendentalizado [...] que, pela participação sutil do artista se faz verdade do real.” (30 out. 1965, p. 39).

A partir de seu realismo ambivalente, apesar do gosto pessoal pelo cinema clássico,

Almeida Salles mirava também os horizontes do cinema moderno. Em termos de proposta teórica, a plataforma de abordagem uniria, portanto, uma crítica valorativa, que aceitava com ressalvas os posicionamentos formalistas, caminhando-se para um realismo ambivalente, cujo ponto culminante seriam as relações com o moderno e um cinema-verdade com matizes de transcendência.

Críticas em *O Estado de S. Paulo*: dos postulados à prática escrita

Em seu exercício diário, ultrapassando uma proposta ideal, a abordagem valorativa e teórica teria variações, dependendo da intensidade das relações afetivas entre crítico e obra. A partir deste tópico, a definição de um ato crítico de Almeida Salles, presente nas publicações em *O Estado de S. Paulo*, nos exige um recorte particular. Para tanto, foram selecionados os artigos nos quais a empatia é especialmente marcante, sendo tomada como sintoma ou porta de entrada ao ato crítico, que deve ser estudado caso a caso – com a verificação das tensões e dos significados, assumidos pelos polos sensitivo e racional. De modo recorrente, a referida identificação afetiva, com um passeio da alma do crítico pelos filmes apresenta-se em críticas nas quais se acompanha o trajeto biográfico, ou destacam-se os traços autorais dos diretores em pauta.

Assim, em cineastas admirados por Almeida Salles, em conformidade com os pressupostos expostos, as técnicas eram pensadas em suas harmonias com os temas gerais, tendo-se o diretor como polo do fazer artístico, cujas particularidades da obra são examinadas no que tange a captação e transformação do mundo existente. Já em filmes menores, ou desconsiderados pelo crítico, a escrita poderia se aproximar de um exercício burocrático e segmentado. Ou seja, sem a identificação de harmonias entre o todo e os detalhes, tampouco com a existência de processos particulares de transformação do existente. Também em contrapelo à proposta, o predomínio de filmes estrangeiros, em particular americanos, bem como o empenho valorativo realizado, reafirmam um tipo de crítica que, como sugerido por Jean-Claude Bernardet, isolaria o filme de seu contexto, colocando o cinema estrangeiro como padrão geral de referência, inclusive para o próprio cinema brasileiro. Neste caso, “a metodologia crítica acaba sendo a afirmação de um gosto, a afirmação de uma estética normativa [...] E isso é geralmente feito através de uma mecânica que reproduza [...] a divisão de trabalho numa

grande empresa capitalista. Divide-se o filme em níveis e avalia-se separadamente cada nível: a fotografia, a interpretação, o argumento etc.” (BERNARDET, 2009, p. 34). No caso de Almeida Salles, tal tipo de análise parece coexistir com outras, mais densas. A crítica de filmes menores, abordados de modo mais segmentado, convive com análises mais detidas de filmes considerados bons, nos quais destacam-se sintonias afetivas entre crítico e obra, que são o foco do presente trabalho.

Entre os artigos de *O Estado de S. Paulo*, a referida sintonia será mediada pelo critério autoral, sugerindo a abordagem de dois tipos particulares de texto, nos quais o tratamento dos cineastas como autores é mais recorrente: as críticas voltadas a cineastas individuais; e depois, os textos-homenagem, redigidos em casos de mortes ou datas festivas.

Críticas a cineastas individuais

O debate sobre o autor no cinema, poderia aproximar Almeida Salles à crítica francesa do período, especialmente aos debates dos *Cahiers du cinema* que acompanhariam parte dos anos 1950.²² Entre os pontos de contato,

22 A partir de 1953-54, alguns dos críticos de *Cahiers du cinema* desenvolveriam a assim chamada política dos autores, que correspondia a algumas diretrizes, relacionadas a um culto estético da personalidade. Entre elas: a possibilidade de tratar de um cineasta como se fosse um artista, tendo sua presença reconhecível em cada fotograma; a necessidade de tomar as obras dos diretores em sua totalidade; bem como a identificação das continuidades temáticas e estilísticas, revelando visões de mundo próprias aos diretores-autores, construídas via *mise-en-scène*. (Cf. BAECQUE, 2003, p. 19-25.)

nos escritos do intelectual paulista, nota-se especialmente uma atenção do autor para a *mise-en-scène*, bem como para a definição de traços-síntese das obras dos cineastas abordados, também tomadas como visões de mundo. Vale lembrar, porém, que tal tendência aparecerá de modo flutuante e sem sistematizações totalizadoras. No trajeto do crítico, a questão autoral remonta possivelmente aos anos 1940, junto ao *Diário de S. Paulo* (1943), cujos debates envolviam uma condução do espectador para determinados cineastas considerados representativos. Nas palavras de José Inácio de Melo Souza, no contexto de tal periódico, a preocupação autoral podia vincular-se à “expressão do estilo de um diretor, isto é, à coerência estrutural ou temática embutida nos filmes, para insistir mais no autor como o responsável direto pela realização da obra nos seus mínimos detalhes”. (SOUZA, 1995, p. 35). Salles chegou a declarar que, desde o período, tinha especial interesse pelo argumento e direção dos filmes, destacando-se a questão autoral mesmo antes dos debates colocados pelos franceses – “Depois dos *Cahiers du cinema* é que isso foi mais disseminado. Nosso entendimento é que o cinema é obra de alguém, não de muitos.” (SALLES, 1991, p. 2). Ao longo dos anos 1950, a questão ganharia maior complexidade dentro do seu método crítico. Inicialmente, entre os anos 1950-51, os comentários sobre a direção

mesclam-se àqueles de outros elementos técnicos, como a fotografia e o decor. A preocupação era avaliar a importância da direção, junto à economia estética geral dos filmes, medindo-se sua capacidade de balancear, ou manter um desenvolvimento que teoricamente teria influências sobre a intriga. Seria responsabilidade sua, estar sempre presente para dosar equilibradamente os elementos de criação cinematográfica, no próprio momento da execução da fita, tornando-a um trabalho artístico (SALLES, 30 dez. 1950, p. 4). Por vezes, a preocupação com a harmonia será cotejada com a identificação dos traços particulares à obra dos cineastas em questão, encaminhando-se, inclusive, a debates acerca do estilo e da unidade de determinadas filmografias, tendo-se o biográfico como ponto de partida.

Em alguns escritos, revela-se uma gradual atenção à direção, experimentada como ponto de partida para o debate dos demais elementos estéticos dos filmes. Entre os anos 1950-1951, será o caso da atenção ao neorealismo italiano, a partir de cineastas como Alberto Lattuada e Giuseppe De Santis. Ao abordar o filme *Sem piedade* (1948), de Lattuada, Almeida Salles dedicará grande parte do texto ao trajeto do diretor italiano, para depois questionar a inefetividade da depuração de seu trabalho de direção. Os diálogos estabelecidos com os primórdios do neorealismo,

presentes em *O bandido* (1946) por meio de uma atmosfera “crua e áspera” e uma “ótica original da realidade social e humana obtida por meio de uma forma de narração direta e seca” (SALLES, 21 dez. 1950, p. 5), não teriam avançado a uma unidade narrativa desejada. Pensando na obra enquanto trajeto autoral, o crítico identifica o malogro de Lattuada com *Sem piedade*, cujo realismo traria uma “impressão de artifício e inautenticidade.” (21 dez. 1950, p. 5). Tal tendência seria oposta àquela dos primeiros filmes, nos quais o cinema de Lattuada lidaria com a ruptura de “uma crosta artificial que o separava da realidade” e, em decorrência, com a entrada de “uma lufada de ar puro” pela brecha aberta. (21 dez. 1950, p. 5).

Uma argumentação semelhante foi usada para julgar o filme *Arroz amargo* (1949), de De Santis, que não teria acompanhado um processo depurativo desejado, em termos da obra pessoal e de suas relações com o progresso do neorrealismo – cuja experiência exemplar seria Vittorio De Sica e seu *Ladrões de Bicicleta* (1948). O método passará pela identificação de uma matriz comum ao cinema de De Santis, especialmente “o desejo de pôr o cinema a serviço dos dramas coletivos, transformando-o num instrumento de luta e de acusação” (3 mar. 1951, p. 4). Desejo esse, para cuja realização seria necessário, segundo Almeida Salles, um “cunho documentário e objetivo” em

sintonia com “o realismo vigente no cinema italiano” e cujo advento foi pelo próprio De Santis preparado, especialmente por meio de sua crítica. Em *Arroz amargo*, porém, ao invés de se acompanhar o avanço a um “documentário neutro”, estaria presente um “realismo rebarbativo, intencional, rebuscado e grandiloquente” (3 mar. 1951, p. 4). O referido estilo foi identificado como indesejável, sob o argumento de representar um desvio evolutivo, entre a obra de De Santis e a tendência central do neorrealismo.

Também no ano de 1951, há o exemplo do filme *A mulher sem nome* (1950), de Joseph Lewis, no qual o crítico atenta à importância e perfeição do trabalho do diretor, a despeito da monotonia da intriga. Neste caso, Lewis é trazido para referir-se às funções de um bom diretor: “[...] são os que servem ao cinema, aperfeiçoam a plena linguagem cinematográfica pelo enriquecimento do seu vocabulário e da sua sintaxe [...] aproveitando todos os milímetros [...] para tentar composições, alternar cortes, experimentar durações, renovar soluções já gastas [...]”. (31 jan. 1951, p. 5). Em *A mulher sem nome*, para além do desenvolvimento do enredo, Lewis conduziria o filme a um certo primor formal, permitindo que o público pudesse periodicamente se desprender da simples progressão da história. Ou seja, “o cuidado absoluto, metuculozo, paciente, consciente,

pelos pormenores, fez que ficasse em segundo plano a linha de progressão geral da fita.” (31 jan. 1951, p. 5).

Cada vez mais, em anos posteriores, a importância ao diretor-autor gravitará a metodologia do crítico, paralelamente ao empenho afetivo. Será o caso de filmes como *O Encorçado Potemkin* (1925) de Eisenstein,²³ *O Expresso de Xangai* (1932) de Sternberg,²⁴ ou *A regra do jogo* (1939) de Renoir.²⁵ Nessas críticas, Almeida Salles se utiliza da apologia biográfica, para se aproximar da técnica narrativa de cada cineasta, a partir de ideias-síntese. Na montagem eisensteiniana, inspirada na experiência teatral, identificaria um “cientificismo do efeito, oriundo de um homem forrado de cultura e assimilação artística”. (25 nov. 1961, p. 16). Em Sternberg, atentaria para um cuidado amoroso da composição, por meio da qual, a atmosfera exótica colaboraria para uma verdade central das tramas. (15 set. 1956, p. 6). Em Renoir, haveria um realismo “feito não de registro, mas de interpretação”,

e cujas regras seriam variáveis ao longo da obra. (7 nov. 1959. p. 5).

Especialmente a partir de 1953, são notáveis resultados mais coesos, em termos das relações entre autoria e sensibilidade. Com maior presença da biografia em termos de estrutura, textos como aqueles sobre Jean Epstein,²⁶ Alberto Cavalcanti²⁷ e Edgar Brasil²⁸ podem ser também destacados como espaços de experimentação lírica.

Um dos grandes exemplos desse material, será o artigo sobre Epstein, que traz um breve estudo sobre o estilo do crítico-cineasta francês, consistindo ao mesmo tempo numa balanceada presença do ato crítico. Lido inicialmente como conferência de abertura ao ciclo em homenagem a Epstein, na Filmoteca do MAM em junho de 1954, o mesmo seria replicado em dois domingos seguidos – 18 e 25 de julho de 1954. Nele, destaca-se uma carga apologética, para cuja compreensão a função-gênese do artigo teria influência particular – o mesmo fora escrito para ser

23 SALLES, F. O “Potemkin”, de S. M. Eisenstein. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1961. p. 16.

24 SALLES, F. O Expresso de Xangai. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 set. 1956. p. 6

25 SALLES, F. A regra e o jogo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1959. p. 5

26 Artigo replicado em duas semanas seguidas – 18 e 25 jul. 1954.

27 Conjunto dos artigos publicado em 15 nov. 21 nov. e 22 nov. 1953.

28 Texto de abertura da Semana “Homenagem a Edgar Brasil”, realizada entre 4-9 out. 1954, na Filmoteca do MAM. Escrito no qual o fotógrafo é evocado, desde o início em tom grandiloquente, e referido como um dos grandes da arte brasileira, antes da descrição de seu trajeto de vida.

lido publicamente, mantendo em sua fatura uma temporalidade própria ao falado. Algo de solene parece ficar de herança, em tal transposição de locais, do texto a ser verbalizado, para o texto lido nas páginas de *O Estado de S. Paulo*. A racionalidade do trajeto biográfico (fundamentada por pesquisa teórica e de contexto) parece coexistir com o envolvimento lírico do crítico com a obra (exercitado via definição de “uma forma de assimilação da realidade”, marcada pelo ato de surpreender, manipular ou interpretar o existente). (18 jul. 1954, p. 69). Em termos formais, a construção é rigorosa, identificando o esquecimento de Epstein por parte dos principais estudos existentes, a definição de uma matriz inicial de influências, seu percurso em relação ao cinema da época, suas particularidades como cineasta e como crítico, para, por fim, tentar uma síntese teórica e estilística de sua obra. Desde o início, no artigo de 1954, “Epstein é o autor de uma obra fundamental na história do cinema” (18 jul. 1954, p. 69), cuja grandiosidade e continuidade mereceriam um destaque, ainda não reconhecido até a época. As influências do “romantismo enfático”, de Abel Gance, e do “intelectualismo estetizante”, de Marcel L’Herbier, corresponderiam a uma dualidade inicial e promissora, no período de formação. O mapeamento das singularidades do estilo, ao longo da obra intelectual e cinematográfica, guarda uma racionalidade cronológica, das transformações paulatinas, no trajeto de

vida. A conceitualização do estilo de Epstein, por outro lado, abrirá a brecha para o exercício da intuição e da personalidade, por meio de uma ação menos homenageante e mais de identidade, entre crítico e obra do cineasta. Nesse sentido, a definição das relações entre artistas e mundo, já presente na crítica de arte de Almeida Salles, é retomada, para indicar em Epstein uma forma particular de assimilação da realidade, situada ela também entre o racional e o intuitivo. O crítico-cineasta francês, assim, concebe o cinema como uma máquina, composta por uma engenharia mecânica com capacidade de transformar o mundo: “o cinema como um robô, dotado da capacidade de subverter as leis e convenções do universo [...]”. (18 jul. 1954, p. 69). Uma máquina que, partindo do objetivo, poderia recriar “o mais fabuloso dos mundos”, trabalhando com “as aparências da realidade.” (18 jul. 1954, p. 69).

Particular em Epstein seria a forma pela qual “os aspectos mais neutros da realidade” são encontrados por um “enervar de psicologia”. (18 jul. 1954, p. 69). Tal estética, cujo âmago seria a capacidade de atribuir uma personalidade e uma vibração aos elementos da realidade, teria para Almeida Salles dois elementos de interesse: a personalização da imagem e a fotogenia. Primeiramente, via personalização, destaca-se a atribuição de “uma densidade psicológica

e sentimental” [...] “às aparências captadas pela câmera pela câmera”. (18 jul. 1954, p. 69). A fotogenia, por sua vez, seria a capacidade de extrair dos objetos sua propriedade cinematográfica, a partir de aspectos móveis, temporais, mas caracterizados também pelo “imantar-se de [sua] personalidade”. (18 jul. 1954, p. 69). Para além da personalização da imagem e da fotogenia, de acordo com o crítico, Epstein seria também um grande narrador, “um precursor de um cinema *orgânico* ou *total*, isto é, do cinema em que nenhum elemento parcial de criação adquire proeminência sobre os demais.” (18 jul. 1954, p. 69).

Na intervenção sobre o crítico-cineasta francês, portanto, nota-se um empenho muito particular da personalidade. As ambivalências, num primeiro momento próprias aos postulados teóricos de Almeida Salles, são projetadas sobre a obra de Epstein, de modo a tonar a interpretação um exercício presente não apenas nas relações crítico-Epstein, mas também na densidade sensitiva atribuída à imagem epsteiniana.

Textos-homenagem

Os textos-homenagem, por sua vez, formam um segundo grupo de incidência das

identificações afetivas crítico-obra. Neles a escrita de Almeida Salles se aproxima de situações homenageantes, realizadas em contextos políticos ou institucionais, mas não necessariamente publicadas na imprensa. Dialogam, assim, com os diversos discursos, proferidos pelo intelectual, na qualidade de presidente de instituições culturais, ou mesmo, como orador de turmas de formatura, encontros políticos e cultos ecumênicos. Em *O Estado de S. Paulo*, um grande exemplo será o necrólogo²⁹ anunciando a morte de Erich V. Stroheim; basicamente uma biografia, colocando-o como uma das figuras mais originais e significativas conhecidas pelo cinema. A escolha do homenageado, por sua vez, realimenta o cinema clássico como um dos principais critérios de valor.

Serão de interesse, também, as homenagens associadas ao Prêmio Saci, criado e atribuído pelo próprio *O Estado de S. Paulo*. Em abril de 1959,³⁰ por exemplo, a defesa da exibição de *Vertigo*, na festa do Prêmio Saci, levaria à publicação de uma longa homenagem ao “mestre” Hitchcock. Nesse artigo-homenagem, sem economia de adjetivos, Almeida Salles realizaria um balanço da obra do cineasta, evocando alcunhas como “o mestre do suspense”,

29 SALLÉS, F. O mito, a obra e o homem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 maio 1957. p. 48.

30 SALLÉS, F. O mestre Hitchcock. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 abr. 1959. p. 64.

ou “ex-aluno de jesuítas”, mas avançando para questões narrativas, como “o uso do espaço e do tempo como categorias dramáticas” (24 abr. 1959, p. 64). Quando da vinda de Rossellini ao Brasil, em 1958, o fato seria registrado por Almeida Salles, novamente, através da homenagem biográfica, destacando sua sinceridade e confissão dramáticas. O artigo intitulado “Rossellini: o homem e o artista” pontua o trajeto do diretor italiano a partir de quatro fases, que acompanham a depuração de seu humanismo: das experiências iniciais, sem um tema definido; passando pela atenção “aos problemas de seu tempo e ao documentário como registro do fato humano e social”; chegando-se a uma terceira fase, dedicada ao “testemunho dos fatos”, porém “numa chave de transcendência dramática”, que fazia de cada episódio “um documento de validade universal”; e, por fim, adentrando-se numa quarta fase, que “o transforma num dos mais importantes humanistas de nosso tempo” (19 ago. 1958, p. 9). Ao lado da atenção racional às transformações cronológicas, o exame do humanismo coloca-se como campo de experimentação intuitiva. Não é fortuita a atenção ao neorealismo, que fora referido pelo crítico como passo inicial, porém não definitivo, para a noção de cinema-verdade. Enquanto esse último corresponderia a um “real transcendentalizado” via participação do artista, o neorealismo se associaria a um tipo de ação que “se acumpliciava com o real cotidiano” (30

out. 1965, p. 39). Na última fase de Rossellini, identifica-se, em germe, aquilo que possivelmente se desdobraria no cinema-verdade. Ou seja, o cinema de Rossellini superaria a atenção ao documento, aproximando-se das “ilacões universais e eternas que dele tira, para a compreensão do homem, de sua circunstância e do seu destino.” (19 ago. 1958, p. 9). Assim, em *Viagem à Itália* (1954), com vistas a um tipo de sinceridade e confissão dramáticas, o diretor “liberta-se polemicamente do documentário, salientando o que há de eterno no efêmero e dando ao seu realismo o máximo de afirmação transcendente.” (19 ago. 1958, p. 9). Desse modo, a depuração do humanismo em Rossellini é usada para o exame da teoria do cinema, mas também para o empenho intuitivo, colaborando para uma genealogia geral de formas de assimilação do mundo, em obras com as quais o crítico se identifica.

Em outros artigos, serão explorados os limites entre a crítica valorativa e o texto-homenagem. Será o caso do artigo “Em louvor a Person”, que na realidade se utiliza do filme *São Paulo S.A* para homenagear a própria cidade de São Paulo. Com uma presença mais amena de informações biográficas, a definição da autoria propriamente dita ocupará o polo racional do ato crítico. Por outro lado, as relações com o urbano, tomando-se o aspecto testemunhal da ação do cineasta sobre São Paulo, é que se colocarão como espaço para

o exercício da intuição. Com base neste primeiro longa, *São Paulo S.A.* será lançado como paradigma – supostamente o primeiro filme de autor no âmbito do cinema urbano brasileiro, à altura do cinema moderno internacional apreciado por Almeida Salles. A nascente obra do cineasta paulista, portanto, seria marcada “pelo signo da autoria”: uma arte que “pôde emancipar-se, em auto grau, das imposições predominantes da indústria”, com a possibilidade de inserir “nos filmes as suas preocupações”, modelando-os “com seu estilo pessoal”, com o “peso maciço da produção” dobrando-se, “docilmente, à sensibilidade de seu autor.” (9 out. 1965. p. 41). À presença do autor, no caso brasileiro moderno, Almeida Salles somaria a ruptura em relação à face de espetáculo, impondo-se “como forma de conhecimento da realidade humana e social”. (9 out. 1965. p. 41). Person é colocado ao lado de outros modernos do cinema brasileiro, como Paulo Cezar Saraceni, Glauber Rocha e Leon Hirszman, compartilhando a redescoberta do país, via autenticidade do depoimento, mas também, pelo “poder de redenção contido no próprio testemunho.” (9 out. 1965. p. 41).

No artigo “Em louvor a Person”, o intelectual paulista sugere paralelos, entre *São Paulo S.A.* e a noção de cinema-verdade, unindo testemunho e interpretação. A marca autoral de Person seria a atitude diante do existente. Uma ação que, segundo o crítico, se fundamentaria

na captação de problemas humanos, singularizados pelo tom pessoal do depoimento, de um cineasta profundamente identificado com a cidade-tema do filme. Tal atitude, porém, para aproximar-se do dito cinema-verdade, deveria unir documentação e empenho, para disso extrair algum tipo de verdade. Assim, o gesto de Person avança, do testemunho para “o ponto de crise, a linha de conflito, de onde nasce o drama, e não a exaltação superficial ou o documento neutro” (9 out. 1965. p. 41). Uma “verdade registrada pela sensibilidade”, e, “portanto, interpretada” (9 out. 1965. p. 41); um testemunho marcado pela autenticidade da visão pessoal. Eis um ponto culminante, na escrita de Almeida Salles, quanto à questão autoral tratada como singularidade e como presença de uma visão do diretor-autor por meio do filme. Entre o material fílmico, os destaques do crítico para fundamentar a dualidade testemunho-interpretação, passarão pela densidade atribuída à cidade. De acordo com Salles, no filme de Person São Paulo não se reduz a um jogo formalista exterior, mas sim, revela-se como núcleo do drama, orquestrando a aventura de um personagem em crise com o universo urbano que o envolve. A definição do caráter testemunhal de tal presença urbana, ao lado de uma atmosfera muito particular ao filme, coloca-se como espaço para a disposição da carga intuitiva do crítico que, desde os escritos em *Diário de S. Paulo* nos anos 1940, tomava a capital paulista como espaço

de projeção pessoal. Assim sendo, o testemunho em jogo leva em conta a ação de Person, mas também aquela de Almeida Salles, sobre a metrópole:

Os pormenores locais, que plantam a história na realidade específica paulista, a verdade dos tipos femininos bem diversos, a figura admirável de Arturo, compõem um quadro que nos toca profundamente, pelo que representa como aproximação real e, ao mesmo tempo, condensada, do amálgama social e humano de São Paulo. [...] Person consegue jogar no filme, ao salientar um personagem-chave, a atmosfera, difícil de ser apreendida, da sua cidade, a São Paulo áspera e impiedosa da competição econômica, imenso centro de trabalho que cria a riqueza mas sacrifica os mais frágeis na combustão do drama. " (9 out. 1965. p. 41)

Considerações finais

Se na crítica de arte de Almeida Salles a principal porta de acesso é o biográfico, em busca do empenho dos artistas em suas relações com o mundo, na crítica de cinema a biografia mescla-se ao debate da autoria. Empenha-se a personalidade, em busca da verdade que, por sua vez, relaciona-se à sinceridade da intervenção realizada sobre o mundo. Em suas transmutações, o biográfico é afirmado de modo cronológico, mas também esgarçado, confundindo-se com as flutuações das projeções entre autores, obras e suas visões de mundo.

O debate dos escritos, publicados por Almeida Salles em *O Estado de S. Paulo*, tomando

o biográfico/autoral como campo de tensão, permitem a singularização do ato crítico do intelectual paulista. Trata-se, sobretudo, de uma escrita que retoma o cotejo entre o momento racional e o sensitivo, atribuindo maior importância a esse segundo. O exercício racional, por outro lado, não é necessariamente o ponto de partida, mas é encontrado, via identidades apologéticas, em obras com as quais o crítico se identifica, como que por um eletrocutar, mergulhando-o num empenho particular da personalidade, exercício para o qual não deixam de ser importantes as experiências pessoais do crítico.

Assim, o realismo ambivalente, do qual participa o referido eletrocutar sensitivo, pode ser contextualizado em um momento de transição intelectual. Um conjunto de formulações teóricas e de uma prática escrita, à luz de um contexto no qual intelectualmente Almeida Salles transita, entre heranças integralistas e a inserção em ações de cunho progressista. Intelectualmente, talvez possa-se pensar em reminiscências conservadora num momento de transição intelectual. Um exemplo conceitual, bastante pontual, porém significativo, será o uso de referências teóricas conservadoras a partir de uma adesão restritiva. Será o caso, na escrita aqui analisada, das factíveis heranças de um certo idealismo de Benedetto Croce, que tomava a arte como forma de intuição. Os escritos deste filósofo italiano foram bastante

debatidos entre intelectuais do Instituto Brasileiro de Filosofia (1949), que tinha Almeida Salles entre seus membros fundadores.³¹ Para Croce, o teor lírico da arte seria revelado por meio da intuição, pensada como o livre exercício da fantasia, concebendo-se a crítica de arte como fato sentimental e não teórico. Em termos de análise de obras artísticas, a concepção da arte como intuição levaria ao exercício de desvendar o matiz inspirador de cada trabalho artístico. (CROCE, 2001). No trato com as obras, ao delimitar as visões de mundo dos cineastas, situados entre técnicas formalistas e a apreensão sensitiva do cotidiano, Almeida Salles parece revisitar Croce – sobretudo, pelo exercício em si de fantasia, em torno dos matizes existenciais identificados nas obras. Mas a visita a Croce seria seletiva, pois além de enfatizar a inexistência de qualquer verdade trazida pelas obras, a teoria do filósofo italiano tendia à condenação do específico fílmico, ou do cinema como arte autônoma, posicionamentos esses negados pelo crítico no artigo “Teoria do cinema” (dez. 1959). Neste contexto, o diálogo seletivo com o filósofo pode dizer algo sobre o trajeto intelectual de Almeida

Salles que, ao longo dos anos 1950, vivencia um gradual distanciamento em relação às heranças integralistas, estabelecidas nos anos 1930-40. Por outro lado, haveria diálogos progressistas, intensificados junto aos intelectuais da revista *Clima* e às organizações que dariam origem à Cinemateca Brasileira (1956). Trata-se de um importante percurso institucional, em parte concomitante ao período dos artigos em *O Estado de S. Paulo* e, também, ao início de um envolvimento mais denso, de Almeida Salles, com a gestão de instituições culturais, a atuação como professor em cursos relacionados ao cinema, a participação em comissões públicas relativas a esta e outras artes, bem como as viagens na qualidade de representante do governo brasileiro para assuntos cinematográficos (CINEMATECA BRASILEIRA, 2009b). Vale dizer, assim, que a construção de um realismo ambivalente, no trajeto pessoal de Almeida Salles, coexiste com seu afastamento de uma ação política conservadora, não sem a manutenção de vestígios teóricos, em um período de abertura progressista a ações públicas e intelectuais associadas à cultura cinematográfica no Brasil.

31 Valendo-se de contatos dos anos 1930-40, Almeida Salles participa do Instituto Brasileiro de Filosofia (IBF), entidade apoiada por setores da oligarquia paulista, tendo por ações o debate e a divulgação de uma ideologia autocrática voltada a intelectuais das classes dominantes, difundida por cursos e pela *Revista Brasileira de Filosofia* (RBF). Tal publicação seria um dos braços da entidade, trazendo entre suas principais referências a obra de B. Croce, especialmente sua ideia de “reforma intelectual e moral” levada à frente por Miguel Reale, presidente do IBF e antiga amizade do crítico paulista (GONÇALVES, 2016, p. 143). Na biblioteca de Almeida Salles, depositada junto à Cinemateca Brasileira, há um exemplar da *Estética como ciência da expressão*, de Croce, bem como volumes da RBF, acompanhada por ele ao longo dos anos 1950.

Referências

- ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ARISTARCO, Guido. **Los gritos y los susurros**. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996.
- BAECQUE, Antoine de. (Org.). **La política de los autores**. Barcelona: Paidós, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.
- CALIL, Carlos Augusto. A inteligência do crítico. In: SALLES, Francisco Luiz de Almeida. **Cinema e verdade**. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 09-12.
- CANDIDO, Antônio. O ato crítico. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 122-139.
- CINEMATECA BRASILEIRA. **Quadro de Arranjo do Fundo Francisco Luiz de Almeida Salles**. São Paulo, 2009a.
- _____. **Cronologia de Francisco Luiz de Almeida Salles**. São Paulo, 2009b.
- CORREA JR., Fausto Douglas. **A cinemateca brasileira: das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- COUTINHO, Afrânio. **Crítica e poética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de estética/Aesthetica in nuce**. São Paulo: Ática, 2001.
- GONÇALVES, Rodrigo J. **A restauração conservadora da filosofia: o instituto brasileiro de Filosofia e a autocracia burguesa no Brasil (1949-68)**. 2016. 282 f. Tese (Doutorado em História)–Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.
- KRACAUER, Siegfried. A biografia como forma da nova burguesia. In: _____. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify. 2009. p. 117-122.
- _____. **Teoría del cine**. Barcelona: Paidós, 1989.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. **Cinema e verdade**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- _____. Entrevista concedida a Amir Labaki, Carlos A. Calil e Rudá de Andrade. São Paulo, 28 de agosto de 1991. [Pasta 716 – Centro de Documentação e pesquisa da Cinemateca Brasileira]
- SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emilio no paraíso**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.
- _____. **A carga da brigada ligeira, intelectuais e crítica cinematográfica**. 1995. 262 f. Tese (Doutorado em Comunicação)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- _____. Almeida Salles crítico de cinema: observações preliminares. **Comunicações e Artes**, v. 25, p. 17-26, jun. 1991.
- UCHÔA, Fábio Raddi. Escrita e apologia em Francisco Luiz de Almeida Salles. In: ENCONTRO ANUAL DA AIM, 3, 2013, Coimbra. **Anais...** Lisboa: AIM, 2014. p. 209-219.
- VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Artigos de Almeida Salles usados neste artigo³²

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Cinema e verdade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 out. 1965. p. 39.

_____. Em louvor a Person. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 out. 1965. p. 41.

_____. Em defesa de Pietro Germi. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 abr. 1965. p. 1

_____. O “Potemkim”, de S. M. Eisenstein. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 nov. 1961. p. 16.

_____. Teoria do cinema. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 dez. 1959. p. 5

_____. A regra e o jogo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 7 nov. 1959. p. 5

_____. O mestre Hitchcock. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 abr. 1959. p. 64

_____. Rossellini: o homem e o artista. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1958. p. 9.

_____. Didática da crítica de cinema. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 nov. 1956. p. 1

_____. O mito, a obra e o homem. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 maio 1957. p. 48.

_____. O Expresso de Xangai. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 set. 1956. p. 6

_____. Jean Epstein. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 jul. 1954. p. 69

_____. Arroz Amargo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 mar. 1951, p. 4.

_____. A mulher sem nome. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 jan. 1951, p. 5

_____. Feras que foram homens. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 dez. 1950. p. 4.

_____. Sem piedade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 dez. 1950. p. 5.

_____. Cinema – técnica ou arte? **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 03 out. /22 out. 1950. p. 8.

32 Estão aqui destacados os artigos, escritos por Francisco Luiz de Almeida Salles em *O Estado de S. Paulo* no período-foco deste artigo e referidos ao longo do texto. O montante geral de materiais publicados pelo autor no jornal, como enfatizado por Bender e Laurito (SALLES, 1987), extrapola os 1400. Uma lista parcial dos mesmos pode ser consultada no Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira (Pasta D. 1026).

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação ou tese: Não se aplica.

Fontes de financiamento: Não se aplica.

Considerações éticas: Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses: Não se aplica.

Apresentação anterior: Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Não se aplica.

Almeida Salles in *O Estado de S. Paulo*: ambivalent realism, authorship and critical act

Abstract:

The general theme is the path of Francisco Luiz de Almeida Salles in *O Estado de S. Paulo*, of which he was editor in charge of film criticism between 1950 and 1961. We try to define the continuities of his writing, including forms, themes, postulates of daily criticism, as well as the theoretical option for an ambivalent realism. For this, we take as methodological inspiration the mapping of its “critical act” (Antônio Cândido), elucidating that its main field of maneuver will be the biographical/authorial, examined as place of commitment of the relations between the rational and the sensible.

Keywords:

Film criticism. *O Estado de S. Paulo*.
Francisco Luiz de Almeida Salles.

Almeida Salles en *O Estado de S. Paulo*: realismo ambivalente, autoría y acto crítico

Resumen:

El tema general es el trayecto de Francisco Luiz de Almeida Salles en *O Estado de S. Paulo*, del cual fue editor responsable por la crítica de cine entre 1950 y 1961. Procuramos definir las continuidades de su escritura, incluyendo formas, temas, postulados de la crítica diaria, así como la opción teórica por un realismo ambivalente. Para esto, nos inspira metodológicamente el mapeo de su “acto crítico” (Antônio Cândido), elucidando que su principal campo de maniobra será el biográfico/autorial, considerado como un sitio de aplicación de las relaciones entre lo racional y lo sensible.

Palabras clave:

Crítica de cine. *O Estado de S. Paulo*.
Francisco Luiz de Almeida Salles.

Fábio Uchôa

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. Pós-doutor em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, São Carlos, São Paulo, Brasil. Professor Adjunto da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP, Curitiba, Paraná, Brasil. Atuou como pesquisador da Cinemateca Brasileira. É coordenador do grupo de pesquisas Cine&Arte (CNPq). Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.
E-mail: raddiuchoa@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0091-2726>