

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**A forma do realismo:
a crítica de Cyro Siqueira na Revista de Cinema**

Thiago Turibio¹

ANO 10. N. 2 – REBECA 20 | JULHO - DEZEMBRO 2021

¹ Mestre (UERJ) e doutor (UFRJ) em História Social. Professor do Departamento de História do Colégio Pedro II (RJ).
E-mail: thiagoturibio@yahoo.com.br

**Resumo**

O objetivo do artigo é analisar o método crítico de Cyro Siqueira na primeira fase da *Revista de Cinema* (1954-1957/1961-1964) de Minas Gerais. Em geral, a crítica de cinema no Brasil de 1950 é compreendida no campo acadêmico a partir de esquemas que a dividem seja entre “esteticistas” e “crítico-históricos”, seja entre “universalistas” e “nacionalistas”. Perguntamo-nos, assim, se os esquemas, sobretudo o primeiro, contribuem para a compreensão da escrita de Cyro Siqueira. A pesquisa nos permite concluir que não. Cyro Siqueira foi um crítico realista, interessado em problemas de conteúdo, como a crítica comunista da época. No entanto, ao contrário dos comunistas reservou lugar central em seu método para a análise formal. Sendo assim, a escrita de Siqueira coloca em crise os esquemas binários ainda dominantes na análise acadêmica da crítica dos anos 1950. Em termos de método, mobilizamos alguns pressupostos dos estudos de recepção, tais como os apresentou Janet Staiger (1992). Dessa forma, buscamos analisar os princípios gerais, históricos e compartilháveis implícitos no método praticado por Siqueira. Além disso, nos valemos do conceito de campo de Pierre Bourdieu (2008, 2009a, 2009b) com o fim de descrever as divisões dominantes entre a crítica da época.

Palavras-chave: Cyro Siqueira; Revista de Cinema; crítica de cinema; realismo.

Abstract

The aim of the article is to analyze Cyro Siqueira's critical method in the first phase of the *Revista de Cinema* (1954-1957/1961-1964), from Minas Gerais. In general, the film criticism of the 1950's Brazil is understood in the academic field based on schemes that divide it between “aestheticists” and “historical critics”, or between “universalists” and “nationalists”. We ask, therefore, if the schemes contribute to the comprehension of Cyro Siqueira's writing. This research allows us to conclude that it does not. Cyro Siqueira was a realist critic, interested in content problems, like the communist criticism of the time. However, unlike the communists, he reserved a central place in his method for formal analysis. Thus, Siqueira's writing creates a crisis in the still dominant binary schemes in academic analysis of the 1950s critique. In terms of method, we mobilize some assumptions from reception studies, as presented by Janet Staiger (1992). Thus, we seek to analyze the general, historical and shareable principles implicit in the method practiced by Siqueira. Furthermore, we use Pierre Bourdieu's (2008, 2009a, 2009b) concept of field in order to describe the dominant divisions among the critics of the time.

Keywords: Cyro Siqueira; Revista de Cinema; film criticism; realism.



A década de 1950 foi particularmente rica para a crítica de cinema no Brasil. Neste momento, quase todos os jornais abriram as suas páginas para avaliação fílmica, indo além das crônicas e notas mundanas até então predominantes. Assim, cresceram igualmente as disputas no campo da crítica pela definição dos métodos de avaliação legítimos. Afinal, qual a função da crítica? Como atribuir valor a um filme? O que destacar, a forma ou o conteúdo? Essas questões se tornaram comuns. Tanto que a maior parte dos pesquisadores, ainda que façam ponderações, compreendem a crítica dos anos 1950 a partir de esquemas que a dividem, basicamente, em dois grupos, seja entre “esteticistas” e “crítico-históricos” (AUTRAN, 2003), seja entre “universalistas” e “nacionalistas” (RAMOS, 1983).

Tomando esse quadro geral, iremos analisar o método de Cyro Siqueira na primeira fase da *Revista de Cinema*. Em algumas leituras, o crítico mineiro é descrito como um formalista hollywoodófilo, portanto, “esteticista” (OLIVEIRA, 2003: 81). No entanto, o esquema daria conta da sua posição? Argumentaremos que não. A contar pelos seus textos, Siqueira foi fundamentalmente um crítico realista. Mas, diferente da crítica comunista, reservou lugar decisivo em seu método para a análise formal. Assim, o objetivo deste artigo é analisar o método de Cyro Siqueira no contexto do campo da crítica de cinema do Brasil dos anos 1950.

A *Revista de Cinema* (1954-1957/1961-1964) foi o principal lugar de reflexão crítica sobre o realismo no Brasil dos anos 1950². Inicialmente dirigida por Cyro Siqueira, Guy de Almeida, Jacques do Prado Brandão e Newton Silva, a *Revista* era um empreendimento do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) de Belo Horizonte, fundado em 1951. Era, pois, um periódico cineclubista dirigido a um público cinéfilo (ALMEIDA, 2001: 171). De acordo com Elysabeth Senra de Oliveira, o CEC reunia pessoas que participavam de outros círculos e instituições culturais em atuação em Belo Horizonte, como a Escola Guignard de Artes Plásticas, o teatro experimental, o Ballet de Angel e Klauss, o coral Madrigal Renascentista e a Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG (2003: 45). A cinefilia, portanto, era parte de um processo de modernização mais amplo que alcançava a cidade.

A *Revista* atravessou duas fases. A primeira, entre 1954 e 1957, deu origem a 25 números, sendo a mais renitente experiência editorial cinéfila do período. A segunda

² E isso a despeito da pecha de “idealismo” lançada por Glauber Rocha. Para ele, na *Revista* prevaleciam citações de Benedetto Croce em detrimento das de Cesare Zavattini (ROCHA, 2003:100). Hoje as ferramentas digitais nos permitem essas minudências. Enquanto o nome de Croce aparece 15 vezes, Zavattini foi objeto de 54 referências diretas na *Revista*. Glauber manteve uma relação ambígua com a *Revista* após o núcleo do CEC receber seu projeto de cinema brasileiro com certa distância, ainda em 1957. Ao mesmo tempo em que chama a intelectualidade mineira de idealista e colonizada (ROCHA, 2004: 273-274), afirma também que a *Revista* era a “única e melhor revista de cinema do Terceiro Mundo, tão boa quanto as melhores revistas mundiais” (ROCHA, 2004: 317).



fase, entre 1961 e 1964, contou com apenas 4 edições, sendo dois números publicados em cada ano. Parte importante da sua equipe atuava na crítica diária (OLIVEIRA, 2003: 58). Siqueira, por exemplo, trabalhou por toda a vida no *Estado de Minas*, onde começou como crítico de cinema³. Em um momento de forte renovação cinematográfica, com o neorealismo italiano, e de retomada da reflexão crítica – com acentuada dicção teórica em revistas como as francesas *Cahiers du Cinéma* e *Positif*, as italianas *Cinema Nuovo* e *Bianco e Nero*, e a inglesa *Sight and Sound* – as páginas dos jornais começaram a parecer restritivas e conservadoras. Os debates do CEC extrapolavam questões judicativas, típicas da crítica de orientação, avançando sobre o terreno da estética e teoria cinematográficas.

A dedicação a temas mais amplos – como o realismo, a relação entre forma e conteúdo, o caráter dos gêneros cinematográficos, o papel do crítico de cinema como agente histórico, enfim – impôs a urgência de um espaço regulado pelo interesse comum da cinefilia. Esta urgência fica evidente quando Siqueira afirma que

a carência de revistas sérias e verticalmente dirigidas reduz o trabalho da crítica cinematográfica à ligeireza obrigatória do jornalismo diário, ou a alguns ensaios mais demorados, mas ainda esporádicos. E desse vácuo se ressentia fortemente o movimento crítico no Brasil. (1954a: 4)

A vocação para a pluralidade da *Revista de Cinema* se afirma já em seu primeiro número, quando Cyro Siqueira convoca a crítica brasileira a tomar posição sobre a questão da “revisão do método crítico” nos mesmos termos em que a propôs o italiano Guido Aristarco (1968). Em resumo, Aristarco e, por extensão, Cyro Siqueira convocavam os críticos a responderem sobre a necessidade de rever os métodos empregados até então em suas avaliações, dada a emergência de filmes autorais baseados em peças de teatro⁴; de filmes neorealistas, que em larga medida recusavam os princípios básicos do espetáculo (estúdio, atores e atrizes consagrados, decupagem clássica etc.); e dos filmes soviéticos, que, ao menos em tese, afirmariam uma nova linguagem realista para o cinema, retomando a importância do roteiro e do ator como instâncias de condensação do sentido ideológico⁵. Em causa estariam as concepções

³ Caçula de 9 filhos, Cyro Siqueira nasceu em Alto Jequitibá, Minas Gerais, em 24 de janeiro de 1930. Depois de estudar Medicina por um tempo, formou-se em Direito. No entanto, atuou efetivamente como jornalista desde 1949. Diferente dele, seus irmãos nasceram em Canhotinho, Pernambuco, de onde a família migrou para que o pai, Cícero Siqueira, assumisse o posto de pastor presbiteriano e de diretor da Escola Evangélica local. Cyro Siqueira morreu aos 84 anos em Belo Horizonte, no dia 29 de março de 2014.

⁴ Guido Aristarco cita os “filmes shakespearianos” de Laurence Olivier: *Henry V* (1943-1944), *Hamlet* (1948) e *Richard III* (1955); bem como *Macbeth*, de Orson Welles (1948) (ARISTARCO, 1968: 372-380).

⁵ O caso exemplar da cinematografia soviética seria *Michurin* (1949), de Aleksandr Dovzhenko (ARISTARCO, 1968: 382-383).



do específico cinematográfico, sobretudo as derivadas da teoria da montagem consagrada pelos escritos de Vsevolod Pudovkin (1983), mas também o tipo de cinema clássico feito em Hollywood. Sobre o assunto foram publicados dez artigos na *Revista*, por meio dos quais se confrontaram diferentes posições. Cyro Siqueira, sendo mestre de cerimônia, respondia a cada nova contribuição, mas não buscava uma inalcançável neutralidade. Pelo contrário, seu objetivo era ao mesmo tempo colocar o problema e respondê-lo, em aberto diálogo com as contribuições que chegavam de toda parte do espectro ideológico.

Diferente da comunista *Fundamentos*, a *Revista de Cinema* não partia de qualquer adesão ideológica apriorística. Nela escreveram desde críticos comunistas, como Fritz Teixeira de Salles, Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva, aos críticos, por falta de melhor terminologia, liberais⁶, como Cyro Siqueira, Silviano Santiago, Maurício Gomes Leite, e também católicos, como o Padre Guido Logger. A ambição da *Revista* era conformar uma plataforma nacional de debates cinematográficos, servindo de ferramenta aos críticos em avaliações cotidianas.

O debate sobre a revisão do método crítico já foi analisado por outros pesquisadores (NETO, 2016; OLIVEIRA, 2003) e não nos vale retomá-lo aqui, ao menos não segundo a lógica interna do diálogo. Estamos, antes, interessados em analisar a tomada de posição de Cyro Siqueira pelo realismo como uma forma renovada de abordagem crítica no Brasil de meados dos anos 1950.

A análise do método de Cyro Siqueira foi feita inicialmente no contexto de uma pesquisa de doutorado cujo tema era a formação do campo da crítica de cinema no Brasil dos anos 1940 e 1950. Na ocasião, foram compulsados e sistematizados alguns jornais, como *O Estado de S. Paulo*, *Correio da Manhã*, *A manhã*, e revistas, como *Clima*, *Fundamentos* e a própria *Revista de Cinema*.

Da *Revista de Cinema* lemos inicialmente a coletânea organizada por Marcelo Miranda e Rafael Ciccarini (2014), em que se encontra grande parte de seus ensaios e críticas. Mais tarde, tivemos acesso ao acervo integral da *Revista* por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁷. Assim, compulsamos a totalidade de suas críticas e ensaios, dentre os quais as traduções, que não foram publicadas na coletânea. Neste artigo, iremos analisar especificamente alguns textos de impostação teórica publicados na *Revista* que abordaram a questão do realismo, vereda pela qual acreditamos nos aproximar do método crítico atualizado por Cyro Siqueira. Por fim,

⁶ É o próprio Siqueira quem fala em uma fração "liberal" da crítica (1954c: 10).

⁷ O acervo integral da *Revista* pode ser acessado em <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-cinema/761710>. Acesso em: 07 de julho de 2021.



faremos uma análise da crítica de *Sindicato de Ladrões* (Elia Kazan, 1954) com o objetivo de ver o método de Siqueira funcionando na prática.

Em termos de método, nos valemos de algumas orientações dos estudos de recepção, tais como as apresentou Janet Staiger (1992). Como a autora, nos interessamos pelos princípios gerais, históricos e compartilháveis que regulam os modos de avaliação e interpretação mobilizados por espectadores reais socialmente posicionados. No nosso caso, lidamos com espectadores posicionados como críticos, cujas interpretações e avaliações buscam observar princípios aceitos de maneira reflexiva.

O próprio campo da crítica conforma um espaço relacional. Assim, iremos abordar a crítica inserida em um campo dividido em posições que a todo momento se referem umas às outras, quase sempre de modo polêmico. A escrita de Cyro Siqueira, por exemplo, é mais bem compreendida quando sabemos que ele nega tanto a abordagem da crítica comunista quanto a da fração hegemônica na grande imprensa que entende o cinema como arte transcendente desligada da realidade imediata. Neste sentido, a construção do objeto deste trabalho também se valeu das indicações de método avançadas por Pierre Bourdieu, para quem, afinal, “o real é relacional” (2009b: 28). Ao fazer paráfrase a Hegel, Bourdieu acentua que o objeto é sempre construído. Deve-se evitar tomá-lo como unidade substancial, vez que os seus sentidos se constituem em relação. É preciso, pois, observar não apenas o que o objeto afirma, mas sobretudo o que nega, posto que é pela negação que se definem as suas propriedades específicas. O objeto, assim, é melhor compreendido como um ponto em um feixe de relações objetivas (BOURDIEU, 2009b: 23-34).

Realismo em tradução

A *Revista* publicou traduções de diversos textos sobre a questão do realismo. Já em seu primeiro número estampou o manifesto da escola inglesa de documentário assinado por John Grierson: *Os três princípios básicos do documentário*. Opondo o documentário ao cinema de estúdio, o autor acentua a espontaneidade da vida tomada a quente em contraponto ao artifício mecânico do cinema tradicional (GRIERSON, 1954). No número 5, a *Revista de Cinema* publicou texto do intelectual alemão Siegfried Kracauer sobre *O paradoxo do filme musical*. Oscilando entre a cotidianidade de uma “história real” e a arbitrariedade fantástica da música e da dança, o gênero interessaria porque internaliza uma contradição intrínseca à linguagem do cinema: o eterno conflito entre o realismo fotográfico e a fantasia narrativa (KRACAUER, 1954). Do realizador neorrealista Vittorio De Sica saiu *O maravilhoso meio de expressão*, em que o autor



defende um realismo que ultrapasse o “documentário cru”, que em sua opinião jamais seria arte. É o diretor, dominando a montagem, quem infunde poética nas imagens (DE SICA, 1954). De interesse histórico, a *Revista* publicou em três partes o artigo de Georges Sadoul sobre “A gênese do Neo-realismo” (1954a, 1954b, 1954c).

Outros textos ainda poderiam ser citados. Nesta etapa, no entanto, iremos explorar de forma mais compassada dois artigos publicados na *Revista*: “Algumas ideias sobre o cinema” (1954), de Cesare Zavattini, e “Realismo e estilo” (1956), de Luigi Chiarini. Fazemo-lo porque eles permitem entender melhor a concepção crítica que Siqueira avançou em seu debate com os comunistas. Como esperado, também discutiremos aqui alguns textos de André Bazin, um dos principais responsáveis pela reflexão sobre realismo no cinema.

Visto em retrospectiva, podemos considerar “Algumas ideias sobre o cinema” como sendo, simultaneamente, um manifesto e uma tentativa de elaboração dos princípios do neorealismo, com o qual Zavattini muito contribuiu, sobretudo na condição de roteirista. O neorealismo, para o autor, pressupunha uma ontologia, uma nova estética e uma moral.

Uma ontologia, posto que a realidade agora é entendida como correlatividade de tudo que existe, sem que haja qualquer estratificação ou posto de observação privilegiado. Todo e qualquer fato participa do movimento permanente do real. Não há, pois, hierarquias. Aqui, como já o disse Ismail Xavier (2005: 73), a dialética entre estrutura e aparência, tal como pensada por Georg Lukács (1968), se esvazia⁸. Não há estrutura profunda em contraposição à aparência. Cada fato contém e é parte do todo. Sendo a realidade um vasto tecido de correlações, cada acontecimento, por mais banal que pareça, é em si resultado e causa de uma ampla e complexa cadeia composta por outros acontecimentos. A realidade, portanto, emergiria da interação. Nenhuma parte dela, segundo Zavattini, é desimportante, cada uma valeria ser vista, desde que o olhar fosse paciente e perscrutasse calmamente todas as suas implicações morais, sociais e políticas. E a responsabilidade do cineasta, segundo o roteirista italiano, é acrescida porque dispõe de um instrumento, a câmera, que “vê as coisas, não o conceito das coisas” (1954: 7). Por isso, um filme só seria moral quando não perdesse nenhum fotograma e penetrasse “mais e mais nas manifestações e essência das coisas” (1954:

⁸ Para Lukács, “a realidade apresenta diversos graus” e abarca desde “o instante que passa” até elementos e tendências profundas que funcionam sob o imperativo de leis sociológicas, que, no entanto, mudam igualmente sob a torrente da história, levando a uma permanente dialética entre fenômeno e essência ou, em outros termos, entre realidade e aparência. Assim, “aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas. E assim até o infinito” (LUKÁCS, 1968: 31).



7). Sendo assim, antes que criar enredos, definir intrigas, o neorealismo, para Zavattini, buscaria observar os fatos em sua inteireza, tais como eles se dariam no cotidiano.

O neorealismo é também uma estética. Segundo Zavattini, diferente do cinema americano, que tomaria os fatos para submetê-los à forma de enredo, ou seja, a convenções, o neorealismo preservaria a sua integridade assumindo a forma de relato. Ao inventar histórias a partir dos fatos, o cinema convencional selecionaria da realidade apenas alguns momentos externos, dando, em troca, uma nova composição que se passa por real, mas que reteria apenas o seu caníção mitológico. O neorealismo, ao contrário, preservaria a atitude de análise. Inspirado por uma nova maneira de aproximação dos fatos, praticaria “um desejo de compreensão, de adesão, de participação para a convivência” (1954: 7). Essa nova disposição não poderia deixar de afetar o filme como fatura. Se outrora, por questões de ritmo, suspense, movimento, os manuais cinematográficos estabeleciam o máximo de dois minutos de duração a cada contenda sob o risco de enfasiar o espectador, agora, com Zavattini, o neorealismo reivindica o direito de fazer a cena durar o tempo que for preciso, ainda que seja preciso o tempo de um filme inteiro. Só assim a contenda, real interesse, poderia “ser analisada em todos seus elementos, em todos seus ecos, em toda sua essência” (1954: 8-9). Zavattini, portanto, requalifica a experiência cinematográfica, vista não mais como um momento de derivação emocional ou transcendência estética, e sim como um momento de compartilhamento de uma vivência compreensiva. O espectador, nesta concepção, é o homem comum e se vê. Deve, pois, compreender a sua vivência à medida que compreende a vivência do outro. Por isso, o neorealismo é também uma nova moral e tem como aspiração “dar a todos a consciência de serem humanos” (1954: 13).

Para tanto, Zavattini pensa que o roteiro deveria ser superado: a história deve emergir do percurso do seu contar, e não da execução de um conjunto ordenado de operações (1954: 12). Não haveria outra forma de preservar a integridade do real. De toda maneira, o roteirista italiano admite que, até ali, o neorealismo ainda contava histórias, inventava-as; ainda esperava a sua plena realização. Mas o processo já havido tomado seu curso com a redução da história ao mínimo possível, cujo exemplo maior seria *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952). Os atores também se tornariam supérfluos, segundo Zavattini, porque o interesse é pela pessoa mesma, com suas idiossincrasias, sua presença (1954: 13-14). Esse mínimo existencial, evidentemente, não pode ser interpretado. Em lugar de atores, portanto, o realizador deveria tomar as pessoas comuns em sua cotidianidade comum.

Essas ideias nos remetem igualmente ao crítico francês André Bazin, cujas reflexões no pós-guerra foram feitas em profundo diálogo com os filmes italianos. De acordo com a sua célebre formulação, a invenção da imagem fotográfica instituiu uma



ruptura definitiva nas práticas de representação pictórica da humanidade (BAZIN, 1983). Se até a invenção da fotografia o ideal da representação pictórica convergia para o realismo perceptivo – alcançado amplamente com a sistematização da perspectiva desde o Renascimento –, depois dela essa busca se esvazia, perde sentido. Desde que uma imagem, por mais realista, fosse pintada, é difícil não atribuir à subjetividade do autor sua materialidade específica. Com a fotografia se daria o contrário, vez que o processo de inscrição da imagem, tal como o pensa o crítico francês, acontece sempre à revelia da subjetividade humana, pois passa pelo olho mecânico livre de preconceitos da objetiva. Assim, “pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (BAZIN, 1983: 125).

Para Bazin, portanto, a imagem fotográfica não apenas se constitui em um símbolo do objeto retratado. Ela, antes, o re-presenta, ou seja, torna-o novamente presente a partir de sua inscrição objetiva em outro material. Toda visão cinematográfica de Bazin, assim, está condicionada por sua compreensão da ontologia da imagem fotográfica. Sendo a imagem fotográfica não apenas uma alusão ao objeto, mas a inscrição do próprio objeto a partir de um absoluto determinismo, e tendo o movimento restituído à imagem a sua duração, a vocação do cinema seria a realidade.

Tanto para Bazin quanto para Zavattini, por ter como vocação a realidade, a linguagem cinematográfica deveria aderir aos fenômenos em sua extensão e duração intrínsecas. Explicita-se nesse chamado à realidade uma crítica à montagem, seja aquela proposta pela vanguarda russa ou a proposta pelo cinema clássico. Ambas fragmentariam o mundo em partes mínimas para depois recompô-lo de maneira arbitrária. O cinema, portanto, ao criar símbolos e contar histórias através da montagem, entendida como um *a priori* estético, trairia a realidade. Partindo dessa premissa, Bazin contrapõe à montagem outros procedimentos técnicos, como a profundidade de campo e o plano sequência, cuja especificidade estaria no maior respeito à duração, espacialidade e ambiguidade do real (BAZIN, 1991b: 245).

De todo modo, o corte é quase sempre necessário. Mas, consoante Bazin, ele deve ser feito segundo a lógica e a materialidade da própria ação integrada ao espaço fílmico, e não segundo a imposição externa do cineasta. Assim, “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores de ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 2018a: 98). Para Bazin, como afirma Ismail Xavier, “o cineasta não é um juiz, mas uma humilde testemunha” (XAVIER, 2005: 89). Antes mesmo de estabelecer qualquer juízo moral, o cinema teria como efeito imediato uma constatação ontológica.



Bazin, contudo, não confunde realismo com o decalque da realidade (COUTINHO, 2016: 21-23). Segundo o crítico francês, um dos maiores méritos do neorealismo foi reafirmar que o sentido de real no cinema “é mais uma reação do que uma verdade” (BAZIN, 1991a: 264) e, portanto, não poderia deixar de ser profundamente estético. O neorealismo, dessa forma, seria tanto um estilo como o é o *western* americano. Nos filmes neorealistas, o improviso emprestaria um sentido de acaso à narrativa, a câmera sempre se colocaria em lugares concretos, como a visão de um homem ou de uma janela, pessoas comuns interpretariam papéis semelhantes aos que cumprem na vida. Dessa forma, Bazin conceitua realismo como “sistema de expressão (...) propenso a fazer aparecer mais realidade na tela” (BAZIN, 1991b: 244). De acordo com ele, aliás, o cinema está em alguma medida condenado ao realismo e, em outra, à composição. Não há cinema, portanto, que não integre o real ao mesmo tempo em que o submete à condição de linguagem (BAZIN, 1983: 128). O importante aqui, para Bazin, é que a ambição de mais realidade que marca a imaginação cinematográfica desde sua fundação (BAZIN, 2018b: 38-42) avança um importante passo com o neorealismo.

Sendo assim, um conflito se instala entre distintas concepções de cinema, e não apenas a hollywoodiana, mas também a das vanguardas dos anos 1920. Se para Zavattini e Bazin o cinema deve performar a percepção cotidiana, submetendo-se à duração e espacialidade dos eventos a partir de um compromisso ético com a realidade, para a vanguarda, que deu origem à reflexão do “cinema puro”, ao contrário, o cinema seria uma máquina que emularia uma subjetividade própria⁹. Sua tarefa mais importante não seria uma aproximação ética da realidade, mas, antes, a sua superação em uma forma artística nova. Segundo Epstein, por exemplo, o mundo das imagens e o mundo da experiência cotidiana não seriam comensuráveis, como para o neorealismo. As imagens não traduzem o mundo, mas o reconstróem segundo uma nova racionalidade: a racionalidade diabólica de uma máquina (EPSTEIN, 1947). Assim, o pós-guerra vê nascer uma concepção de cinema que inflete uma nova postura estética, mas também uma nova demanda ética em sua aproximação da realidade. Trata-se, no limite, de um novo humanismo. No entanto, para Bazin, diferente do que propunham os comunistas, o realismo não prescinde da forma (SUPPIA, 2015: 216).

Um dos artigos mais diretos na articulação entre realismo e forma publicado na *Revista de Cinema* foi tomado ao crítico italiano Luigi Chiarini. De início, como de costume entre os defensores da estética realista, o autor sugere o condicionamento da arte pela história social. Para tanto, evoca afirmação do homem de letras e político italiano Francesco De Sanctis: “a arte não representa a vida de um modo absoluto, mas

⁹ Para uma análise da concepção de cinema da vanguarda francesa, ver Ismail Xavier (1978).



a vida como é concebida e estudada neste ou naquele tempo” (*apud* CHIARINI, 1956). Um novo conteúdo, afirma Chiarini, emerge de novas condições históricas.

No entanto, entre as renovadas concepções de vida emergentes e sua expressão artística já não predomina um impassível processo de determinação. A nova arte, ao ser elaborada, sofreria resistência do velho, não apenas em um plano de grupo ou de classe. Mesmo no interior dos indivíduos a dialética entre tradição e renovação, de acordo com Chiarini, exige participação e, por isso, pode terminar frustrada. Segundo o crítico italiano, dois dos fatores capazes de obliterar a emergência do novo seriam hábitos antigos e educação tradicional, dos quais os artistas dificilmente se libertam. A concepção de Chiarini, portanto, reposiciona a individualidade como lugar decisivo em que opera a dialética entre o velho e o novo. Uma vez aí posicionada, a síntese possível precisa passar, por consequência, pelo estilo.

Para Chiarini não haveria dúvidas de que no presente a concepção da vida, seja entre católicos, existencialistas, idealistas, neo-positivistas, estava dominada pelo problema social. Eram, pois, os problemas das relações humanas, mais que os da transcendência ou do absoluto, que mobilizavam a energia intelectual e intuitiva da sociedade. Naquele momento, afirma, uma certa concepção se tornava hegemônica: “as ideologias, a fé, em resumo, se medem pelo que possam operar no progresso da sociedade terrena” (1956: 25).

No entanto, entre a intenção renovadora, de impostação realista, e a sua plena realização enquanto obra de arte, se interporia como mediação, segundo o crítico italiano, a dimensão individual do estilo. A intenção precisa, portanto, se fazer fatura. Apenas quando internalizada na obra é que a dialética entre o velho e o novo resultaria em síntese produtiva. O novo conteúdo por si só seria insuficiente, tampouco bastariam modelos ditados por instâncias externas, como pretendeu o realismo socialista. Sendo assim, para Chiarini, a poética do novo nasce pelo metabolismo do processo criativo que enfrenta a resistência do material. O autor, dessa forma, se põe de sobreaviso contra a “falácia intencional”: é da arte realizada que se pode, a cada vez, inferir aspectos de uma poética realista, uma vez que os programas podem terminar por ser apenas petição de princípio.

Para mostrar a centralidade do estilo, Chiarini compara *Um dia na vida* (1946), de Alessandro Blasetti, a *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini. Os temas, diz, são praticamente os mesmos: a Resistência dos *partigiani*, o antifascismo, a solidariedade de setores religiosos à causa da libertação, a unidade dos italianos contra o estrangeiro, “mas quanta diferença entre as obras!” (1956: 26). Segundo o crítico, “a montanha de cadáveres dos monges [no filme de Blasetti] não nos dá nem mesmo a centésima parte da emoção do final do primeiro tempo de *Roma, Cidade Aberta*” (1956:



26). Não que a história do primeiro fosse mais fraca ou a interpretação pior. Pelo contrário, para o crítico seria possível dizer, inclusive, que o filme de Blasetti como fatura parece mais cuidado e correto do que o filme de Rossellini. De acordo com Chiarini, apesar da boa intenção – evidente, inclusive – no conteúdo trabalhado, Blasetti não teria realizado um filme realista ou neorrealista, “porque seus conteúdos não fizeram estilo: o conflito interno, nele, entre o velho e o novo, permaneceu, como se costuma dizer em política, em estado ‘fluido’” (1956: 27). Rossellini, por seu turno, “soube encontrar, com a intuição própria do artista, a justa angulação frente à realidade, capaz de exprimir a nova consciência social que amadurecera com a Resistência” (1956: 27). Teria sido pelo “tom documentário” que o realismo de Rossellini se impôs como expressão de uma nova concepção de vida. Documentário, aqui, não implicaria a tomada direta de acontecimentos reais. Sua história, como a de Blasetti, foi inventada. Seria, antes, a capacidade de “apresentar a ficção com o equilíbrio de um documento em virtude do fotografismo” que definiria o tom documentarista do filme de Rossellini. Aqui, pois, vemos o eco da teoria baziniana sobre a ontologia da imagem cinematográfica. É por meio da admissão do fotografismo, pouco esclarecido no texto, que o realizador italiano conseguiu superar “as concepções espetaculares e culturais que pesam sobre o cinema das reminiscências literárias e pictóricas, dos equívocos do filme como comistão de artes diversas” (1956: 27).

Segundo o que nos interessa neste tópico, é importante notar que em Chiarini o realismo não descarta a dimensão da forma. Ao contrário, integra-a como mediação necessária, sem o que a intenção realista terminaria frustrada sob o peso das formas tradicionais, que são ao mesmo tempo expressão da visão de mundo de grupo e de classe, mas também reminiscências de tradições estabelecidas pela educação, cujo impacto se faz sentir mesmo sobre aqueles que partem de intenções renovadoras.

A forma do realismo

Cyro Siqueira parece, ao menos em parte, concordar com essas ideias. Quando encerra o debate sobre a revisão do método crítico, conclui que não havia uma crise da crítica, seria o cinema que estaria em decadência (1954d: 15). O realismo soviético, ao reafirmar a prevalência estética do ator e do roteiro, desde o aparecimento do cinema falado, diz ele, mostrava incompreensível involução. Afinal, era a URSS a terra em que nasceram a potente teoria da montagem de Pudovkin e os experimentos fílmicos e teóricos de Eisenstein. De todo modo, Siqueira reafirmou a necessidade do chamado à revisão, posto que a crítica precisava afinar seus instrumentos, liberando-os de todas as “aderências supérfluas” (1954d: 15). A doutrina da arte pela arte invocada pelos stalinistas como perigo a combater, argumenta, já teria sido superada desde os escritos



de Croce sobre a intrínseca unidade, na obra de arte, entre forma e conteúdo¹⁰. Também o combate aos pretensos excessos dos defensores da especificidade cinematográfica, segundo pensa, já teria perdido razão. De acordo com Siqueira, cada vez mais a crítica admitiria a montagem apenas como condição da linguagem cinematográfica, sem considerá-la, de forma alguma, suficiente.

Obviamente, as imprecisões de Siqueira têm alvo certo: Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Fritz Teixeira de Salles, a crítica comunista que respondeu ao chamado à revisão e cujas teses foram esposadas, mais ou menos, segundo os termos que ele acabou de reduzir a passadismo. Em resumo, para os comunistas o conteúdo teria prevalência estética e política sobre a forma. Sendo o conteúdo a estrutura interna do objeto, a forma deveria corresponder às suas demandas intrínsecas. O experimentalismo, assim, deveria ser evitado, vez que em geral este acentuaria a forma em detrimento do “conteúdo humano”, como nas vanguardas históricas¹¹.

De acordo com Siqueira, os comunistas combatiam fantasmas em nome de um sistema de vida. De estética, no entanto, pouco falaria. Mas, diferente da crítica hegemônica, como a de Almeida Salles e Moniz Vianna, Cyro se recusa divorciar o cinema da realidade, abrigando-o sob uma concepção de arte transcendente.¹² Ainda que conceitue o cinema como “arte da imagem” e elogie o poder de síntese da montagem (1954b: 18), Siqueira admite “o realismo como mandamento do cinema”, embora não exclusivo (1954d: 16). De acordo com ele, é ao realismo, determinado por sua origem “fotográfica”, que o cinema deveria duas das suas mais importantes características: a penetração popular e, por extensão, as qualidades próprias de um extraordinário meio de comunicação. Sendo assim, cumpriria ao cinema servir “o recurso que herdou da fotografia por meio do cultivo do realismo, da interpretação artística e exata da realidade” (1954d: 16). Também para ele, portanto, a vocação do cinema é a realidade.

Quanto ao neorealismo italiano, Siqueira o entende como fenômeno mais complexo que o realismo socialista. O crítico da *Revista* admite o neorealismo como a mais importante manifestação cinematográfica do pós-guerra, mas recusa a pretensão de seus entusiastas que veem nele uma renovação estética absoluta. Para o crítico

¹⁰ Segundo Croce, citado por Cyro, [...] “conteúdo e forma devem distinguir-se bem na arte, mas não podem separadamente ser qualificados como artísticos, precisamente por ser artística somente a sua relação, isto é, a sua unidade, mas como unidade concreta e vida que é síntese *a priori*; e a arte é uma verdadeira síntese *a priori* estética, de sentimento [...] e imagem [...] na intuição, da qual se pode repetir que o sentimento sem imagem é cego e a imagem sem o sentimento é vazia” (CROCE *apud* SIQUEIRA, 1954c: 14).

¹¹ Para uma análise da recepção do realismo socialista no Brasil, ver MORAES (1994). Na *Revista de Cinema*, ver PAIVA, 2014; SALLES, 2014a, 2014b; VIANY, 2014.

¹² Sobre o método de Almeida Salles, ver UCHÔA, 2020.



mineiro, a ambição de realismo que marcou o movimento peninsular seria uma tendência viva no cinema desde seu aparecimento, com o “antiespetáculo” promovido pelos irmãos Lumière; também a abolição do herói espetacular pela integração do homem comum seria fenômeno conhecido desde o naturalismo romântico francês, que resultou em filmes como *Trágico Amanhecer* (Marcel Carné, 1939) e *A besta humana* (Jean Renoir, 1938); tampouco seria nova a temática da miséria e do desemprego, dado que filmes de todos os quadrantes já a tomaram em conta. Ainda assim, para ele, seria mérito do neorealismo emprestar a todas essas manifestações isoladas a forma de um pungente movimento.

Siqueira só consente algo de novo ao caráter nacional-popular, e ele cita expressamente Antonio Gramsci (1954d: 7), que vê emergir no cinema italiano com o neorealismo. Entretanto, o caráter nacional-popular do movimento não estaria propriamente na adesão do público, que o frequentava discretamente, mas sim na integração do povo nas próprias fitas. O neorealismo, pensa o crítico, traduziu “a própria alma do povo, confundindo-se, numa luta sem rumos definidos, na tarefa de reconstrução do país” (1954d: 6). No entanto, enquanto tal, o neorealismo seria novo apenas nas circunstâncias da Europa e, mais especificamente, da Itália. Nos Estados Unidos, afirma o crítico, um cinema popular já teria existência desde o *western*, gênero cuja evolução mitificaria a história do país, passando pela expansão a oeste, pela dizimação das populações originárias, aos conflitos entre proprietários e à guerra civil. Atrás de si o *western* arrastava uma extensa multidão. O popular aqui, segundo pensa o crítico mineiro, é menos o da integração do povo (os heróis do *western* são vividos por atores e atrizes profissionais que encarnam um povo estilizado) e mais o de adesão, participação imaginária via bilheteria (1954d: 7-8).

Para Siqueira, outro aspecto central do neorealismo, e que esclareceria uma verdade válida para todo o cinema, é que a sua afirmação remete ao plano da forma¹³. Em 1954, diz o crítico, passados alguns anos desde *Roma, Cidade Aberta*, já seria possível verificar que

muito antes de negar a forma, reduzida então ao papel secundário de suporte interno do conteúdo, o neorealismo existiu, em sua força revolucionária, exata e precisamente graças ao seu modo, à maneira como colocou o problema social da Itália do pós-guerra, ao abandono, que se vê agora

¹³ Para Siqueira, a forma não coincide com a técnica: “por ora, fiquemos com a enunciação sumária da forma (termo que aqui tem o significado que lhe deu De Sanctis, referindo-se à autonomia da arte) – e mais uma vez servimo-nos, paradoxalmente, da definição de um marxista – Lukács – que é, como a arte, ‘intuição sensível!’” (1954c: 16).



ter sido mais aparente do que real, do estruturamento elaborado, e à utilização de atores não profissionais (1954d: 6).

É, pois, como fatura que uma estética realista se faz possível. Não à toa é Luigi Chiarini a que Siqueira recorre para defender seu ponto de vista, citando excerto em que o crítico italiano afirma serem o corte e a montagem de *O encouraçado Potemkin* (1925) mais reveladores do seu conteúdo revolucionário do que todo o episódio da revolta dos marinheiros em Odessa (1954d: 14). Como vimos acima, Chiarini faz aberta defesa do estilo como *locus* de agenciamento de novos conteúdos (CHIARINI: 1956). Talvez o fato de Siqueira ser tradutor desse texto não seja gratuito. Afinal, a política de publicação da *Revista* é também uma forma de disputa pela hegemonia interna, ainda mais quando não há uma linha editorial pautada pelo consenso ideológico, como é o caso aqui.

Definindo sua posição, Siqueira encerra o debate apontando algumas recomendações de método à crítica. A primeira delas é tirada de uma citação do escritor e crítico norte-americano John Howard Lawson, segundo a qual é preciso lembrar sempre que “a forma é a chave que, melhor do que qualquer outra, pode servir para individuar o significado social de uma obra de arte” (*apud* SIQUEIRA, 1954d: 16). A crítica também deve lembrar que a linguagem cinematográfica evolui, mas permanece individualmente específica; “que não é possível a determinado conteúdo receber tratamentos diferentes sem que se altere substancialmente”; que o filme constitui em si mesmo uma mensagem, sem que se deva exigir do artista um propósito moral extrínseco; “que o filme vale não pelo contraste fotográfico, pela iluminação do quadro, pela forma de montagem empregada, pelo enquadre – mas pela maneira como diz o que pretende dizer”; que, portanto, “a justa expressão da arte cinematográfica se traduz no também justo equilíbrio entre conteúdo e forma” – sintetizado, em cinema, pelo conceito de “ritmo” e que por ser uma derivação de um “sentimento artístico manifestado numa expressão estética, o filme exprime um estado de espírito”, sempre individual e novo, conforme expressão de Croce. “O filme é, portanto, o resumo coletivo de uma interpretação individual da realidade” (SIQUEIRA, 1954d: 16-17).

De acordo com Pierre Bourdieu, com a crescente divisão social do trabalho, os campos sociais passam a configurar espaços de concorrência hierarquicamente estruturados cada vez mais submetidos a leis particulares (BOURDIEU, 2008, 2009a, 2009b). Nos campos culturais, por exemplo, está em disputa o monopólio da competência simbólica legítima ou, em outros termos, o direito de estabelecer os



princípios que organizam legitimamente uma determinada ordem simbólica¹⁴. Assim, em certo momento da história de um campo, os que logram impor uma ortodoxia ocupam a posição dominante; os postulantes, por seu turno, permanecem dominados. A despeito de sua limitação institucional, a crítica cinematográfica brasileira em meados de 1950, quando do lançamento da *Revista de Cinema*, já pode ser descrita segundo a lógica dos campos.

Desde 1940, com o Clube de Cinema de São Paulo, herdeiro da tradição do Chaplin Club, e com o exercício do ensaio longo na revista *Clima*, paulatinamente se articulou uma cinefilia no Brasil, que teve em Paulo Emilio Sales Gomes seu mestre de formação (PONTES, 1998; SOUZA, 2002, 2017). Esse processo, aos poucos, deu corpo a um conjunto de críticos que ocupou a grande imprensa da época. Mais tarde, em finais de 1940, despontou uma crítica de esquerda, organizada em torno da imprensa comunista fortalecida após a URSS contribuir decisivamente para a derrota do nazifascismo europeu (CATANI, 2003, 2012; MORAES, 1994). Assim, em meados de 1950, a crítica estabelecida nos grandes jornais do eixo Rio/São Paulo (Moniz Vianna, Almeida Salles, Ely Azeredo, Décio Vieira Otoni) exercia a função de polo dominante, enquanto o polo dominado era composto pelos críticos de esquerda (Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Noé Gertel, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni), que, normalmente, escreviam na imprensa partidária e em jornais de menor projeção e buscavam se inserir no campo como técnicos e cineastas (AUTRAN, 2003). Diferente de Arthur Autran, contudo, não penso que a crítica “esteticista”, à época dominante, se atinha apenas à forma. Em geral, ela buscava analisar a interação entre forma e conteúdo com vistas a uma experiência transcendente, tal como a pensou a estética idealista. Já os comunistas, ainda que também falassem em problemas de integração entre forma e conteúdo, de fato davam prevalência estética e política ao último. Desse modo, ainda que sem abdicar do realismo como premissa da nova linguagem artística advinda com o cinema, Siqueira repõe, em seu debate com a crítica comunista, o lugar da forma como determinante do significado social de um filme. Mesmo em um plano nacional, considerando os escritos da crítica idealista como os de Almeida Salles e Moniz Vianna, Siqueira avança uma nova posição no campo, vez que o conteúdo era compreendido por aquela como uma transcendência, enquanto para o crítico mineiro ele resulta da dialética entre a realidade e a individualidade criativa.

¹⁴ “Na realidade, as lutas que têm lugar no campo intelectual têm o poder simbólico como coisa em jogo, quer dizer, o que nelas está em jogo é o poder sobre o uso particular de uma categoria particular de sinais e, deste modo, sobre a visão e o sentido do mundo natural e social”. (BOURDIEU, 2009b: 72, nota 16).

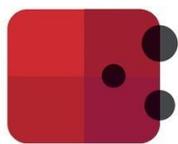


A pesquisadora Elysabeth Senra de Oliveira, por exemplo, reconhece a limitação dos esquemas binários que opõem formalistas, em geral considerados hollywoodófilos, e realistas, partidários do cinema soviético e do neorrealismo, mostrando que, no limite, ambas as frações da crítica “não se distanciavam tanto assim”: tanto Siqueira reconheceria “a dose de realidade” contida no cinema americano, quanto os “realistas” defenderiam um equilíbrio entre a forma e o conteúdo (OLIVEIRA, 2003: 86). No entanto, a tensão estabelecida pela oposição entre formalistas e conteudistas parece ainda influenciar a leitura de Oliveira da crítica mineira. Páginas antes ela afirma que “Cyro Siqueira adorava o cinema americano e execrava o movimento italiano que, para ele, era um exemplo vivo de desconstrução de tudo de melhor obtido pelo espetáculo cinematográfico” (2003: 81)¹⁵. Contudo, como vimos, Siqueira admirava o neorrealismo pelo que ele soube traduzir formalmente da nova condição social da Itália do pós-guerra. Penso, portanto, que no caso da concepção de Siqueira não está em jogo apenas algumas concessões ao lado oposto da dicotomia, que no mais permaneceria válida. Acredito que Siqueira é, antes de tudo, um realista, mas que não descarta a forma como lugar de condensação dos significados sociais de um filme. Sua escrita, assim, coloca em crise os esquemas binários consagrados.

Com efeito, o impacto da recepção do neorrealismo foi decisivo para a inflexão de parte da crítica no Brasil dos anos 1950. Segundo Jean-Claude Bernardet, de início a crítica brasileira recebeu o neorrealismo como um sopro de autenticidade em contraponto ao cinema de fórmulas cansadas entregue por Hollywood. O que a interessava eram o verismo e o calor humano. Assim, segundo o autor, a crítica recusava qualquer esforço em confrontar o movimento italiano com as condições de produção brasileira, permanecendo contemplativa, estetizante (BERNARDET, 2009: 261). Teria sido com os que então iriam realizar seus primeiros filmes – Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Walter George Durst – que o neorrealismo deixou de ser um humanismo estetizante e distanciador, para se transformar em exemplo de cinema possível (BERNARDET, 2009: 265).

Embora a divisão da recepção do neorrealismo entre estetizante e, portanto, passiva, e exemplar, portanto, ativa, seja convincente e explique grande parte das tomadas de posição das distintas frações da crítica, ela faz perder a importância que o “humanismo” cinematográfico representou para parte da crítica no plano do método. Para alguns, passado o espanto da novidade, logo os antigos modelos foram retomados.

¹⁵ Siqueira não defendeu o espetáculo cinematográfico enquanto sinônimo de grande produção hollywoodiana, embora fosse, de fato, admirador do que então entendia como cinema americano independente (1957b). Na verdade, Siqueira questionava os exageros de alguns teóricos do realismo que, em nome do “documentário puro”, deslegitimava todo o acúmulo técnico alcançado pelo cinema desde George Méliès (1954a: 10-11).



O cinema italiano parecia improvisado demais, confiante demais no acaso. O que foi visto, de início, como nova técnica, começou a ser descartado como técnica nenhuma. Enfim, coisa de quem desconheceria o *métier*¹⁶.

Outros, no entanto, entre eles Paulo Emilio Sales Gomes e Cyro Siqueira, transformaram o neorrealismo em impulso para uma reflexão sobre a relação entre cinema e realidade, não tanto como forma de intervenção política imediata ou mesmo programa de produção, como o foi para o núcleo de *Fundamentos*, mas como investigação sobre os sentidos do cinema como arte realista que, no entanto, integrava o debate formal. Em parte, o neorrealismo permitiu a uma fração da crítica conciliar o interesse estético forjado em intensa cinefilia com a vontade de inserção compreensiva no espaço público. Essa vontade de conciliação levou, para alguns, como Siqueira, ao entendimento da forma enquanto lugar de agenciamento de significados sociais. O que permitia falar, ao mesmo tempo, da sociedade e do filme. Nesse momento, uma fração da crítica aderiu à tese de que no cinema uma ética se realiza pelo devir estético, princípio que, afetado por outro contexto, vai ser retomado pela turma do Cinema Novo em inícios de 1960. O humanismo de inspiração neorrealista, portanto, só foi “inocente” para os que o tomaram como mais uma poética à disposição, mas foi, em larga medida, transformador para os que fizeram da reflexão uma maneira de inquirir o cinema como fenômeno total, entre a estética, a sociedade e a política. De todo modo, por falta de condições institucionais, essas reflexões não chegaram a compor teoria coerente e sistemática como em Antônio Candido, por exemplo, que pensou a relação entre forma e conteúdo na literatura em termos semelhantes já na condição de professor universitário (CANDIDO, 1970; 1974).

Uma crítica paradigmática: *Sindicato de Ladrões*

O método alcança seu ápice na célebre crítica escrita por Cyro Siqueira do filme de Elia Kazan, o polêmico *Sindicato de ladrões* (1954). Paulo Emilio Sales Gomes, em artigo sobre o número 23 da *Revista de Cinema*, elogia o texto de Siqueira. Ao ingressar no debate, já então ocupado por importantes críticos internacionais, como o britânico Lindsay Anderson e o americano John Howard Lawson, Siqueira teria se preparado à

¹⁶ Moniz Vianna, por exemplo, elogia Fellini por crer que ele se manteve distante do neorrealismo. Ao menos assim pensava o crítico do *Correio da Manhã*: “Fellini vai também para a rua, para a praça, para o botequim – sem, no entanto, permitir uma frase solta ou um gesto perdido em *La Strada*. E os seus personagens estão dentro de verdadeiros atores, e não ao sabor da possível vocação (nunca suficiente para compensar a falta de experiência) de um amador que, por ser um ciclista, por exemplo, é posto no papel de um ciclista. É porque Fellini sabe dirigir atores...” (*Correio da Manhã*, 10 de fevereiro de 1957: 15).



altura. Além de tomar conhecimento das principais teses em voga na crítica estrangeira, ele

documentou-se sobre acontecimentos reais que inspiraram o filme, levando mesmo a pesquisa a um terreno sociológico mais amplo, o da compreensão das características específicas do operariado das docas em Nova Iorque. Jogando com todos esses elementos, mas sobretudo com a inteligente valorização de alguns temas à margem da ação central – particularmente o brilhante esforço de identificação do empregador capitalista – o crítico nos leva à conclusão que merece suas preferências e que não deixa de ter consistência: *Sindicato de Ladrões* seria, em última análise, apesar de várias cautelas, uma peça de autêntica denúncia social (GOMES, 1981: 189).

Sindicato de ladrões conta a história de Terry Maloy e sua inserção no sindicato dos estivadores, então sob o comando mafioso de Johnny Friendly. Maloy é um ex-pugilista frustrado, cuja carreira foi arruinada após ele ter vendido uma luta por influência de seu irmão, Charley Maloy. Já Friendly, à frente do sindicato, exerce controle direto sobre as vagas de trabalho, lançando os estivadores a uma indigna disputa corporal toda manhã. Além disso, opera esquemas de corrupção nas docas e promove assassinatos sempre que alguém ameaça sua hegemonia. Os dois dissidentes que tentaram delatá-lo foram mortos sumariamente.

Em uma dessas execuções, apresentada logo na abertura do filme, a do jovem Joey, Terry Maloy atua de maneira decisiva. Ainda que de forma inconsciente, é ele quem serve de isca condutora do assassinato, ao convencer Joey a ir até o telhado de onde seria empurrado. Mesmo após descobrir a trama, Maloy permanece frio, indiferente, como se no limite nada tivesse realmente importância. É a conversão ao mundo moral desse sujeito alienado e inconsciente, ainda que não seja propriamente perverso, que o filme vai narrar.

O jovem morto tinha uma irmã, com quem morava: Edie Doyle. Evidentemente, Maloy acaba se apaixonando por ela, sem que houvesse desconfiança da participação do protagonista no assassinato. Edie busca arregimentá-lo para a sua luta por justiça – portanto, contra a direção do sindicato –, luta da qual já participava o estrepitoso Padre Barry, sempre a entoar sermões agitados aos estivadores. Edie e o Padre Barry se reúnem com os trabalhadores para convencê-los a denunciar as práticas violentas e corruptas do sindicato, prometendo segurança a quem resolvesse fazê-lo. Terry, entre os estivadores, a princípio atua como infiltrado. Mas uma vez sendo correspondido por



Edie, paulatinamente experimenta a dor de consciência por suas práticas criminosas, sobretudo pela participação na morte de Joey. Decide, pois, delatar.

Um obstáculo se interpõe. O braço direito de Johnny Friendly é o seu irmão, Charley Maloy, a quem coube a tarefa de dissuadi-lo. Sem sucesso na tarefa, Charley é executado. Descoberto o corpo do irmão, exposto publicamente para coagi-lo, Terry finalmente delata as práticas criminosas do sindicato a uma inespecífica comissão de inquérito. Em seguida, desafia Friendly em mais um dia de convocação de trabalho nas docas. Apesar do estigma que pesa sobre os delatores na cultura do lugar, Terry afirma ter orgulho de sua postura. Após iniciar uma briga com Friendly, ele é duramente espancado por seus comparsas. Os trabalhadores ao redor assistem compassivos, mas inertes. Ao final, no entanto, se decidem por Terry. Só trabalharão se ele os guiar. Terry, combalido, soergue-se com dificuldades pelos braços de Edie e do padre Barry. De pé, vacila ao caminhar, machucado, em direção ao portão do cais sob urros de estímulo do Padre. Passa entre o corredor formado por trabalhadores enfileirados, que o observam. Um homem de terno e chapéu, postado à frente, convoca ao trabalho. Terry segue, transpassa o portão, os estivadores atrás. O trabalho é retomado.

Tendo como enredo o gangsterismo sindical e o instituto da delação em um momento de histórica caça aos comunistas, o filme de Kazan reúne muitos motivos para acesas polêmicas. Uma delas se estriba na crítica de que o filme faria apologia implícita da delação. *Sindicato de Ladrões* é de 1954: dois anos antes Kazan havia delatado companheiros ligados ao partido comunista ao Comitê de Investigação das Atividades Antiamericanas (SCHVARZMAN, 1994).

Outra crítica influente foi a feita por Lindsay Anderson (1955). Segundo o crítico britânico, o filme advogava a ideia de que a libertação da classe trabalhadora seria feita por forças externas. Teria sido, afinal, um vagabundo convertido pelo amor a uma mulher e instado por um padre extravagante o condutor da resolução do conflito entre sindicato e a base trabalhista. No mais, os trabalhadores permaneciam passivos, eram, sobretudo, plateia de si mesmos.

Siqueira escreveu sua crítica para confrontar essas e outras teses. Em sua opinião, o filme seria o oposto do que pretendia Lindsay Anderson. Ao invés de uma defesa de resoluções externas, *Sindicato de Ladrões* seria “a mais violenta acusação feita a uma sociedade que procura resolver os problemas de fora para dentro, acusando a Igreja e o Governo, e uma das mais ousadas definições de consciência trabalhista jamais vistas” (SIQUEIRA, 1957a: 31). Logo de início, ele mostra uma compreensão da crítica que vai além da perspectiva judicativa comum entre os que buscavam orientar o público. Crítica, agora, é interpretação. Tem como finalidade, em geral, fazer uma leitura “ontológica” do autor e da obra. O problema, diz Siqueira, é que não há apenas uma



possibilidade de interpretação e nem mesmo a intenção do autor pode ser tomada como seguro fiador. O sentido, muitas vezes, escapa-o.

O exemplo de *Pérfida* (William Wyler, 1941) é lembrado: André Bazin, depois de fazer profunda exegese da cena em que a câmera se recusa a abandonar Bette Davis vista em primeiro plano enquanto Hebert Marshall morre ao tentar subir a escada ao fundo, teria, mais tarde, recebido uma explicação bastante prosaica do próprio diretor, William Wyler. De acordo com Wyler, a câmera permanece com Davis para disfarçar a substituição de Marshall por um dublê, já que o ator tinha uma perna de pau que o impedia de cumprir o que pedia a marcação dramática. Nem por isso, afirma Siqueira, a interpretação de Bazin se torna irrelevante. Pelo contrário: “não tendo uma função imediata didática ou pedagógica ou científica, a obra de arte está além do controle do seu autor” (1957a: 23). A cena, portanto, diz mais do que indica a sua gênese pragmática.

Siqueira tem clareza de que o círculo hermenêutico nunca se encerra. Nem por isso advoga a tese do relativismo absoluto. Para ele, há leituras melhores, porque mais diretamente comprometidas com a materialidade formal do filme. O filme, especialmente *Sindicato de ladrões*, seria um todo com um propósito. Suas partes deveriam ser analisadas em referência ao todo, como tem pretendido a tradição hermenêutica (GADAMER, 1999).

Siqueira evoca o princípio da totalidade para desqualificar a leitura feita por Lindsay Anderson de que *Sindicato de ladrões* seria uma apologia à resolução de conflitos trabalhistas por forças externas, como a Igreja. Segundo o crítico brasileiro, ao eludir a cena em que o *big boss*, assistindo em sua casa à delação pela TV, exige do mordomo que o serve que afaste qualquer tentativa de comunicação por parte de Friendly, Anderson acabava distorcendo o sentido do filme. Na cena não é possível ver o rosto do demandante, por isso a sua identidade não pode ser atestada. Esse complexo jogo formal que, a despeito da busca da narrativa clássica pela transparência (BORDWELL, 2005), esconde informações essenciais do espectador, revela, para o crítico brasileiro, uma cautela consciente por parte de Kazan.

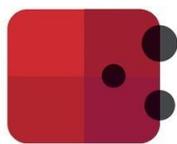
De acordo com Siqueira, o crítico deve considerar o filme segundo a lógica de sua determinação causal e conforme a complexidade de informações à disposição, sem descaracterizar ou ignorar deliberadamente o que a composição formal sugere. No entanto, quando age por excesso de conteudismo – como seria, segundo a sua opinião, o caso em tela –, a crítica faria uma leitura ideológica contra as evidências impostas pelo filme. Assim, apenas uma sequência, uma cena ou mesmo frase serviria para estabelecer o significado global da fita.



Anderson, exemplifica Siqueira, teria tomado a cena final, excluindo a figura do contratante, e por ela feito a leitura de todo o filme como sendo uma resolução arbitrária do conflito trabalhista. Outras cenas que, por ventura, contrariassem essa perspectiva teriam sido suprimidas ou distorcidas. Citando o crítico italiano Renzo Renzi, Siqueira afirma que o método mobilizado por Anderson é uma “nova modalidade de evasão” (1957a: 32), um tipo de alienação da realidade firmada numa espécie de “narcisismo ideológico”, na medida em que impõe ao filme mais o que se deseja ver do que aquilo que os elementos referenciais sugerem efetivamente.

Observando os dados, Siqueira conclui que Terry não resolveu o problema trabalhista nas docas. As críticas de Anderson não teriam alicerce na materialidade do filme. Até porque, argumenta, não caberia a um filme resolver problemas sociais ainda insolúveis. *Sindicato de Ladrões* seria, portanto, a maior denúncia da impotência de resoluções externas de problemas de classe já feita por Hollywood. São os trabalhadores, como berra o Padre, que devem tomar as rédeas da transformação. No final, no entanto, a despeito do acento teatral e do aparente *happy end*, afirma o crítico mineiro, os trabalhadores retornam ao trabalho sob a direção do provável patrão. Ao que parece, Friendly foi substituído, mas não aquele a quem ele se submetia: o *big boss*. E é este, afinal, quem interessa, e não seus eventuais capangas.

A prova do realismo, ainda que passe pela forma, exige também um conhecimento da situação histórica e social do problema enfrentado. Siqueira se vale dos estudos sobre o cais novaiorquino para demonstrar que, de uma perspectiva estritamente histórica e sociológica, o filme formaliza a realidade. Para o crítico mineiro, desde o início *Sindicato de Ladrões* apresentou o propósito de descrever o domínio do porto por gangsteres. E na prática, a história social confirmaria essa caracterização. Antes que unidade de trabalho, o porto de Nova York seria abrigo de ex-sentenciados, muitos deles com pouca disponibilidade para a reinserção social. O porto foi, segundo as informações apresentadas por Siqueira, efetivamente controlado por grupos cujo modo de atuação se assemelharia mais aos de gangsteres, com assassinatos e extorsões rotineiros, do que aos de trabalhadores. Por isso, para ele, não haveria razões para os descontentamentos de Lindsay Anderson, que acusa o diretor de representar trabalhadores acovardados e omissos. Segundo o crítico mineiro, dado o histórico do lugar, o medo estampado na cara dos estivadores parecia bastante natural. Venceu o realismo.



O tema da “vitória do realismo” foi abordado inicialmente por Engels (1888)¹⁷ e, mais tarde, sistematizado por Lukács (1968). De acordo com o pensador húngaro, a obra, em sua materialidade formal, não corresponde necessariamente às crenças políticas explícitas ou mesmo à psicologia do autor. O exemplo é Balzac. Ainda que fosse legitimista e que devotasse simpatia à aristocracia, não deixou de reconhecer nos republicanos revoltosos “os únicos verdadeiros heróis da época” (LUKÁCS, 1968: 39). Não nos referimos a Lukács por acaso. Ao avaliar o filme de Kazan, Cyro Siqueira fundamenta as suas conclusões na noção de tipicidade:

Como filme de gangsters que é, o histórico de “Sindicato de Ladrões” se transforma em real e sua forma artística em realismo. “A categoria central, o critério fundamental da concepção (literária) realística” – diz-nos Lukács – “é o tipo, isto é, aquela síntese particular que, tanto no campo dos caracteres como nos das situações, une organicamente o genérico e o individual”. Caracteres e situações em “Sindicatos de Ladrões” afastam-se do puro objetivismo naturalista, que deles lança mão sem finalidade, ou de um subjetivismo gratuito e infundamentado; reúne antes, a fita, caracteres e situações do filme de gangsters a um conteúdo de significado novo (1957a: 33).

Por sua vez, em termos de método, temos que para a avaliação de um filme, sobretudo quando partindo de pretensões realistas, não basta pensar o arranjo de sua forma tendo em vista a abertura a uma emoção superior. Além de tomá-lo como totalidade com um propósito, é preciso confrontá-lo com a realidade social, tal como descrita e analisada pelo conjunto dos saberes legítimos que vai desde a história social às outras ciências humanas. Partindo desses pressupostos, Siqueira chega a uma conclusão sobre o filme diferente à da maioria de seus contemporâneos:

Terry Maloy não é um delator, naquilo que o termo qualifique como uma atitude impopular, pois seu depoimento precipitara a libertação dos estivadores, com o conseqüente desmascaramento do sindicato, mero veículo de dominação física e política. Indo além, o filme localiza o erro não na instituição sindical, mas especificamente naquela organização corrompida (1957a: 37).

¹⁷ A carta enviada para a escritora Margaret Harkness em que Engels aborda a questão do realismo pode ser lida aqui: < <https://www.marxists.org/portugues/freville/1936/literatura/05.htm> > Acesso em: 11 de janeiro de 2022.



Ou seja, Maloy não teria resolvido o problema trabalhista, mas desbaratou o gangsterismo sindical.

Considerações finais

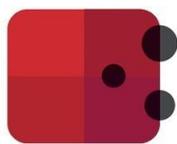
O objetivo deste artigo foi analisar o método de Cyro Siqueira na primeira fase da *Revista de Cinema* (1954-1957). Apesar de ser visto, em geral, como parte da fração “formalista” da crítica, adepta do cinema de Hollywood e despreocupada com a relação do cinema com a “realidade”, a pesquisa indicou que Siqueira pode ser entendido como um crítico realista. De todo modo, ele polemiza com a crítica comunista da época. Enquanto para estes últimos a obra realista dependeria sobretudo do conteúdo abordado, para Siqueira seria igualmente importante observar o momento da transposição formal.

Mobilizando citações de Antonio Gramsci, Luigi Chiarini e Georg Lukács, juntamente com as de Benedetto Croce, podemos ver em Cyro Siqueira um esforço para superar as limitações da crítica de esquerda, sem, no entanto, recusar a concepção do cinema como arte realista, fundamentalmente social e potencialmente crítica. Neste sentido, Siqueira esteve à altura de outro importante crítico da época, Paulo Emilio Sales Gomes. Também o crítico paulista soube trafegar entre distintas frações, sem, por outro lado, se comprometer diretamente com qualquer postulado rígido que o impedisse de descobrir, a cada filme, novas possibilidades de pesquisa.

Assim, podemos concluir que o realismo de Cyro Siqueira, ao considerar a forma como fator de individuação do conteúdo social de um filme, abriu uma nova posição no campo da crítica de cinema de meados dos anos 1950.

Referências

- ALMEIDA, Victor de. “A crítica, o CEC, a Revista de Cinema e o cinema”. In: *Presença do CEC: 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.
- ANDERSON, Lindsay. “The last sequence of *On Waterfront*”. in: *Sight and Sound*, 24, nº3. Jan-March, 1955, 127-130.
- ARISTARCO, Guido. *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Editorial Lumen, 1968.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viary: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectivas. Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.
- BAZIN, André. “Montagem proibida”. In: *O que é cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018a.



BAZIN, André. "O mito do cinema total". In: *O que é cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018b.

BAZIN, André. "Ladrões de Bicicleta". In: *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991a.

BAZIN, André. "O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação". In: *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991b.

BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica". In: *A experiência do cinema*. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: *Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional*. Org. Fernão Pessoa Ramos. Vol. II. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009a.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz (português de Portugal). 12ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009b.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANDIDO, Antonio. "A passagem do dois ao três. (contribuição para o estudo das mediações na análise literária)". *Revista de história*, v. 50, n.100, São Paulo, 1974, 787-800.

CÂNDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem". *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, n. 8, 1970, p. 67-89. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>. Acesso em: 11 de janeiro de 2022.

CATANI, Afrânio Mendes. "A revista fundamentos e a crítica de cinema". In: *Estudos Socine de cinema*, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003, 89-95.

CATANI, Afrânio Mendes. "O romance do gato preto: Carlos Ortiz e a história do cinema brasileiro". *Estudos de cinema e audiovisual, SOCINE*, ano VIII, São Paulo, 2012, 372-384.

CHIARINI, Luigi. "Realismo e estilo". *Revista de Cinema*, n. 20, 1956.



COUTINHO, Mário Alves. "A invenção do realismo, ou Tudo que vive é sagrado". In: *Realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

DE SICA, Vittorio. "O maravilhoso meio de expressão". *Revista de Cinema*, n. 2, 1954.

EPSTEIN, Jean. *Le Cinéma du diable*. Paris: Jacques Melot, 1947.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOMES, P. E. S. "Primazia mineira". In: GOMES, P.E.S., *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GRIERSON, John. "Os três princípios básicos do documentário". *Revista de Cinema*, n. 1, 1954.

KRACAUER, Siegfried. "O paradoxo do filme musical". *Revista de Cinema*, n. 5, 1954.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

NETO, Oscar. "Os críticos cinematográficos e a Revisão do Método Crítico na década de 1950". in *Mosaico*, vol.7, nº10, 2016. <https://doi.org/10.12660/rm.v7n10.2016.64732>
Acesso em 11 de janeiro de 2022

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Annablume, 2003.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. "Realismo: eis a solução!". In: MIRANDA, Marcelo; CICCARINI, Rafael (Orgs.). *Revista de cinema: antologia, volume 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PUDOVKIN, Vsevolod. "Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)". in: *A experiência do cinema: antologia*. Org: Ismail Xavier., Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60;70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.



- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SADOUL, Georges. "A gênese do Neo-realismo". *Revista de Cinema*, n. 7, v. 2, 1954a.
- SADOUL, Georges. "A gênese do Neo-realismo". *Revista de Cinema*, n. 8, v. 2, 1954b.
- SADOUL, Georges. "A gênese do Neo-realismo". *Revista de Cinema*, n. 9, v. 2, 1954c.
- SALLES, Fritz Teixeira de. "Conteúdo e forma no cinema (parte 1)". In: MIRANDA, Marcelo; CICCARINI, Rafael (Orgs.). *Revista de cinema: antologia, volume 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014a.
- SALLES, Fritz Teixeira de. "Conteúdo e forma no cinema (parte 2)". In: MIRANDA, Marcelo; CICCARINI, Rafael (Orgs.). *Revista de cinema: antologia, volume 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014b.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*. 1994. 366f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.
- SIQUEIRA, Cyro. "A revisão do método crítico". *Revista de Cinema*, n. 1, 1954a.
- SIQUEIRA, Cyro. "Problemas estéticos do cinema. Imagem e palavra". *Revista de Cinema*, n. 2, 1954b.
- SIQUEIRA, Cyro. "As categorias estéticas da arte cinematográfica (parte 1)". *Revista de cinema*, n. 7, 1954c.
- SIQUEIRA, Cyro. "As categorias estéticas da arte cinematográfica (parte 2)". *Revista de cinema*, n. 9, 1954d.
- SIQUEIRA, Cyro. "Sindicato de ladrões: conceituação crítica". *Revista de cinema*, n. 23, v. 4, ano 4, 1957a.
- SIQUEIRA, Cyro. "Cinema independente: causas e efeitos". *Revista de Cinema*, n. 24, 1957b.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*. São Paulo: mnemocine, 2017.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.



STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Nova Jersey: Princeton, 1992.

SUPPIA, A. "Revedo bipartidarismos no contexto da teoria clássica do cinema: formalismo e realismo, identificação e essencialismo". *MATRIZES*, São Paulo, v. 9, n. 2, 2015, p. 199-221.

UCHÔA, Fábio. "Almeida Salles em O Estado de S. Paulo: realismo ambivalente, autoria e ato crítico". *E-Compós*, 23, 2020, 1-25.

VIANNA, Moniz. "Na estrada da vida". *Correio da Manhã*, 10 fev. 1957, p.15.

VIANY, Alex. "O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico". In: MIRANDA, Marcelo; CICCARINI, Rafael (Orgs.). *Revista de cinema: antologia, volume 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZAVATTINI, Cesare. "Algumas ideias sobre o cinema". *Revista de Cinema*, n. 2, 1954, p.5-15.