



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**A CRÍTICA COMO RASTRO DE FILMES PERDIDOS**  
O CASO DE *BARRO HUMANO* (1929) E *FAVELA DOS MEUS AMORES* (1935)

**HEITOR MONTIPÓ LOPES**

Foz do Iguaçu  
2026

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**A CRÍTICA COMO RASTRO DE FILMES PERDIDOS**  
O CASO DE *BARRO HUMANO* (1929) E *FAVELA DOS MEUS AMORES* (1935)

**HEITOR MONTIPÓ LOPES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho

Foz do Iguaçu  
2026

HEITOR MONTIPÓ LOPES

**A CRÍTICA COMO RASTRO DE FILMES PERDIDOS**  
O CASO DE *BARRO HUMANO* (1929) E *FAVELA DOS MEUS AMORES* (1935)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho  
UNILA

---

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho  
(UNILA)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Checchia  
(UNILA)

Foz do Iguaçu, 06 de março de 2026.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - CENTRAL

L864

Lopes, Heitor Montipo.

A crítica como rastro de filmes perdidos / Heitor Montipo Lopes. - Foz do Iguaçu, 2026. 116 f.:  
il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu - PR, 2026.

Orientador: Fábio Allan Mendes Ramalho.

1. Crítica Cinematográfica. 2. Filmes Perdidos. 3. Memória Cultural. 4. Cinema Brasileiro. 5. Identidade Nacional. 6. Interdisciplinaridade. I. Ramalho, Fábio Allan Mendes. II. Título.

CDU 791.32.072.3(81)

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio de bolsa de mestrado, fundamental para a realização desta pesquisa.

Foram 2 anos de diversas ideias que iam e vinham, rascunhos, esboços e muitos pensamentos que não chegaram a ser incorporados. Trata-se de um processo longo, que não teria sido possível sem uma ampla rede de apoio e incentivo ao meu redor. O trabalho em pesquisa possui uma característica particular: por maior que seja o vínculo institucional, grande parte de seu exercício acontece no espaço doméstico, próximo à família e aos amigos. É por isso que inicio meus agradecimentos por esse núcleo fundamental de apoio.

Quero dar uma atenção especial a Andressa Caniza Borges, atualmente minha noiva e minha maior companheira, que sempre esteve ao meu lado, estimulando, acalmando e acreditando no potencial do que eu vinha desenvolvendo, vibrando comigo a cada etapa. Traçar essa jornada sem ela teria sido muito mais difícil do que já foi. Agradeço também a Renata Paula Silveira Montipó, minha mãe, que, mesmo à distância, esteve sempre próxima de tudo o que eu vinha conquistando, interessada na minha caminhada acadêmica e desejando fazer parte dela o máximo possível. Seu carinho e admiração foram fundamentais.

Voltando o olhar para o âmbito institucional, agradeço ao professor Fábio Ramalho, primeiramente por aceitar ser meu orientador e, em seguida, por todos os conselhos oferecidos ao longo desses dois anos. Sua sabedoria e paciência foram essenciais para que eu me sentisse mais seguro durante o processo. Agradeço também ao professor Dinaldo Sepúlveda, especialmente por permitir que eu o acompanhasse em sala de aula durante o estágio acadêmico, experiência marcada por importantes aprendizados e oportunidades fundamentais para o meu desenvolvimento. Por fim, registro meu agradecimento a todos os professores e professoras com quem tive contato nesse período, bem como aos colegas de curso com quem compartilhei essa trajetória.

*O cinema não é uma arte do presente,  
mas uma arte da memória.*  
**Jean-Luc Godard**

## RESUMO

Esta dissertação investiga a crítica cinematográfica brasileira como um dispositivo de preservação simbólica da memória de filmes perdidos, analisando de que modo o discurso crítico atua na manutenção da existência imagética, histórica e cultural de obras cujas cópias fílmicas não sobreviveram. O estudo parte da constatação de que uma parcela significativa da produção do cinema brasileiro das primeiras décadas do século XX foi irremediavelmente perdida em função de incêndios, deteriorações e da ausência de políticas sistemáticas de preservação, o que impõe desafios à compreensão de sua história e de seus processos identitários. Diante desse cenário, a pesquisa toma como objetos de análise os filmes *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, e *Favela dos Meus Amores* (1935), de Humberto Mauro, duas obras centrais para a cinematografia nacional que sobreviveram apenas por meio de vestígios documentais e registros textuais. A pesquisa parte do pressuposto de que, na ausência das imagens, a crítica cinematográfica opera como um espaço alternativo de visualização, capaz de produzir imagens textuais, sentidos simbólicos e narrativas interpretativas que se integram à memória cultural do cinema brasileiro. Metodologicamente, o trabalho adota uma abordagem qualitativa e interdisciplinar, centrada na análise interpretativa dos discursos críticos, articulando contribuições da teoria da crítica cinematográfica, da história cultural e dos estudos da memória. O corpus da pesquisa é composto por críticas, artigos e textos publicados entre o final da década de 1920 e meados da década de 1930 em jornais e revistas como *Cinearte*, *Scena Muda*, *Jornal do Brasil*, *Diário Carioca* e *O Cruzeiro*, reunidos principalmente a partir do acervo digital da Biblioteca Nacional. A análise examina as estratégias discursivas, descritivas e interpretativas mobilizadas pelos críticos, observando como esses textos constroem imagens simbólicas, organizam narrativas históricas e atribuem valores culturais às obras analisadas. Como resultados, a pesquisa demonstra que a crítica não apenas registra a recepção contemporânea dos filmes, mas atua ativamente na consolidação de seus legados culturais, funcionando como agente de mediação entre obra, memória e identidade. No caso de *Barro Humano*, a crítica projeta a imagem do filme como símbolo da modernização urbana e da industrialização do cinema brasileiro, associando-o a um ideal de progresso e profissionalização. Em *Favela dos Meus Amores*, os textos críticos contribuem para a fixação de uma identidade vinculada ao popular, à cultura urbana carioca e à construção de uma brasilidade cinematográfica. Conclui-se que a crítica cinematográfica desempenha um papel fundamental na preservação da memória cultural de filmes perdidos, não apenas como testemunho histórico, mas como prática ativa de produção simbólica e identitária no cinema brasileiro.

**Palavras-chave:** crítica cinematográfica; filmes perdidos; memória cultural; cinema brasileiro; identidade nacional; Interdisciplinaridade.

## RESUMEN

Esta disertación investiga la crítica cinematográfica brasileña como un dispositivo de preservación simbólica de la memoria de películas perdidas, analizando de qué modo el discurso crítico actúa en el mantenimiento de la existencia imagética, histórica y cultural de obras cuyas copias fílmicas no sobrevivieron. El estudio parte de la constatación de que una parte significativa de la producción del cine brasileño de las primeras décadas del siglo XX se perdió de forma irremediable como consecuencia de incendios, procesos de deterioro y de la ausencia de políticas sistemáticas de preservación, lo que impone desafíos a la comprensión de su historia y de sus procesos identitarios. Frente a este escenario, la investigación toma como objetos de análisis las películas *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, y *Favela dos Meus Amores* (1935), de Humberto Mauro, dos obras centrales de la cinematografía nacional que sobrevivieron únicamente a través de vestigios documentales y registros textuales. La investigación parte del supuesto de que, en ausencia de las imágenes, la crítica cinematográfica opera como un espacio alternativo de visualización, capaz de producir imágenes textuales, sentidos simbólicos y narrativas interpretativas que se integran a la memoria cultural del cine brasileño. Metodológicamente, el trabajo adopta un enfoque cualitativo e interdisciplinario, centrado en el análisis interpretativo de los discursos críticos, articulando aportes de la teoría de la crítica cinematográfica, de la historia cultural y de los estudios de la memoria. El corpus de la investigación está compuesto por críticas, artículos y textos publicados entre finales de la década de 1920 y mediados de la década de 1930 en periódicos y revistas como *Cinearte*, *Scena Muda*, *Jornal do Brasil*, *Diário Carioca* y *O Cruzeiro*, reunidos principalmente a partir del acervo digital de la Biblioteca Nacional. El análisis examina las estrategias discursivas, descriptivas e interpretativas movilizadas por los críticos, observando cómo estos textos construyen imágenes simbólicas, organizan narrativas históricas y atribuyen valores culturales a las obras analizadas. Como resultados, la investigación demuestra que la crítica no solo registra la recepción contemporánea de las películas, sino que actúa activamente en la consolidación de sus legados culturales, funcionando como un agente de mediación entre obra, memoria e identidad. En el caso de *Barro Humano*, la crítica proyecta la imagen de la película como símbolo de la modernización urbana y de la industrialización del cine brasileño, asociándose a un ideal de progreso y profesionalización. En *Favela dos Meus Amores*, los textos críticos contribuyen a la fijación de una identidad vinculada a lo popular, a la cultura urbana carioca y a la construcción de una brasilidad cinematográfica. Se concluye que la crítica cinematográfica desempeña un papel fundamental en la preservación de la memoria cultural de películas perdidas, no solo como testimonio histórico, sino como una práctica activa de producción simbólica e identitaria en el cine brasileño.

**Palabras clave:** crítica cinematográfica; películas perdidas; memoria cultural; cine brasileño; identidad nacional; interdisciplinariedad.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figura 1** – Povo contra as forças armadas em *O grito*

29

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>12</b>  |
| <b>1. A PERSISTÊNCIA DA IMAGEM NA PALAVRA.....</b>             | <b>23</b>  |
| 1.1. A ESPECTATORIALIDADE DO CRÍTICO.....                      | 23         |
| 1.2. CRÍTICA EM DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR.....                  | 28         |
| 1.3. HISTORIOGRAFIA DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA..... | 34         |
| 1.4. INSUFICIÊNCIA DA IMAGEM E EXPANSÃO DO OLHAR.....          | 38         |
| 1.5. DO RELATO AO DOCUMENTO HISTÓRICO.....                     | 44         |
| <b>2. OS VESTÍGIOS ENTRE O OLHAR E O ESQUECIMENTO.....</b>     | <b>48</b>  |
| 2.1. MEMÓRIA COLETIVA E REINTERPRETAÇÃO DO PASSADO.....        | 48         |
| 2.2. PRESERVAÇÃO E PERMANÊNCIA CULTURAL PELA CRÍTICA.....      | 51         |
| 2.3. A SELETIVIDADE, EXCLUSÃO E DISPUTA NA CRÍTICA.....        | 59         |
| 2.4. O PODER E LEGITIMAÇÃO NA CONSAGRAÇÃO PATRIMONIAL.....     | 70         |
| <b>3. CRÍTICA, IDENTIDADE E FORMAÇÃO CULTURAL.....</b>         | <b>79</b>  |
| 3.1. NARRATIVAS CRÍTICAS E IDENTIFICAÇÕES NACIONAIS.....       | 80         |
| 3.2. O INDUSTRIAL E O MODERNO EM BARRO HUMANO.....             | 85         |
| 3.3. FAVELA DOS MEUS AMORES COMO SÍMBOLO POPULAR-NACIONAL..... | 93         |
| 3.4. DO TESTEMUNHO CRÍTICO AO LEGADO HISTÓRICO CULTURAL.....   | 101        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                               | <b>107</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>112</b> |
| <b>FILMOGRAFIA.....</b>  | <b>117</b> |

## INTRODUÇÃO

O campo de atuação da crítica de cinema é, na maioria das vezes, compreendido a partir de uma relação de análise, interpretação, avaliação e qualificação das obras. Para o espectador comum, o papel do crítico costuma ser percebido como secundário, por vezes até como um obstáculo à fruição cinematográfica, mais do que como um agente capaz de impulsionar a compreensão e o desenvolvimento da linguagem do cinema.

No entanto, o processo crítico pode ser examinado a partir de novas camadas analíticas. Permitindo não apenas um reconhecimento mais amplo do ofício, mas também uma compreensão aprofundada das múltiplas dimensões que atravessam a indústria cinematográfica. Desde os processos criativos e de recepção até as práticas de preservação e de construção da memória.

Partindo dessa perspectiva, esta pesquisa propõe investigar de que maneira o texto crítico pode atuar no prolongamento e na preservação da memória imagética de uma obra cinematográfica, bem como influenciar a construção de uma identidade cultural e nacional. O foco recai sobre a crítica como um meio capaz de manter ativas imagens, sentidos e discursos, mesmo quando o suporte material do filme já não existe.

O cinema brasileiro reúne uma ampla variedade de obras marcantes, muitas delas reconhecidas internacionalmente, responsáveis por sucessos de público e por consolidar uma tradição cinematográfica que segue atraindo novos espectadores. Ainda assim, parte significativa dessa produção foi comprometida por perdas materiais decorrentes de acidentes, precariedade nos processos de armazenamento e ausência de políticas sistemáticas de preservação. Estima-se que entre 60% e 70% da produção do cinema mudo mundial tenha desaparecido de forma definitiva. No Brasil, país particularmente afetado por essas perdas, calcula-se que apenas cerca de 10% dos filmes produzidos entre 1898 e 1933 tenham sido preservados. Embora o ritmo dessa tragédia cultural tenha diminuído a partir da década de 1950, os índices de perda ainda se mantiveram elevados, sobretudo em países periféricos (HEFFNER, 2008).

Grande parte das pesquisas sobre preservação audiovisual enfatiza a manutenção e o cuidado com o material fílmico. Contudo, torna-se necessário questionar o que permanece quando essas imagens deixam de existir. Diante da ausência do filme, para onde pode recorrer a indústria e a comunidade cinematográfica? Seria insuficiente

admitir que fragmentos fundamentais da identidade cultural nacional tenham sido completamente apagados, sem qualquer possibilidade de acesso às reverberações simbólicas que essas obras produziram.

Embora a preservação audiovisual se dedique, prioritariamente, à manutenção das cópias fílmicas, a memória das obras pode subsistir por outros meios, como cartazes promocionais, fotografias, reportagens e, de forma significativa, pela crítica de cinema. Mesmo quando o suporte visual se perde, seus reflexos podem continuar ativos na memória cultural.

Diante desse cenário, o objetivo geral desta pesquisa é analisar de que maneira a crítica cinematográfica brasileira atua como um dispositivo de preservação da memória cultural de filmes perdidos, contribuindo para a construção simbólica de imagens e para a consolidação de uma identidade nacional a partir da recepção crítica.

Como objetivos específicos, busca-se: (a) investigar o papel da crítica de cinema na construção de um imaginário imagético a partir da linguagem verbal; (b) analisar as estratégias discursivas e interpretativas empregadas pelos críticos na recepção de filmes atualmente considerados perdidos; (c) compreender de que modo essas construções críticas contribuem para a preservação simbólica e histórica das obras; e (d) examinar, a partir de estudos de caso, como a crítica participa da formação da memória cultural do cinema brasileiro. Isso tudo tendo em consideração, principalmente o momento histórico de consolidação estética narrativa que a indústria cinematográfica brasileira passava na década de 1930.

A partir dessa constatação, esta pesquisa se concentra na recepção crítica de dois filmes brasileiros cujas cópias foram perdidas em decorrência de falhas de preservação: *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, e *Favela dos Meus Amores* (1935), de Humberto Mauro.

No caso de *Barro Humano*, a Enciclopédia Itaú Cultural (2025) informa que “seu negativo foi destruído no início da década de 1940, e sua última cópia desapareceu em um incêndio na Cinédia<sup>1</sup>, em 1953”. Restaram apenas fragmentos do material de divulgação, algumas fotografias, poucos fotogramas e imagens publicadas em revistas como *Cinearte* e *Scena Muda*. Apesar da ausência do filme, esse conjunto documental permite acessar uma fase significativa da história do cinema brasileiro, dada a relevância histórica da obra (Enciclopédia, 2025).

---

<sup>1</sup> Companhia cinematográfica brasileira fundada em 15 de março de 1930 no Rio de Janeiro por Adhemar Gonzaga.

Apesar da perda do material fílmico é sabido que a história acompanhava um romance burguês, com um contexto fechado em membros da elite brasileira, uma trama que trazia um olhar sofisticado e gracioso, uma leveza que agradava os espectadores da época. Segue uma descrição da sinopse:

*Barro Humano* conta os percalços de Vera (Gracia Morena), que, após a morte do pai, é obrigada a trabalhar. Os encantos da moça seduzem todos, inclusive Mário Bueno (Carlos Modesto), jovem, rico e galanteador. Mário, por sua vez, é também muito assediado, o que desperta o amor na sedutora Helena (Eva Schnoor) e até mesmo em sua irmã adotiva, Diva (Eva Nil). Mas seu coração é atraído por Vera e eles se apaixonam intensamente, apesar das diferenças sociais. Certo dia, o playboy fica sabendo que sua amada se muda do Rio de Janeiro sem deixar nenhuma informação. Desconsolado, passa a frequentar cabarés, até o dia em que encontra Gilda (Lelita Rosa), uma antiga amiga de sua amada. Ela informa que Vera nunca saíra da cidade e ainda continua apaixonada por ele. Eufórico com a notícia, Mario parte ao encontro da moça que, de início hesita, mas não resiste ao amor. (ENCICLOPÉDIA, 2025).

A perda de *Barro Humano* representa um prejuízo significativo para a história do cinema nacional, não apenas por se tratar de mais um filme desaparecido, mas por constituir um marco na industrialização e modernização do cinema brasileiro. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2025), a obra é uma das mais cultuadas do cinema silencioso nacional, por materializar o projeto defendido pela revista *Cinearte*, da qual Adhemar Gonzaga fazia parte, inspirado no modelo industrial norte-americano.

*Barro Humano* não pode ser considerado somente como uma simples pedra fundamental da indústria cinematográfica brasileira. *Barro humano* é, antes de tudo, um pequenino passo que o cinema dá no caminho certo. Não é uma tentativa de começar aqui como há vinte anos se começou nos Estados Unidos da América.[...] É a contribuição do Brasil ao cinema-fenômeno universal. E é o cinema - obra de brasileiros. (VIANY, 2009, p. 44).

Manter viva a memória de *Barro Humano* significa, portanto, resistir ao esquecimento de um momento fundamental da cinematografia nacional. Diante da escassez de imagens, esta pesquisa propõe compreender a crítica de cinema como um meio de resgate e preservação simbólica do legado da obra, reconhecendo o ofício crítico como instrumento de memória e de formação identitária.

Complementando esse objetivo, o segundo objeto de análise é *Favela dos Meus Amores* (1935), um dos filmes mais emblemáticos de Humberto Mauro. A obra combinava elementos de musical, romance e comédia, tendo como eixo central a vida no Morro da Providência, no Rio de Janeiro. Segue uma sinopse do filme:

O musical conta a história de “dois rapazes recém-chegados de Paris, que trazem maravilhosas ideias civilizadoras dentro do cérebro. Como, porém, voltaram sem vintém, começaram a apelar para um leilão dos móveis e objetos de arte que guarnecem sua ‘garçonnière’, último vestígio da passagem da opulência. A grande

ideia seria instalar um cabaré na favela! Para turistas à cata de novas sensações e também para os habitantes da cidade. O capitalista seria o Sr. Palmeira – português capacitado e amante de crioulas -, e o Sr. Palmeira ficou encantado com a ideia. No morro, famosos, um dos rapazes experimentou a maior surpresa: encontrou ali, vivendo entre os humildes, ensinando a ler às crianças, Rosinha, uma princesinha encantada, rainha do morro e logo – como é usado nos filmes – por ela se apaixonou. Rosinha era amada pelos cantores de samba do morro e... que acontece então?...” (BIANCHI, 2013).

As cópias do filme foram destruídas em um incêndio ocorrido na Brasil Vita Filmes<sup>2</sup> na década de 1960, e o pouco material restante sofreu deterioração ao longo do tempo. Hoje, sobrevivem apenas fotografias, fotogramas e registros impressos. Como afirma Mendonça (2021), trata-se de “um fantasma que habita a história do cinema brasileiro”, um acontecimento conhecido apenas por seus vestígios.

Estudar *Favela dos Meus Amores* significa destacar não apenas uma obra perdida, mas um marco na formação do cinema nacional. O filme é frequentemente apontado como um embrião do realismo social cinematográfico brasileiro<sup>3</sup> que seria desenvolvido posteriormente por Nelson Pereira dos Santos e aprofundado pelo Cinema Novo<sup>4</sup>. Destacou-se, ainda na década de 1930, por representar o povo brasileiro na tela, filmando em uma das primeiras comunidades do Rio de Janeiro e integrando o samba à narrativa cinematográfica. Como afirma Vianny (2009, p. 80), trata-se de um “marco importantíssimo” por seu sentido popular e por indicar novos rumos para o cinema brasileiro.

Embora *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores* tenham desempenhado papéis distintos na construção identitária da cinematografia nacional, ambos compartilham o destino da perda material e ocupam um lugar de destaque na memória cultural brasileira. Diante da impossibilidade de acesso direto às imagens fílmicas, esta pesquisa recorre à crítica de cinema como principal fonte para compreender a recepção dessas obras, as imagens simbólicas que projetaram em seu tempo e os sentidos que continuam a ecoar no presente.

Para isso, foram selecionados trechos, artigos e críticas dos principais jornais do final da década de 1920 e começo de 1930, como: Cinearte, Scena Muda, Jornal do Brasil, Diário Carioca, O Fan, O Cruzeiro e entre outros. No total foram reunidas

<sup>2</sup> Uma companhia cinematográfica fundada em 30 de outubro de 1934 por Carmen Santos na cidade do Rio de Janeiro. Foi responsável pela produção e viabilização de diversos filmes de Humberto Mauro.

<sup>3</sup> Um movimento cinematográfico que através de escolhas estéticas e narrativas buscava retratar a realidade de forma crítica, focando principalmente nas dificuldades e desigualdades enfrentadas pelas classes trabalhadoras e outras populações marginalizadas.

<sup>4</sup> Movimento cinematográfico desempenhado por um grupo jovem de cineasta, que almejavam realizar obras que trouxessem para a tela a vida e o sofrimento do povo brasileiro. Propunham uma estética que seria caracterizada como estética da fome.

aproximadamente 23 edições que citavam de alguma forma *Favela dos Meus Amores* e 24 que discutiam *Barro Humano*. Felizmente, a Biblioteca Nacional possui um portal online com uma coleção digital de jornais e revistas. O site foi o principal mecanismo arqueológico para a composição dessa coleção mencionada, usando os nomes dos filmes e dos diretores como palavras chave, foi possível reunir os materiais necessários.

Porém, nem todo o conteúdo arquivístico chegou a ser utilizado nos debates desta pesquisa, mas o vasto número de testemunhos permitiu um olhar mais amplo e possibilitador para entender a repercussão que as obras tiveram. Cada material contém um testemunho distinto sobre as duas obras aqui tratadas, revelam para o leitor contemporâneo como a sociedade e o conjunto de agentes do jornalismo cultural abordaram o lançamento de tais filmes.

Através destes relatos é possível analisar a crítica dentro de um olhar de formação imagética pela escrita. Os jornais da época traziam uma percepção descritiva, subjetiva e argumentativa sobre os filmes, e esses testemunhos são fruto da recepção e projeção de imagens sobre os filmes em questão. Claramente cada portal de notícia e crítico moldou publicações distintas, o que possibilitou uma série de imagens derivadas, algumas que se assemelham entre si e outras que entram em discordância, mas essa pluralidade e divergência é um dos aspectos que entrarão em debate aqui.

Para compreender o alcance da crítica na preservação de uma memória cultural, é essencial reconhecer que o texto crítico também produz um imaginário imagético. Embora não opere por meio de uma materialidade visual, a crítica mobiliza palavras capazes de conduzir o leitor à elaboração de novas imagens, oferecendo um acesso simbólico ao filme analisado.

Essa perspectiva é desenvolvida no Capítulo 1, trabalhando a persistência que a imagem possui no uso da palavra, com fundamentação forte no conceito de *filme-modelo* proposto por Bordwell (1989), segundo o qual o crítico projeta, em sua escrita, uma reconstrução da obra. Nesse processo, ele atribui novos significados a partir de sua análise subjetiva e de seu domínio da linguagem cinematográfica. Desse modo, a crítica não apenas descreve as imagens do filme, mas também as expande, produzindo e compartilhando formas visuais que emergem da experiência do espectador-crítico. Ainda segundo Bordwell (1989), a crítica detém uma capacidade expansiva ao inserir o filme em diálogo com sua realidade histórica, seu gênero, sua audiência e outros elementos, gerando novos sentidos e efeitos.

Assim, antes de examinar como o jornalismo cultural brasileiro debateu *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores*, torna-se necessário compreender a crítica não apenas como avaliação, mas como um processo de comunicação e criação de imagens que ultrapassam a película. Para isso, o capítulo apresenta fragmentos de críticas que evidenciam essa elaboração visual por meio da linguagem e dos recursos técnicos.

O primeiro momento da pesquisa se dedica a compreender a crítica cinematográfica a partir de sua base mais elementar: a experiência do olhar. Parte-se do reconhecimento de que o crítico é, antes de tudo, um espectador, cuja escrita não se constrói a partir de uma posição neutra, mas de uma relação sensível e interpretativa com a obra. A subjetividade, longe de representar um desvio, constitui um elemento estruturante da prática crítica, desde que assumida de forma consciente e responsável. As reflexões de Jean-Claude Bernardet (2011) e Yves São Paulo (2020) contribuem para delimitar essa noção de espectralidade crítica, evidenciando como a individualidade do crítico atravessa e informa seu gesto analítico.

A partir dessa compreensão, a crítica é pensada como uma prática de natureza interdisciplinar, situada no campo da história cultural. Dialogando com Argan (1988), que entende o crítico como agente de fundação cultural e social, e com Ricoeur (2003), que concebe a investigação histórica como um exercício de mediação entre passado e imaginação, o trabalho propõe que a crítica cinematográfica opera como um dispositivo de ampliação simbólica. Por meio de aproximações visuais e conceituais, o discurso crítico projeta os filmes para além de seus limites imediatos, deslocando-os no tempo e no espaço e inserindo-os em narrativas culturais mais amplas.

Esse entendimento teórico é articulado a um panorama histórico da crítica de cinema no Brasil, desde suas manifestações iniciais até o período de lançamento de *Barro Humano* (1929) e *Favela dos Meus Amores* (1935). Ao reconstruir esse percurso, torna-se possível identificar os estilos textuais, os valores estéticos e as estratégias interpretativas vigentes no momento em que esses filmes circularam. Considerando que as fontes analisadas provêm majoritariamente de jornais e revistas do Rio de Janeiro, o recorte se concentra nesse eixo geográfico, apoiando-se principalmente nos estudos de Salgado (2019).

Com essas bases estabelecidas, a análise avança para a crítica enquanto instância de produção imagética, especialmente relevante quando as imagens originais do filme já não existem. Nos casos de obras perdidas, como as que constituem o corpus

desta pesquisa, o discurso crítico emerge como um espaço alternativo de visualização, capaz de construir imagens textuais por meio da descrição, da interpretação e da projeção simbólica. Essas operações não apenas evocam o filme ausente, mas instauram novas formas de acesso à obra, fundamentais para sua permanência na memória cultural.

As reflexões de Bordwell (1989) e Jean Douchet (1961) ajudam a compreender esse processo, ao situar a crítica como um exercício que combina retórica, interpretação e envolvimento afetivo. Ao “inventar” a obra, no sentido proposto por Douchet, o crítico não substitui o filme, mas prolonga sua vitalidade simbólica, criando imagens particularmente valiosas quando a materialidade cinematográfica se perdeu.

Por fim, o capítulo problematiza o estatuto dessas construções discursivas enquanto documentos históricos. Se, como afirma Carmelo (2019), a crítica pode ser entendida como testemunho de uma época, torna-se necessário refletir sobre as condições políticas, ideológicas e institucionais que atravessam sua produção. Retomando as contribuições de Bernardet, discute-se a responsabilidade do crítico em relação ao veículo em que escreve, ao público a que se dirige e ao campo cultural em que atua, reconhecendo seu papel como agente de legitimação e intervenção no cinema brasileiro.

A crítica cinematográfica precisa ter consciência do quadro político-ideológico do órgão que a veicula [...] Talvez a crítica que se queira apenas análise e avaliação não precise dessa ampla consciência crítica. (BERNARDET in SILVA, 2019, p. 12).

Inserido no ambiente jornalístico e vinculado a redes de influência, o crítico torna-se propagador de determinações e legitimações. Considerando que ele produz e dissemina novas imagens sobre as obras, essas formulações carregam uma relevância cultural significativa.

Por meio desta problemática, surge a necessidade de imaginar qual o impacto que isso tem a longo prazo, qual a interferência destes agentes ao se pesquisar os registros da memória nacional cultural. Como o processo da crítica afeta a memória fílmica dos filmes dos períodos aqui citados? Pensar até que ponto os arquivos textuais críticos colaboram para manutenção das lembranças destes trabalhos. Junto do potencial de preservação que a crítica projeta na história, surgem também limitações que devem ser ressaltadas.

Introduzindo estas relações, Chagas (2002, p. 66) supõe que “onde há poder há memória”, isso faz com que seja pensada uma aproximação direta entre a

produção e legitimação das imagens críticas com a formação e consolidação de uma memória. Nesse sentido, no capítulo 2, a ideia é investigar os vestígios entre aquilo que é observado e esquecido. Será desenvolvido como as teorias sobre memória e preservação audiovisual se cruzam com o campo da crítica, percebendo de que maneira os textos sobre as obras cinematográficas aqui tratadas têm seu lugar definido nas lembranças históricas.

O segundo momento da pesquisa se dedica a articular criticamente os conceitos de memória que sustentam a análise da crítica cinematográfica como prática de preservação simbólica. Parte-se das noções de memória social, coletiva e cultural para compreender o passado não como um dado fixo, mas como uma construção continuamente reelaborada no presente. As contribuições de Sepúlveda (2013) orientam essa abordagem ao conceber a memória como um olhar específico sobre o passado, capaz de inscrever eventos pretéritos em novas temporalidades e sentidos.

Nesse horizonte, a proximidade entre crítica e memória torna-se evidente. A crítica cinematográfica opera como um mecanismo de registro e transmissão de testemunhos, ampliando a noção de preservação para além do cuidado com a materialidade fílmica. Ao produzir narrativas, interpretações e imagens textuais, a crítica contribui para a permanência simbólica das obras, especialmente daquelas que já não existem em sua forma original. Ao mesmo tempo, a conservação dos próprios textos críticos emerge como questão central, uma vez que a perda ou a deterioração desses documentos compromete diretamente a memória cultural do cinema.

Compreender a crítica como prática de significação do passado implica reconhecer seu caráter seletivo. Como observa Pollak (1989; 1992), tanto a memória quanto a documentação são construídas a partir de escolhas, recortes e disputas entre versões concorrentes. O gesto crítico, ao privilegiar determinados aspectos do filme e silenciar outros, participa ativamente da formação de uma memória que inclui, exclui, preserva e apaga. Assim, estudar a crítica é também investigar os processos de esquecimento que acompanham toda tentativa de conservação.

A pesquisa propõe, nesse sentido, uma leitura comparativa de críticas sobre *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores*, observando como diferentes interpretações produzem imagens distintas — e, por vezes, conflitantes — das mesmas obras. Embora a crítica tenha o potencial de expandir os sentidos do filme, essa expansão não é homogênea: cada olhar fixa determinados significados em detrimento de outros

possíveis. Como lembra Chagas (2002), preservação e perda caminham juntas, e toda memória consolidada implica múltiplas ausências.

A partir dessas reflexões, a crítica passa a ser compreendida não apenas como mediadora da memória, mas como parte integrante do patrimônio cultural. Ao dialogar com Ricoeur (2003), entende-se que a memória, além de matriz da história, torna-se também seu objeto. Nesse movimento, os textos críticos deixam de ser apenas interpretações do passado e assumem o estatuto de documentos históricos, testemunhos de uma época e agentes de legitimação cultural. Como aponta Bourdieu (2007), no campo do jornalismo cultural, a crítica exerce papel decisivo na difusão, consagração e fixação de valores simbólicos, contribuindo diretamente para a construção da memória coletiva do cinema brasileiro.

No âmbito específico da chamada crítica cultural [...] os argumentos de Bourdieu encontram fértil aplicação. Em especial, no que se refere às posições ocupadas pelos agentes (jornalistas, críticos e especialistas) no interior dos campos de produção, reprodução, consagração e difusão de bens simbólicos. (VENTURA, 2015, p. 41).

É essencial, portanto, investigar os alcances e desafios da crítica em sua conexão com o passado e com a memória e história do cinema, sem perder de vista a necessidade de uma postura crítica em relação à própria crítica. Como Bourdieu (2007) demonstra, o jornalismo cultural não apenas preserva um passado, mas também exerce poder ao defini-lo.

Embora este trabalho reconheça o caráter sensível e relacional da crítica (sua capacidade de criar pontes, formar imagens e integrar um legado da cinematografia brasileira), o que garante a sobrevivência desses discursos não é a qualidade intrínseca da escrita, mas o lugar institucional ocupado pela crítica. É esse espaço no jornalismo cultural que lhe confere influência, autoridade e legitimidade.

Esse assunto resgata a questão da seletividade na crítica, ao questionar quem se beneficia através desse prolongamento do discurso. Assim, além de pensar se a crítica de cinema pode ou não ser consumida como um documento histórico, parte de um patrimônio, como um caminho para imagens e testemunhos de algo que não se pode mais ser assistido, é necessário entender as camadas mais políticas e sociais que giram em torno da prática. A crítica apenas “salvou” do esquecimento os filmes de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, ou há alguma intenção secundária no ato?

Pollak (1992) define a memória como um processo de construção, resultante tanto de dinâmicas sociais quanto individuais. Como toda memória é

construída, ele observa que toda documentação também segue esse princípio. Ao compreender a crítica como um documento inserido na história cultural, um testemunho de sua época, torna-se possível investigar as convergências que emergem de seus discursos.

Para o autor, formar uma imagem envolve um percurso que começa na construção do olhar, passa pela memória e culmina na identidade. É esse movimento que orienta o Capítulo 3 desta pesquisa, o qual mira um olhar da crítica dentro de uma formação cultural e identitária dentro dos conceitos de nação. Ao analisar como a crítica de cinema produz imagens e como essas imagens participam dos processos de memorização cultural e social, busca-se compreender o surgimento e a consolidação de determinadas identidades vinculadas às obras estudadas. Nesse sentido, a crescente preocupação contemporânea com a preservação do passado se articula com a multiplicação de identidades. Como afirma Sepúlveda (2013, p. 17), “a memória, com sua tentativa de domesticação do passado, é, inegavelmente, um dos principais elementos da formação de identidades”.

Este capítulo dedica-se a compreender como a crítica cinematográfica participou da construção de identidades culturais associadas aos filmes *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores*. A partir dos testemunhos críticos disponíveis, investiga-se de que modo esses textos atribuíram sentidos históricos às obras, moldando a imagem que ambas passaram a ocupar na memória cultural brasileira. Quando a materialidade do filme não subsiste, é a crítica que passa a mediar sua permanência simbólica, integrando-se ao mundo que a obra “rodeia e com o qual se comunica” (VIEIRA, 2013, p. 312).

Para sustentar essa análise, o capítulo articula os conceitos de identidade cultural e nacional às noções de memória e crítica. Conforme argumenta Sepúlveda (2013), a identidade não é um reflexo espontâneo do passado, mas resultado de reconstruções intencionais que conferem coerência e estabilidade aos sujeitos e às coletividades. Nesse mesmo sentido, González (2013) compreende as identidades nacionais como estados mentais configurados narrativamente, nos quais a imaginação histórica desempenha papel central. As palavras, portanto, não são neutras: elas participam ativamente da produção de sentidos e pertencimentos.

Partindo desse entendimento, assume-se que a crítica não apenas comenta os filmes, mas contribui para definir suas identidades históricas. Ao selecionar aspectos, enfatizar valores e estabelecer paralelos culturais, os textos críticos interferem

diretamente na memória das obras. Como observa Napolitano (2009), com os filmes perdidos, são justamente essas mediações — críticas, fotografias e relatos — que permitem situá-los dentro de um projeto histórico de cinema e de uma paisagem cultural específica.

No caso de *Barro Humano*, a análise volta-se para a maneira como a crítica projetou o filme como símbolo da modernidade carioca e da industrialização do cinema brasileiro. Vieira (2013) destaca que a obra de Adhemar Gonzaga foi frequentemente associada a um ideal de modernização urbana e a uma aproximação com o modelo norte-americano de produção, sendo vista como um marco inicial de um cinema nacional mais profissionalizado. Mesmo com a perda do material fílmico, essas interpretações permanecem como referências fundamentais para a compreensão histórica do filme.

Já em *Favela dos Meus Amores*, o foco recai sobre a construção de uma identidade vinculada ao popular e à brasilidade. Segundo Napolitano (2009, p. 155), apesar da ausência de cópias preservadas, os textos críticos e as imagens remanescentes apontam para “a configuração de uma paisagem cultural e de um tema nacional-popular”. A crítica da década de 1930, ao associar o filme de Humberto Mauro à cultura urbana carioca e às tradições populares, contribuiu para fixar uma imagem simbólica da obra que ainda hoje orienta sua recepção histórica.

Dessa forma, o capítulo evidencia como as interpretações críticas ultrapassaram a condição de testemunhos circunstanciais e passaram a integrar o próprio legado das obras analisadas. No contexto dos filmes perdidos, a crítica não apenas preserva vestígios, mas atua como agente de legitimação cultural, responsável por manter vivas imagens, identidades e sentidos que continuam a estruturar a memória do cinema brasileiro.

Ao final, espera-se demonstrar a potencialidade da crítica de cinema como instrumento não apenas analítico, mas também memorial e identitário. Mais do que avaliar qualitativamente uma obra audiovisual, a crítica desempenha um papel essencial nos processos de memorização do passado e de construção de identidades culturais.

## 1. A PERSISTÊNCIA DA IMAGEM NA PALAVRA

O ofício da crítica de cinema pode a princípio parecer simples, podendo ser entendido como a tarefa de avaliar uma obra, de trazer uma análise qualitativa, um julgamento de valor. Contudo, o que este capítulo busca é a compreensão de como o papel do crítico vai além dessa função de coadjuvante e até de antagonista da arte. A ideia aqui é compreender que a escrita argumentativa da crítica, ao se aproximar de uma obra, não busca ser necessariamente uma contraparte, mas uma aliada, que almeja prolongar a vitalidade e a presença que surge do projeto artístico. Assim, fazendo que uma obra consiga sobreviver, mesmo que sua película e cópias sejam deterioradas, a crítica como uma ferramenta de persistência da arte na história.

### 1.1. A ESPECTATORIALIDADE DO CRÍTICO

Em seu livro *Trajectoria crítica*, Jean Claude Bernardet discorre um pouco sobre como ele percebe a relação entre o crítico e o espectador cinematográfico, a conexão entre um processo de análise crítica e sintetizadora das emoções em perspectiva com um leitor distante, investigando o quanto cada um se aproxima do outro e o que torna essas pontes possíveis. Para Bernardet (2011, p. 48) um bom crítico é um escritor no qual o leitor pode reconhecer em seus escritos como o autor se move com sensibilidade pelo mundo da arte, pela harmonia de gostos, podendo o crítico proporcionar uma maior penetração sensível no mundo artístico complexo.

Para conseguir isso, passividade diante a obra, ou melhor, uma atividade contemplativa. Tentar reviver, através da obra, uma espécie de experiência existencial ou ontológica do autor. Esse reviver seria uma série de emoções obtidas pela intuição e sensibilidade do crítico. A obra boa é aquela que estimula profundamente o crítico sensível. O texto é a verbalização das emoções, verbalização esta que pode ser obtida ainda sob o impacto da obra, e mesmo durante a própria projeção do filme, sob o impacto de outras emoções que criem um clima favorável à reconstituição das emoções provocadas pela obra, ou num momento de arrefecimento das emoções que permita dar um aspecto lógico à exposição das emoções. (...) A verbalização tem como função última fazer sentir o leitor que o crítico atingiu a experiência do criador, e dar-lhe a impressão que ele próprio se aproxima desta experiência através do texto crítico. O crítico se torna um sacerdote que abre ao leitor-espectador os arcanos da obra mistério. O leitor-espectador deve reencontrar no crítico a sua própria atitude, só que ampliada. O crítico é um prolongamento/lente de aumento do leitor-espectador. (BERNARDET, 2011, p. 48 - 49).

No entanto, para além da crítica ser um veículo de conexão entre o crítico e o espectador, antes dela exercer este ofício, traz em si uma aproximação ainda mais imediata. O encontro do crítico como indivíduo profissional e especializado em cinema com o crítico como espectador e reféns de suas paixões e sentimentos. Para a compreensão de tudo que a crítica pode prover para o debate sobre cinema, é necessário entender que o crítico, para além de ser um agente em serviço da arte, também é um apreciador.

A crítica de cinema se revela por meio da relação do profissional especializado frente ao filme, algo que transpassa todos os sentimentos e percepções que o crítico sente mesmo como espectador. Fundamental a pontuação de que o crítico, apesar de ocupar um lugar de destaque, com seu olhar cinematográfico especializado e treinado, não deixa de participar da experiência fílmica como espectador. Sendo assim, “para a abordagem analítica do filme, o espectador acompanha o desenrolar das imagens, mas sintetiza tudo isto no que é de mais pertinente para sua compreensão final” (São Paulo, 2020, p. 95). Como é teorizado por Yves São Paulo, o espectador está sujeito a um processo de intuição frente ao filme, em que seus sentidos são provocados antes mesmo de um processo intelectual. Com o crítico participando desse princípio, é sabido que o mesmo não só observa cruamente as imagens de uma obra, mas se envolve pessoalmente e sentimentalmente, e essas sensações que surgem se refletem em suas análises.

Mas antes de exercer sua função analítica, existem questões estruturais que irão ditar a maneira como o crítico passará a articular seu texto, como o questionamento de sua própria percepção, o processamento daquilo que foi visto, uma visão objetiva sobre os elementos da linguagem cinematográfica que foram desenvolvidos, e uma análise de como o filme se relaciona com o tempo social e cultural presente. Assim, perceber o crítico como apenas uma pessoa que escreve e desfere opiniões sobre cinema é reduzir a complexidade do pensamento e da prática.

Jean Claude Bernardet (1985) comenta sobre essa percepção em seu texto “Por uma crítica ficcional”, em que escreve sobre seu desgosto da palavra “crítica”, por associar seu trabalho à ideia de imprensa, no sentido de o atribuir a função de julgador e a crítica a uma ideia de ressalva. Ele afirma que a crítica se apresenta propriamente quando a palavra se associa “à ideia de crise, de momento crítico. A crítica

coloca obras em crise” (Bernardet, 1985, p. 39). Isso significa entender o processo de análise e investigação sobre o filme como um desafio de trazer a obra para fora de seu universo fílmico, de buscar um contato externo com o que se vê na tela, não em uma lógica comparativa e redutora, mas agregadora, que vai impulsionar novos significados e percepções.

Somente com uma maior conceptualização do cinema em meio à arte é que a atividade do crítico de cinema começa a ganhar mais relevância, com textos que intercalam não somente o que é visto, mas trazem paralelos multi-artísticos e pessoais do crítico, com a interpolação de sua experiência junto de um conhecimento teórico e analítico. O repertório que cada profissional carrega junto de seus textos, faz com que o processo interpretativo e construtivo da crítica seja de uma pluralidade ímpar, mas também significa a agregação de conhecimentos e vivências diversas à experiência proposta pelo filme. A crítica traz para o cinema uma intertextualidade que enriquece o processo como um todo, há um estudo natural que transpassa um olhar interdisciplinar em meio à crítica, que escapa às amarras de um campo de estudo isolado, e coloca as obras em contato com outros pensares e metodologias, criando novas ideias e imagens.

Sendo assim, vale destacar como essa natureza da crítica se faz presente dentro do trabalho de análise feito por alguns profissionais já no final da década de 1920 e nos meados de 1930, sobre os filmes *Barro Humano* e *Favela dos meus amores*. Destacando-se primeiro um texto publicado por Josué Castro no “Diário Carioca” em 1929.

Castro inicia falando sobre seu descontentamento com o cinema nacional, traz um panorama negativo das produções, chegando até a pontuar que “cinema brasileiro é mentira” (Castro, 1929), como se as produções fossem fruto de uma farsa, que a indústria não possuía um prestígio. Ele revela para o leitor uma percepção do cenário histórico que para muitos poderia ser desconhecido.

Até pouco tempo o cinema brasileiro era uma destas coisas boas de se acabar. Destas coisas continuam existindo porque são teimosas e não querem compreender que a gente não acredita nelas. Que a gente dava um doce para elas desaparecerem e soltava um foguete no dia da morte delas. (CASTRO, 1929, p. 05).

O crítico não precisava trazer essas ideias, são informações que refletem um olhar para o contexto histórico e cultural do país, elementos que fogem ao filme, mas que são indispensáveis para entender o testemunho que ele vai discorrer a partir de *Barro*

*Humano*. Não seria possível compreender a colocação que o analista faz sem essa exposição.

Depois, Castro (1929, p. 05) comenta como a produção de Adhemar Gonzaga e companhia seria o segundo nascimento do cinema, “o nascimento do verdadeiro cinema, do cinema arte”. E que para ele “*Barro Humano*, este sonho realizado é o resultado do esforço sinérgico destes visionários que com um mesmo ardor se embrenharam na arriscada empresa de fazer cinema no Brasil”.

Por essa colocação, percebe-se primeiro um entusiasmo do crítico com a obra, uma paixão mesmo. Nesse instante ele deixa de lado seu profissionalismo frio e se aproxima do filme como um amante da arte que vê na obra ali um símbolo importante para a cultura de seu país. Em segundo lugar, é visível como o crítico situa a posição do filme dentro da indústria, traz essa contextualização histórica e artística para que o leitor entenda a magnitude do evento ali presenciado.

Enfim, o filme é o cartão de visitas de um grupo de rapazes que creem inegavelmente no futuro do cinema. Possibilidades atuais: pequenas. No Benedetti-Film não há burgueses, só artistas. Possibilidades futuras: Altíssimas. *Barro Humano* é um valioso presente que o Brasil oferece ao cinema mundial” (CASTRO, 1929, p. 05).

Ao final do texto, mostra como o filme inverteu totalmente a percepção do cinema presente e futuro que Castro obtinha. Inicia a análise com um descontentamento e frustração e o finaliza com esperança e otimismo. A crítica é feita dentro de um processo de vulnerabilidade do crítico, mas também de expor a obra para o universo no qual está inserida.

Para além desses recortes, o crítico ainda exhibe seu encantamento para as cenas, atuações, roteiro e diversos outros elementos da obra. O que fica de importante neste momento é a compreensão de como a crítica é mais que só a análise objetiva e direta, ela integra a intimidade do crítico e também as camadas que transpassam o contexto e tudo que vive externo ao filme.

Essa natureza da crítica também pode ser vista em um exemplo de análise feito sobre *Favela dos meus amores* (1935) na edição 239 do *Jornal do Brasil*. Marinho (1935), por exemplo, propõe pensar o trabalho de Humberto Mauro em paralelo com um dos grandes cineastas norte-americanos da época, King Vidor. O crítico traz para próximo do filme brasileiro a comparação com o estilo estadunidense, e disso surgem novos sentidos e debates.

Não quero, daqui, fazer de Humberto Mauro um êmulo de King Vidor, porém, fá-lo-ei dentro do ambiente restrito em que vive, e dentro da essencial compreensão dos motivos psicológicos da vida humana que ele sabe transplantar para a tela. Nessa compreensão ambos se igualam, e se distanciam devido aos caracteres de raças. King Vidor não compreende o brasileiro, como Humberto Mauro não saberia sentir a alma americana.

É, portanto, unicamente dentro de seus valores, que ambos se igualam.

E, enquanto um pode definir a espécie, num ambiente de conforto, o outro vai procurar no objetivo a linha do subjetivismo para realçar as belezas dos assuntos brutos... (MARINHO, 1935, p. 23).

Aqui Marinho exerce o ofício da crítica de forma exemplar, não tenta diminuir o trabalho de nenhum artista em comparação com o de outro, mas apenas traz novos elementos para se discutir. Ele não só cita qualidades do filme de Humberto Mauro, até porque se assim fizesse seria muito raso, não agregaria nada de novo ao filme. Mas ao aproximar a obra com a cinematografia de alguém como o cineasta King Vidor, além de ser um reflexo do tipo de espectador que Marinho é, demonstrando sua admiração, também é uma maneira de trazer um prestígio para o filme recém lançado.

Por meio destes exemplos fica mais evidente que, para que a crítica possa de fato agregar novos sentidos ao filme, o crítico deve antes de tudo se deixar aproximar do filme, investigar a obra e sua técnica por meio de uma personalidade única, não negar sua personalidade e repertório como espectador. É por meio disso que será possível retirar o filme de seu universo fechado e o coloca em contato com novas ideias e significados.

Sugiro que, quando espectadores ou críticos dão sentido a um filme, os significados que constroem são de apenas quatro tipos possíveis. [...] o espectador constrói alguma versão da diegese [...] O observador pode subir um nível de abstração e atribuir um significado conceitual ou "ponto" à fábula e à diegese que ela constrói. [...] O percebedor também pode construir significados encobertos, simbólicos ou implícitos [...] o percebedor também pode construir significados reprimidos ou sintomáticos que a obra divulga "involuntariamente". (BORDWELL, 1989, p. 23, tradução nossa).<sup>5</sup>

O que Bordwell (1989) sugere é que a espectralidade tanto do admirador cinematográfico comum como a do crítico passam por um processo de criação e formação, por meio da intimidade que se coloca frente ao filme que novas conexões irão surgir. Assim, para entender a maneira que a crítica pode ser um receptáculo capaz de preservar imagens e identidades de filmes que se perderam, como é o caso dos aqui

---

<sup>5</sup> I suggest that when viewers or critics make sense of a film, the meanings they construct are of only four possible types. [...] the viewer constructs some version of the diegesis [...] The viewer may move up a level of abstraction and assign a conceptual meaning or "point" to the fable and the diegesis it constructs. [...] The perceiver may also construct covert, symbolic, or implicit meanings [...] the perceiver may also construct repressed or symptomatic meanings that the work "unintentionally" discloses

estudados *Barro Humano* e *Favela dos meus amores*. É importante o aprofundamento nessas pontes que surgem através do ofício crítico frente à sociedade e ao meio cultural.

## 1.2. CRÍTICA EM DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR

É possível perceber no meio dos estudos cinematográficos uma ideia de crítica que se assemelha com o que Giulio Argan (1988) fala em “A crítica de arte”. Neste trabalho ele desenvolve um pensamento que reflete sobre a relação entre a arte e a crítica, com a segunda podendo ser um prolongamento da primeira, “um tentáculo com o qual a arte tenta se agarrar à sociedade” (ARGAN, 1988, p. 130). Para Argan, o crítico presta uma função social e cultural com a obra.

(...) na situação atual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legítima a hipótese de uma espécie de carácter inacabado ou, pelo menos, de uma comunicabilidade não-imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público, ou seja entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos. Esta mediação seria, pois, tanto mais necessária quanto se pretende que a arte seja acessível a toda a sociedade, uma grande parte da qual vê ainda fechado o acesso à fruição e ao consumo dos produtos da cultura, e, especialmente, da arte: a crítica ofereceria assim uma interpretação “justa” ou até mesmo científica das obras de arte, a qual seria válida para todos, sem distinção de classes. (ARGAN, 1988, p. 128)

Naturalmente, o crítico, quando desempenha seu ofício com propriedade, traz a obra para um lugar cada vez mais expansivo, não restringe suas possibilidades interpretativas a somente o que se vê dentro do filme. O contato que uma obra encontra com a sociedade passa pelo olhar do espectador comum, tem suas ramificações de sentido em cada um, mas é na crítica que as provocações argumentativas ganham um alcance mais geral. Por meio da opinião do crítico os sentidos interpretados passam a ter uma relevância cultural mais significativa, uma vez que o mesmo ocupa um espaço de comunicação (jornalismo cultural) que vem amparado por um sentido de valor e poder dentro da sociedade.

As pontes que a crítica de cinema pode formar se expandem tanto através dos tempos históricos como entre nações, as imagens geradas permeiam o âmbito cultural e social e estão livres para atingir qualquer novo observador. Por isso, dentro de um mundo globalizado, as representações imagéticas e simbólicas se tornam fundamentais na construção e na propagação de uma identificação. Uma vez que a

dispersão de informações se torna constante e necessária, fica mais significativo o peso que uma figuração possui.

Essa ideia geopolítica se estende para campos que vão além de recortes geográficos de fronteira e disputas políticas e regionais por matéria prima. Ela passa a se relacionar principalmente com os mecanismos de produção de imagem, inclusive com o cinema. O audiovisual se torna uma forte ferramenta de representação e divulgação das formas, figuras e particularidades de um povo e uma nação. As imagens não são mais vistas apenas como técnicas de ilustração da realidade, mas detentoras de uma significação que em apenas um frame pode transmitir uma natureza íntima e complexa de um contexto nacional e social.

**Figura 1** - Povo contra as forças armadas em *O grito*



Frame de *O grito* (1968)

No filme mexicano *O grito*, do diretor Leobardo López Arretche, temos, por exemplos uma imagem (**Figura 1**) que vislumbra um tanque de combate em frente a uma praça, com pessoas e soldados se encarando. O frame em questão, mesmo sem o conhecimento do contexto ao qual representa, ainda comunica para o observador uma ideia de conflito popular, mostra até mesmo uma dimensão de força através da proporção dos objetos no quadro. Enquanto o tanque ocupa quase metade do espaço visível, a população é colocada às margens, recuada e minimizada. A configuração da imagem destaca um sentido de opressão popular, o que permite conhecer um lado político de um momento histórico do México, entender que em determinado período o país se encontrou em uma situação de repressão da sua população.

Nesse sentido, a imagem não precisa traduzir ou descrever totalmente uma situação para permitir a transmissão de um sentido, ela em sua presença já é suficiente para que sejam criadas conexões geopolíticas a respeito de sua natureza. A imagem funcionando como uma ponte para o passado, que transporta tanto o observador

para um tempo antigo, como também resgata o contexto retratado e o coloca em choque com o presente, acontece uma via de mão dupla.

No entanto, existem diversas maneiras de moldar uma imagem, mesmo no mundo cinematográfico. Este trabalho almeja estudar uma maneira de produção imagética que não se localiza dentro do campo das formas e das cores, mas nas palavras e na articulação textual. O foco aqui se trata de perceber como a crítica de cinema é capaz de formar novas imagens a partir de um material audiovisual, e pensar qual a ressonância dessas novas criações.

A crítica produz uma totalidade – o filme unificado sob uma descrição que organiza os aspectos do filme que ela escolheu e ponderou com valores semânticos. Ao construir uma interpretação, o crítico reconstruiu, em certo sentido, o texto. O crítico pode chegar a conclusões sobre muitas coisas – a natureza da arte, as fontes da virtude ou da opressão – mas na medida em que afirma estar interpretando um filme, produz um filme modelo. (BORDWELL, 1989, p.158, tradução nossa).<sup>6</sup>

Este conceito pode ser visto em uma análise publicada no Jornal do Brasil (05/06/1929, p. 14) na qual o filme Barro Humano é tratado como uma obra de grande força psicológica, em que se desempenha um “filme de ação social moderna”. com um destaque especial para este fragmento:

‘Barro Humano’ fala-nos da fragilidade de todos nós, da fragilidade da espécie. Fala-nos da fraqueza da carne traiçoeira. Inimiga irreconhecível do homem, inimiga que aguarda na tocaia o momento propício para fazer cair os coitados que nela confiam. (JORNAL DO BRASIL, 05/06/1929, p. 14).

Nesse recorte da crítica, é criada uma ideia sobre o filme. O analista passa para o leitor uma via específica de percepção sobre a obra, seus fundamentos dentro do texto giram em torno deste olhar, o julgamento que desempenha sobre todos os aspectos do filme segue a ordem desse filme modelo que é idealizado pelo crítico. Tal formação, no entanto, não significa uma totalização de sentido da obra, mas uma forma de alcance a qual o autor estabelece para seus leitores, para que consigam encontrar novas concepções sociais e humanas dentro do filme, o crítico colocando a obra em crise e a aproximando do mundo como é conhecido.

Como é estipulado por Bordwell (1989), o crítico ao produzir um texto que analisa uma obra audiovisual, não elabora apenas um complemento do filme, uma interpretação e uma articulação de pensamento sobre a obra. O processo da crítica

---

<sup>6</sup> The critic produces a totality—the film unified under a description that organizes the aspects of the film that he or she has chosen and weighted with semantic values. In constructing an interpretation, the critic has, in a sense, reconstructed the text. The critic may reach conclusions about many things—the nature of art, the sources of virtue or oppression—but insofar as he or she claims to be interpreting a film, he or she produces a model film.

constrói uma unidade, um filme próprio, e uma imagem inédita. Quando se investiga a narrativa visual, se decompõem as cenas, se reconstrói em palavras aquilo que se observou, e, ao mesmo tempo, se implementa em meio à descrição uma subjetividade do pensamento que agrega um valor essencial e único.

Sendo assim, poderia se pensar como essa nova imagem que surge no processo crítico se relaciona em meio às aproximações geopolíticas e à ideia de memória e testemunho da história e identidade de uma nação.

Com a interpretação, passa a primeiro plano a implicação pessoal do historiador. Sem subestimar os preconceitos, as paixões, a parcialidade do comprometimento do historiador, é suficiente sublinhar o papel que estes elementos têm na escolha do seu tema de predileção, do seu campo de pesquisa, a escolha dos arquivos que frequentam, e até a escolha de explicações causais ou finais. A interpretação não é uma fase à margem do conjunto da operação histórica; pelo contrário, ela trabalha a todos os níveis, desde o estabelecimento do testemunho e dos arquivos até à explicação em termos de finalidade ou de causalidade, desde a esfera da economia à da cultura. (RICOEUR, 2003).

Como é teorizado por Ricoeur (2003), o historiador é alguém que por meio das suas interpretações sobre o passado constrói um pensamento que se liga tanto à materialidade histórica como à abstração da imaginação. E esse tipo de realização não fica de lado quando se pensa um retrospecto do passado, mas faz parte do todo, integra e potencializa o que se passou.

Da mesma forma que um historiador investiga e escava os arquivos históricos, um crítico se aprofunda e decompõe as nuances da imagem fílmica, elabora um processo de resgate simbólico, de síntese do que percebe e sente, um ato de identificação e significação. E essa atividade passa a integrar a formação de uma memória, passa a agregar valor e sentido em um nível político e até internacional, possibilitando conectividades pessoais, sociais e até nacionais.

Assim como foi comentado anteriormente sobre um fragmento de imagem do filme *O grito*, agora é o momento de perceber como uma crítica sobre o filme forma uma percepção visual do mesmo. No texto “O grito: as imagens encontradas para memória e ensaio” feito pelo crítico cubano Pedro R. Noah Romero (2024), o autor produz um recorte de algumas cenas do filme mexicano, articulando a maneira que a trilha sonora, sobreposição dos quadros e outros elementos da linguagem cinematográfica moldam o todo.

O primeiro elemento marcante é o estranhamento causado pelo depoimento que ouvimos, uma vez que o tom da voz não corresponde ao de um narrador auto diegético, que viveu aquele momento, mas ao de um indivíduo que lê um texto dramaticamente. Ao final, nos créditos, ficamos sabendo que estávamos ouvindo o

depoimento escrito pela jornalista italiana Oriana Fallaci, na voz de Magda Vizcaíno.

Esse tratamento do narrador, em conjunto com o som gerado pelas próprias cenas, contrapõe-se às imagens, que vão perdendo a naturalidade como compilação do massacre para quebrar o ritmo da narração devido à manipulação feita sobre elas, seja aproveitando o desfoque e a supersaturação da granulação, repetindo ou aplicando o truque nas fotos da tragédia, o que altera o ritmo da edição e chama a atenção do espectador para o que é contado na montagem. O que é mostrado não sincroniza com a tragédia pessoal do jornalista, apenas coincide quando a narração abandona a primeira pessoa e julga as consequências do acontecimento de um ponto de vista impessoal. (ROMERO, 2024, tradução nossa).<sup>7</sup>

No fragmento, é possível identificar como o crítico vai contornando a cena, como ele descreve o som, a ambientação sonora, cria na percepção do leitor uma ideia de atmosfera da cena. Em sequência comenta o jogo de contraposição das imagens, junto à narração, e fala também da natureza granulada da imagem. Em meio a toda a contextualização e à construção visual e técnica, o autor vai conduzindo seus apontamentos em função de formar sua ideia, de que o filme é também uma vítima do massacre, que as imagens aos poucos vão sendo tomadas pela tragédia e perdendo a neutralidade, absorvendo o drama dos indivíduos e daqueles que são representados.

Romero é subjetivo em sua construção crítica, assim como deve ser, não abandona seu olhar, não se restringe à descrição, mas busca uma síntese daquilo que sente ao ser impactado visualmente, e, assim, almeja formar novas identidades visuais, dialogar a realidade mostrada com a que é sentida. Como foi falado anteriormente, o passado chega para atingir sensivelmente o crítico e o mesmo também se adentra ao filme para investigar o passado.

A transformação do estilo narrativo é muito importante neste documentário, pois a objetividade da memória, recriada na primeira parte como crônica, assume agora um caráter subjetivo, já que é regida por um narrador pseudo-autodiegético, cujo testemunho é replicado por uma voz alheia aos acontecimentos, numa narrativa que transcende aquele dia e se estende aos seguintes, referindo-se à inauguração dos Jogos Olímpicos, no dia 12 de outubro na capital asteca. Porém, as imagens

---

<sup>7</sup> El primer elemento llamativo es el extrañamiento provocado por el alegato que oímos, pues el tono de la voz no se corresponde con el de un narrador autodiegético, que vivió ese momento, sino con el de un individuo que lee un texto dramáticamente. Al final, en los créditos, conocemos que hemos estado oyendo el testimonio escrito por la periodista italiana Oriana Fallaci, en la voz de Magda Vizcaíno.

Este tratamiento del narrador, en conjunción con el sonido generado por las propias escenas, contrapuntea con las imágenes, que van perdiendo su naturalidad como compilación de la masacre para romper el ritmo de la narración debido a la manipulación hecha sobre ellas, ya sea aprovechando su fuera de foco y la sobresaturación del grano, repitiéndose o aplicando la truca sobre las fotos de la tragedia, lo cual altera el ritmo de la edición y llama la atención de los espectadores sobre lo contado mediante el montaje. Lo mostrado no sincroniza con la tragedia personal de la periodista, solo coincide cuando la narración abandona la primera persona y juzga las consecuencias del suceso desde un punto de vista impersonal.

continúan mostrando a dor dos familiares das vítimas durante o sepultamento de una delas. (ROMERO, 2024, traducción nossa).<sup>8</sup>

Pensar o contato que o crítico exerce com o passado através do filme é algo que deve ser aprofundado, principalmente quando se trata de um documentário na América Latina, em que muitas experiências políticas e sociais são compartilhadas por mais de uma nação.

No caso do filme *O grito* se trata de uma obra mexicana dos anos 1960, e o crítico em questão é de origem cubana. Essa aproximação se torna relevante uma vez que o próprio Romero (2024) salienta também em seu texto “Da imaginação ao poder: ensaio e memória nos documentários de 68” que no final da década de 1960 marcou o hemisfério do ocidente com diversos conflitos políticos. O crítico ainda salienta que os documentários se tornaram ferramentas úteis no recolhimento dos acontecimentos na memória, como se o cinema entrasse no continente como arma de resistência, para que as tragédias que se passavam em cada país não fossem esquecidas.

As novas formas de representar a realidade através das lentes das câmaras criaram novos conceitos, úteis para movimentos posteriores que não foram exclusivos da Europa, pois também se refletiram na América, tanto nas regiões anglo-saxónicas como latinas. (ROMERO, 2024, traducción nossa).<sup>9</sup>

Em meio a este olhar é possível estipular que Romero, sendo um crítico de Cuba, teria uma identificação com a realidade mexicana descrita em *O grito*, ambos unidos por uma consequência de uma natureza geopolítica. Consciente ou não, Romero, ao criticar o filme feito por Leonardo López Arretche, não elabora somente uma construção imagética e discursiva sobre a realidade mexicana, mas cria paralelos com o seu conhecimento e retrospecto frente ao que viveu em Cuba.

Esse movimento é o símbolo de que a crítica, além de condensar novas imagens representativas, também é fruto de uma conexão e uma identificação entre nações. Os relatos se misturam, a memória individual entra em contato com a memória registrada na tela, o passado retorna via texto crítico como algo novo, mas digno de investigação e compreensão. A análise da crítica por estes meios pode favorecer um melhor entendimento de como o cinema em si se organiza e se faz relevante, como suas

---

<sup>8</sup> La transformación del estilo narrativo es muy importante en este documental, pues la objetividad de la memoria, recreada en la primera parte como una crónica, ahora toma un carácter subjetivo, pues está regida por un narrador pseudoautodiegético, cuyo testimonio es replicado por una voz ajena a los acontecimientos, en una narración que trasciende ese día y se extiende a los posteriores, haciendo referencia a la inauguración de los Juegos Olímpicos, el 12 de octubre en la capital azteca. No obstante, las imágenes continúan mostrando el dolor de los familiares de las víctimas durante el entierro de una de estas.

<sup>9</sup> Las nuevas formas de representar la realidad a través del lente de las cámaras crearon nuevos conceptos, útiles para movimientos posteriores que no fueron exclusivos de Europa, pues se reflejaron también en América, tanto en la región anglosajona como en la latina.

imagens, sejam elas de origens visuais ou textuais, criam parâmetros que definem o retrospecto histórico de uma nação.

Assim, com o que foi visto neste trecho da pesquisa e no anterior, fica evidente alguns conceitos fundamentais da crítica para o que se busca nesta pesquisa. A espectadorialidade do crítico que o leva a colocar a obra em crise com o mundo, e as conexões que surgem por meio da crítica, as quais acarretam em processo de identificação e significação. Porém, diferente da investigação feita a partir do filme *O grito*, em que foi possível comparar a imagem fílmica com a imagem textual da crítica, para pensar os filmes *Barro Humano* e *Favela dos meus amores*, a única forma imagética que resta é a trazida pelo crítico. Dessa forma, para se estudar as ressonâncias que tais produções ainda emitem, é necessário traçar um percurso histórico da crítica brasileira de cinema até o momento de seus lançamentos.

### 1.3. HISTORIOGRAFIA DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

Para compreender o papel que a crítica de cinema desempenha na construção de imagens, sentidos e memória cultural, é necessário retomar brevemente o contexto histórico de sua formação no Brasil. Este subcapítulo propõe um panorama do surgimento e da consolidação da crítica cinematográfica desde as primeiras exhibições do cinema em território nacional até o período de maior formalização do ofício, nas décadas iniciais do século XX. Ao acompanhar esse percurso, busca-se evidenciar como a crítica se desenvolveu de maneira indissociável da própria experiência cinematográfica, atuando não apenas como registro ou comentário, mas como instância mediadora entre a obra, o público e o campo cultural.

Pouco após o cinema chegar em terras brasileiras, a crítica já surgia como ferramenta de aproximação social e cultural da arte para com o povo, colaborando para a expansão da arte frente ao público, seja em folhetins ou textos mais longos, tendo tido uma série de atuações e participações específicas na definição de uma estética e contorno cultural.

Como foi pontuado antes, o florescimento da crítica chega bem próximo às primeiras exhibições do cinema. No Brasil, dia 08 de julho de 1896 acontecem no Rio de Janeiro as primeiras sessões de exibição do cinema, com pequenas obras sendo transmitidas em sequência, cativando a atenção do público. Um dia depois, como pontua Salgado (2019, p. 296), “em 9 de julho, foi publicado na imprensa brasileira o primeiro

texto sobre a experiência de ir ao cinema”. A produção textual foi feita em um folhetim, em uma matéria publicada pelo Jornal Comércio, tendo apenas como assinatura a letra G.

Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltaram nítidas, firmes, acusando-se um relevo extraordinário, dando magnífica impressão de vida real. Entre estas citamos a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança de serpentina; e de dança do ventre, etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho do boulevard parisiense; a chegada do trem; a oficina do ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetacular de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima. (JORNAL DO COMÉRCIO apud SALGADO, 2019, p. 297).

No trecho já é identificado a ideia do que seria o ofício do crítico de cinema, de um agente que traz para o texto as imagens do cinema, mas que também por meio de seu olhar forma novas percepções, surge uma nova imagem, um prolongamento da exibição. Dessa forma, mesmo quem não pode comparecer ao espetáculo pode sentir, até certo ponto, o efeito e as camadas da apresentação. Mas mais que apenas ser essa ponte que conecta tempos e espaços, o crítico também transmite algo novo, reflexões e ideias que nem mesmo quem presenciou o espetáculo pode receber.

Curioso ver que mesmo em sua forma mais embrionária a crítica já tem muitos de seus fundamentos expostos. No entanto, sua participação e influência na cultura e sociedade brasileira estava apenas no começo. Ainda incipiente, essa escrita já demonstra uma vocação para organizar a recepção do cinema, orientar o olhar do público e produzir interpretações que ultrapassam a mera descrição do espetáculo. É nesse processo de consolidação gradual que a crítica passa a assumir um papel mais definido dentro do campo cultural brasileiro, abrindo caminho para sua institucionalização e para o surgimento de figuras, publicações e debates que moldaram sua atuação nas décadas seguintes.

Salgado (2019) traz a informação de que Arthur Azevedo seria o primeiro crítico de cinema brasileiro, com base em alguns textos publicados no Rio de Janeiro. O autor seria um dos fundadores da Academia de Letras, mas antes “era crítico de teatro do periódico O Paiz e, a partir de 1887, começou a escrever também sobre cinema para a publicação carioca” (Salgado, 2019, p. 298).

Ainda que existisse já a produção de textos mais analíticos e críticos sobre as sessões de cinema da época, até 1910 as publicações se restringiam a falar sobre a experiência em si. Em 1913, Salgado (2019) sinaliza que, com o surgimento da Revista Cinematográfica, surgia uma relação nova entre imprensa, crítica e formação de

público. Popularizou-se o ofício do crítico como um guia, montando e oferecendo um direcionamento sobre as produções, exercendo assim de início um caráter mais introdutório para o espectador, com o profissional servindo de tutor, encaminhando o público para determinadas obras. Porém, depois essa função desencadeia um olhar mais crítico de fato para os filmes, não tratando toda experiência cinematográfica de maneira uniforme, mas evidenciando as especificidades em cada uma.

Durante a década de 1920, iniciou-se um movimento de internacionalização do cinema brasileiro, uma busca por contatos mais amplos e por uma profissionalização do ofício. Aufran (2003) comenta como o crítico Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, no período se dedicaram à construção de uma cultura nacional cinematográfica através de algumas revistas da época. “A nossa indústria cinematográfica existe há quase tanto tempo quanto em outros países, e já foi mesmo outrora, um sério concorrente às produções estrangeiras” (LIMA, 1924).

A partir desse processo inicial, torna-se possível perceber que a crítica de cinema no Brasil começa a ultrapassar o registro da experiência sensorial para assumir uma função mais ativa na formação do olhar do público. O crítico deixa de ser apenas um narrador do espetáculo para se tornar um mediador cultural, capaz de orientar percepções, estabelecer critérios de valor e participar da consolidação de um repertório cinematográfico. Essa transformação não ocorre de maneira abrupta, mas se desenvolve gradualmente à medida que o cinema se afirma como prática artística e cultural, exigindo da crítica não apenas descrição, mas interpretação, julgamento e posicionamento.

Nessa dimensão, a crítica evolui até chegar ao ponto em que em 1926 surge a revista *Cinearte*, criada pelo cineasta de *Barro Humano*, Adhemar Gonzaga. A revista seria um ponto importante da significação da crítica dentro do cenário cultural:

Os críticos da *Cinearte* não se limitavam a dizer se um filme era bom ou não. Eles procuravam analisar tudo que envolvia diversas áreas da produção cinematográfica, desde o roteiro até a montagem. Os críticos da publicação se colocavam em posição privilegiada diante do público, que deveria ser ensinado sobre a obra em si. Neste sentido, é interessante notar que Gonzaga e Pedro Lima, outro crítico da revista, passaram não apenas a trabalhar com a produção cinematográfica, mas também a servir de conselheiros para cineastas devido ao seu conhecimento profundo do cinema. (SALGADO, 2019, p. 301).

Percebe-se, por meio do relato de Salgado, que neste momento há uma integração maior entre a construção de uma percepção no texto e uma descrição da linguagem cinematográfica, como se os críticos aqui já tivessem um nível de produção textual que ultrapassa a simples experiência fílmica, mas que conseguia espelhar as

imagens e os sentidos vislumbrados para um espectador de forma fundamentada e justificada.

Além da Cinearte, na época, Salgado (2019) destaca a influência também de uma outra revista, mais ligada à cultura dos cineclubes, O Fan. Uma revista ligada fortemente ao Chaplin-Club, um cineclubes formado por um grupo de indivíduos que traziam uma atenção maior para o estudo teórico da crítica, com seus escritores constantemente analisando os próprios textos. Destacam-se autores como Octavio Farias e Mário Nunes, destaca-se que por meio de publicações dessa linha, a crítica de cinema foi ganhando uma maior notoriedade, sendo não mais apenas ferramenta de estudo audiovisual, mas também objeto de estudo também.

O ofício da crítica e da cultura cinematográfica cresceu exponencialmente, com os debates fílmicos, se tornando mais complexos e projetando as produções para novos patamares. É analisada a existência de um núcleo cultural que nutria a arte no período, que registrou os passos da cinematografia brasileira rumo a uma industrialização e popularização. Contudo, essas bases sofreram mudanças, como é pontuado por Autran (2003):

Com o advento do cinema sonoro houve o declínio do movimento de cultura cinematográfica, que se processava no Brasil através do Chaplin Club constituído por Plínio Sussekind, Octavio de Faria, Cláudio Mello e Almir Castro- e do grupo reunido em torno de Cinearte - formado por Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Vanderley e Álvaro Rocha. O primeiro grupo se dissolveu devido ao cinema sonoro, o segundo pelas complicações advindas a partir da criação da Cinédia por Adhemar Gonzaga. O importante é que esse declínio marca uma aparente estagnação nas incipientes ideias relativas à história do cinema brasileiro. (AUTRAN, 2003, p. 132).

Com essas mudanças, se encerrava um período da crítica de cinema no Brasil, grupos novos iriam se formar enquanto outros iriam se dissolver. Porém, as bases do debate cinematográfico permaneceram e novas ideias, pensadores e relatos surgiram. O que fica de fundamental para compreender até aqui é como a crítica de cinema caminhou lado a lado com o cinema e suas produções, uma comunicação difícil de se desassociar.

Desse percurso inicial, compreende-se que a crítica de cinema no Brasil não apenas acompanhou o desenvolvimento da produção fílmica, mas participou ativamente da construção de seus sentidos, valores e formas de recepção. Desde os primeiros relatos impressionistas até as análises mais sistematizadas das décadas de 1920 e 1930, a crítica operou como instância mediadora entre a obra, o público e o campo cultural. É a partir dessa função formadora, que já se delineia historicamente, que se torna

possível investigar, nos casos em que a imagem fílmica não mais subsiste, como o discurso crítico passa a assumir um papel central na preservação simbólica e na memória cinematográfica.

#### 1.4. INSUFICIÊNCIA DA IMAGEM E EXPANSÃO DO OLHAR

Foi estabelecido o contexto em que o debate crítico chega ao momento temporal no qual as publicações que serão estudadas aqui foram escritas, com o lançamento de *Barro Humano* no fim da década de 1920 e o de *Favela dos meus amores* na metade da década de 1930. As análises sobre essas obras surgiram em meio a um processo de progressão e formalização da escrita crítica, mas em um momento no qual já existia uma fundamentação base da mesma.

Vale então pensar como a crítica pode ser uma alternativa de contato com o audiovisual em um cenário em que a imagem fílmica não se encontre mais. Este é o caso dos filmes *Barro Humano* e *Favela dos meus amores*, o visual não é mais suficiente como registro de presença, a imagem como forma se perdeu, e o que resta é a imagem vinda da crítica. Como já foi examinado até aqui, o crítico é capaz de moldar e formar pontes e percepções que se materializaram no imaginário do leitor. Assim, aqui investigar como alguns textos críticos serviram, cada um à sua maneira, para perpetuar a imagem destas obras deterioradas.

A respeito, por exemplo, da direção de arte de *Barro Humano*, há uma crítica no Diário Carioca que desempenha uma análise minuciosa de como o design de interiores do filme desempenha um papel luxuoso e encantador.

Pois '*Barro Humano*' vem mostrar, numa estonteante série de quadros, a sua grande realização nesse sentido. De fato, nessa produção genuinamente nacional o carinho com que esse detalhe foi encarado, de margem a que se admirei interiores maravilhosos e ricos no quais a gente não sabe o que mais apreciar, se o bom gosto com que foram arranjados, se a preocupação absorvente de exibir mobiliários custosos, tapeçarias, as mais soberbas e finas. (DIÁRIO CARIOCA, 30/05/1929, p. 05).

Fortalecendo uma percepção imaginativa do leitor, o texto referenciado aqui colabora na preservação da identidade que teria o encanto visual do filme, mostrando os "requintes do lixo mais aprimorado" e "a abundância de luz" (DIÁRIO CARIOCA, 30/05/1929, p. 05).

Um outro exemplo de formação visual por meio da crítica é visto na análise de Nunes (1935, p. 33) sobre *Favela dos meus amores*. Em sua publicação ele

decompõe os diversos elementos linguísticos da encenação da obra, comentando o “espírito da arte”. Para ele, a realização de Gonzaga tem uma fotografia que atua “multiplicando ambientes e emoções”, uma sonoplastia quase sempre perfeita, com um êxito seguro. Uma combinação musical que “formam um o fundo do quadro e o valorizam em absoluto”. Já a atuação de Carmen Santos é descrita a partir da mobilidade de sua fisionomia, com a “expressão sempre feliz, do seu olhar ao sorriso”.

Dentre os princípios críticos a serem destacados nesse processo, está a descrição e a interpretação das imagens, um processo de decomposição, construção e reconstrução das percepções. Nunes (1935), por exemplo, não busca dizer como era o filme, ele fragmenta seu olhar em palavras que permitem com que o leitor possa perceber sua ótica, ser colocada naquele espaço de admirador e se consertar com a obra em uma nova forma, atravessando todas as camadas do filme e o redescobrimo. A crítica aqui não tentava ser apenas didática com seu espectador, mas trazer direcionamentos no olhar, um contato cultural que perdeu a sua inocência, e exibiu seu propósito, de preservação e prolongamento das imagens.

Como foi pontuado no último subcapítulo desta pesquisa, a Cinearte era uma revista de um olhar clínico para as diversas partes técnicas e narrativas de um filme, os textos nela publicados conduziam o leitor dentro de uma reconstrução visual do filme. Felizmente hoje se mantém preservada uma crítica sobre o filme *Barro Humano* na edição 171 em 1929:

A vida para uns é tão cruel. A pobre Vera por exemplo já não sabia o que fazer para enfrentá-la com sucesso, ela que perdera o pai havia pouco e com ele o único arrimo seu, de sua mãe e de sua irmãzinha. Lá vem, porém, um dia em que um anúncio atraente de jornal lhe deu o emprego almejado, pondo um fim às torturas que com tanta dureza lhe vinham castigando o coração de moça moderna, sedenta da verdadeira vida, ávida por prazeres, prestes a conhecer os segredos do amor mais profundo e acrisolado. Passou a trabalhar num importante escritório comercial, onde desde logo se fez estimada e respeitada por todos, fazendo nas companheiras sentimentos de honesta simpatia e nos companheiros fogos ameaçadores das paixões mais diversas.

Vera era uma flor deslumbrante de formosura. Mal desabrochava para experimentar os encantos da vida. Nunca se aperceber do lado máo de todas as coisas. A sua alma franca, aberta como um livro escancarado, resplandecia nos seus mais recônditos anseios aos olhos de todos aqueles que a conheciam de perto. Pouco afeita às lutas da existência material, ignorava até certo ponto os perigos a que os apelos mais primitivos do corpo humano expõem a criatura de Deus. Inocente criatura feita de barro humano... (CINEARTE, 05/06/1929, p. 30).

No texto é possível identificar uma construção completa da personagem do filme, sua identidade, sua personalidade e suas emoções. A crítica aqui faz um trabalho de transposição da percepção de quem contemplou a obra para um texto com

traços poéticos, analíticos e didáticos, para que o leitor de qualquer tempo possa ter uma sensação visual e emocional de como era a personagem Vera em tela.

Um dia, ah, um dia... O sol estava esparramado na abóbada celeste... O seu brilho era suave, meio acariciador... O azul do céu parecia mais azul... A passarada enchia os menores recantos com as harmonias do seu gorjeio... O zephyro soprava com brandura infinita... A natureza com toda a força do seu ritmo misterioso convidava ao amor!

Mario e Vera. Sós! Diante de todo este soberbo espetáculo. O seu corpo de Apolo. O seu corpo de Vênus e o perfume dos seus lábios. As suas juras de amor. A confiança ilimitada no ente amado. (CINEARTE, 05/06/1929, p. 29).

Neste outro trecho há a descrição visual do ambiente em que ambos se encontram, mas também há a tentativa de reconstruir em palavras o sentimento que havia entre os dois. Percebe-se que a crítica existe aqui como uma forma tanto de “traduzir” em palavras o que se vê, mas também de formar algo novo a partir do que se admira. O crítico, por exemplo, não é frio em sua descrição, mas utiliza de palavras que demonstram a sua intimidade frente ao filme, revela seu gosto, sua sensibilidade, há um lado pessoal dentro da construção textual

Segundo Jean Douchet (1961), o ofício do crítico é o de um produtor, como alguém que traz para o filme algo de novo, um conteúdo que fará com que a percepção da obra se estenda, que prolonga sua presença no mundo. O crítico é descrito como um profissional que desempenha uma devoção à arte, serve a ela, trabalha em função da sobrevivência da mesma.

Para tornar essa ideia ainda mais clara, segue o recorte de um fragmento retirado da crítica de Octavio Faria, sobre o filme *Barro Humano* na revista O Fan número 06, lançada em setembro de 1929. Ele possibilita entender como as palavras trazem para o leitor a imagem de um filme que se perdeu pela degradação física e não pode mais ser assistido na íntegra.

A direção do filme já não me entusiasma tanto. Talvez por esperar demais, tendo ouvido falar muito dela. Talvez por me parecer muito americana. Muito perfeita tecnicamente, mas por demais objetiva. Há ótimas colocações de máquina que realçam muito a história, a cena de ruptura entre Carlos Modesto e Eva e Senhor é muito boa, como várias e várias outras sequências, a direção dos Artistas sempre é ótima, mas eu gostaria de sentir mais a "personalidade" do Sr. A. de A. Gonzaga, personalidade que se adivinha por detrás de muitas cenas. Verdade é que há também a observar que muitas cenas que não agradam em cheio seriam evidentemente refilmadas (basta ver a maquiagem dos atores nessas sequências) se o preço do filme virgem não fosse o despropósito que é.

Isso tira do filme um pouco da unidade que “Brasa Dormida” tinha. Por outro lado sente-se, às vezes com vivacidade, o eterno conflito entre o diretor e o scenarista cujo resultado também é falta de unidade. Outro defeito para mim de “Barro humano” é um pouco da influência da vida americana na concepção e no desenrolar da história.

(...)

Barro Humano é um trabalho que a gente não deve somente ver. É preciso imaginar um pouco. (FARIAS, set. 1929, p. 03)

Neste trecho, Farias desperta um olhar peculiar para o filme de Gonzaga, o colocando como uma obra que emula a imagem de um cinema estadunidense. Sua escrita crítica e argumentativa é composta de elementos comparativos que demonstram uma preferência subjetiva do crítico. Ele agrega na sua análise elementos externos ao filme, busca paralelo com outras obras do mesmo tempo, cria um imaginário visual para seu leitor, e da mesma maneira que desfere sua opinião assertiva, também vai intercalando uma justificativa para seu pensar. Uma determinação fundamentada ao longo da dissertação, a criação e a defesa de uma imagem pela crítica, uma prática que não apenas deseja atacar e questionar a obra, mas formar uma percepção mais ampla, justa e que traga sentido para o público.

Deste modo, a crítica referida aqui projeta para o leitor a imagem de *Barro Humano* como um filme de características que emulam um cinema “importado”. Por meio dessa referência, é possível que o leitor contemporâneo possa imaginar o filme mesmo sem o ter assistido. Claramente a crítica não traz essa imagem como verdade única, é preciso compreender que no mesmo sentido que, no texto, Farias (1929) define um olhar para o filme de Gonzaga, ele traz tal visão como uma possibilidade de significação da obra.

O mesmo fenômeno pode ser visto em um trecho de análise feito sobre o filme *Favela dos meus amores* na edição 179 do Jornal do Brasil em 1935, na qual se tem algumas significações atribuídas para o filme de Humberto Mauro.

Carmen Santos Focaliza a Favela no seu novo filme apenas para emprestar a encantadora fantasia cinematográfica acentuado sabor típico carioca.

Na verdade, o romance desenvolve-se todo no famoso morro, terra do samba, mas os motivos nele tratados permitem a inclusão de visões do Rio de Janeiro, nos seus aspectos panorâmicos e sociais. Por isso, “Favela dos meus amores” é um filme essencialmente carioca em que o pitoresco se funde com o emocional, e os personagens vivem com relevo as mais gratas tradições da cidade. A música, toda nossa, é uma poderosa razão de êxito como a fotografia muito nítida e clara, e a vida de cada cena expressiva e natural. “Favela dos meus amores” levará multidões a um dos cinemas da Cinelândia no próximo mês de agosto, quando será distribuída pela D.F.D. (JORNAL DO BRASIL, 28/07/135, p. 20).

Neste exemplo é destacado de início a colocação do filme como uma fantasia cinematográfica. Quando se lê a sinopse do filme, imagina-se uma obra que traga principalmente um realismo dramático em sua maioria, mas lendo essa colocação, imagina-se o filme com um novo olhar. O fantástico em meio ao real se torna uma possibilidade de imagem para o filme, desprende o filme de uma percepção formal mais

engessada. Por meio dessa análise, a obra recebe uma abstração no imaginário visual, abre espaço para pensar o filme por novas vias, e essa é uma das principais funções da crítica, fazer o filme crescer e se modificar na mente do leitor.

Outro ponto a se ressaltar é a colocação de que o filme tem uma essência carioca, e que o pitoresco se funde ao emocional. Essa percepção carrega uma subjetividade do que uma pessoa pode considerar como parte da essência do Rio de Janeiro, a crítica novamente traz um conhecimento externo para o debate interno sobre o filme. Uma significação é adicionada à obra, e a descrição sentimental sobre o filme também permite que uma pessoa contemporânea leia tais palavras e possa ter um leve vislumbre do que seria assistir de fato o filme. Novamente, salienta-se aqui como a crítica serve de resistência, uma vez que a obra como matéria assistível não existe mais.

Importante pontuar que a preservação visual como um todo não foi perdida, já que até hoje existem fotogramas de cenas dos filmes. Porém, as imagens não carregam em si os diversos sentidos que foram vistos até aqui através da crítica, as percepções sensoriais, as significações figurais e os paralelos narrativos são preservados exclusivamente pelo texto crítico.

De todo modo, os críticos, assim como o público em geral, possuem reações distintas, cada profissional perceberá o filme de determinada maneira, existindo uma questão de valor nas interpretações, da mesma forma que a imagem projetada pelo crítico não se sobrepõe à do filme, a mesma se insere em uma disputa com as variadas definições propostas por outros críticos ou pelo público. Dessa forma, surge uma variação de imagens que derivam da imagética fílmica, todas coexistindo, buscando atingir o espectador de uma nova maneira.

O que deve ser pontuado aqui é a diversificação de olhares que nasce do contato da obra audiovisual com um olhar especializado, que dentro de um conjunto de textos críticos pode surgir uma série de imagens que passam a agregar sentido à obra, sejam estas bem fundamentadas servirão como provas de um testemunho visual. Como é relatado por Regina Gomes (2006), não adianta o crítico ter um olhar apurado e criativo se o mesmo não consegue trazer a ideia para o texto e conseqüentemente para o leitor. Se o ofício não for efetuado com eficiência, tal olhar não será preservado.

Atividade da crítica, portanto, utiliza manobras interpretativas aparentemente lógicas, convertendo inferências em conclusões, modelos heurísticos em premissas tácitas. No entanto, é necessário que o público admita essas premissas como aceitáveis para o estabelecimento do acordo. (GOMES, 2006)

Seguindo essa linha, aqui há outro exemplo da crítica como condensadora imagética sobre o filme *Barro Humano*. Este pode ser encontrado no texto de título “A parte cômica de ‘*Barro Humano*’ não destoia dos outros belos aspectos do film” da edição 137 do Jornal do Brasil, publicado em 08 de junho de 1929. Nele há uma construção perceptiva sobre o filme de Gonzaga, mas trazendo um olhar diferente, evidenciando características que direcionam a formação de uma imagem específica sobre a obra, traz não mais a ideia de um filme fundado em elementos norte-americanos, mas detentor de uma sensibilidade e humor ímpar:

*Barro Humano*, que tem tantas cenas emocionantes que sensibilizam as almas mais frias, não deixa também de ter, bem apuradas, seus detalhes cômicos. (...) Mas em *Barro Humano* há ainda, uma cena cômica, sutil e delicada, que se impõe pelo pitoresco e pela surpresa que se encerra. É um olhar, talvez, um simples olhar que nos conduz ao parzinho que vem da igreja, ela, o véu de castidades solto no ar, ele, o sonho feliz estampado no rosto. (...) Não há dúvida que o lado cômico de *Barro Humano* provocará louvores porque ele tem muita graça, mas muita sutileza que é afinal o que redobra o bom humor. (JORNAL DO BRASIL, 08/06/1929, p. 12).

Nesse caso, o desenho imagético que se tem sobre o filme é diferente do que havia sido visto anteriormente. Este texto reforça a obra como símbolo cômico, com elementos que destacam a leveza, pureza e sutileza de seus personagens. O crítico traz atenção para os detalhes impostos em cena, cria a ideia da direção do filme como algo leve e gracioso. O filme, visto nessa ótica, carrega uma impressão diferente da que se obtém com o texto de Octavio Farias (1929), mas em ambos os casos há a colocação da crítica como um processo de comunicação e determinação formal.

A ideia que é trazida na crítica do Jornal do Brasil (08/06/1929, p. 12) não anula a imagem que se tem no texto publicado em O Fan por Farias (1929), somente aumenta as possibilidades e modos de sentidos que o filme pode obter.

Dessa forma, aproximando esses conceitos com o que é pensado por Bordwell (1989), a crítica se torna um modo de produção que constrói, através da articulação textual, um filme modelo, ou seja, na escrita encontra-se uma reverberação da obra que foi contemplada pelo crítico. Este utiliza de seu conhecimento sobre a linguagem do cinema, e de sua experiência subjetiva com a obra para formar uma percepção e uma ideia. É através desta ideia que irá redigir em palavras uma descrição e uma articulação sobre a imagem e o som que contemplou.

Por meio de um processo de retórica, a interpretação da crítica nutre o olhar sobre uma obra, constitui algo novo e transpassa este olhar para o mundo. Dessa maneira, a formação imagética que a crítica denota é também consumida como produto

pelo público, este agora pode ser influenciado e direcionado não somente pelo que foi assistido em tela, mas por aquilo que foi lido e absorvido através do texto.

Leitor da crítica de cinema alimenta-se de um conjunto de interpretações situadas historicamente, das interpretações indutivas das críticas e deixa-se contaminar pelo modo orgânico que o crítico fornece em seus textos, contudo sem deixar de carregar suas experiências e suas próprias interpretações. (GOMES, 2006).

O que Gomes (2006) traz é a ideia de que “A crítica assume sua função mediadora, de fornecer um elo entre os artistas e o público, procurando definir seu território no campo da avaliação, da explicação e da divulgação”. Para ela, a relação que se obtém neste processo constitui uma significância nos trânsitos culturais, há uma comunicação que atravessa lugares de legitimação e influência histórica.

Assim, com tudo o que foi visto até este momento, fica claro que a crítica traz mais que qualificações objetivas sobre os filmes. Toda crítica carrega em si uma ou até mais imagens que derivam do filme assistido, estas que são fruto da percepção da análise, vão ser integradas ao meio cultural e prolongadas através do tempo. A partir disso, é necessário pensar qual a legitimidade que estas novas imagens passam a ter, se seriam elas capazes de serem vistas como documentos históricos da cinematográfica nacional, ou se servem somente como formas adjacentes à imagem fílmica.

## 1.5. DO RELATO AO DOCUMENTO HISTÓRICO

Diante dos exemplos apresentados, torna-se evidente que, quando a imagem fílmica já não pode mais ser acessada, a crítica assume um papel central na permanência simbólica das obras. Os textos analisados não apenas descrevem cenas, personagens ou atmosferas, mas produzem imagens interpretativas que passam a circular socialmente, disputando sentidos e atribuindo valores aos filmes. É a partir desse deslocamento, da imagem material para o discurso que a reconstrói e a ressignifica, que se torna necessário compreender a crítica não apenas como mediação estética, mas como prática discursiva dotada de poder, capaz de moldar a memória cultural e a inscrição histórica de *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores*.

O discurso crítico se apresenta como uma natureza forte, representativa e de um alcance expressivo, capaz de reter e projetar imagens. Foucault (1996) elabora que, mesmo quando o discurso parece algo mínimo ou pouco relevante, as restrições que o atravessam evidenciam de imediato sua relação intrínseca com o desejo e com as dinâmicas de poder. Por mais simplório que um relato crítico possa aparentar, sua

mensagem visa uma disputa, uma luta por uma possível verdade, que em meio ao encontro de outros testemunhos irá potencializar uma visão coletiva.

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996, p. 09).

As considerações de Foucault (1996) permitem compreender que o discurso crítico não atua apenas como um comentário sobre obras, mas como uma instância que cria, delimita e regulamenta os próprios objetos culturais. Em um exemplo utilizado pelo autor, mostra como a crítica literária dos séculos XVIII e XIX foi responsável por consolidar categorias como “autor” e “obra”, Foucault evidencia que tais noções não são dadas, mas resultam de procedimentos discursivos que selecionam, organizam e estabelecem sentidos. Esse entendimento é fundamental, e pode ser associado ao jornalismo cultural e crítico no Brasil, no período analisado nesta pesquisa, para pensar o campo cinematográfico: também aqui o “filme nacional”, o “popular” ou o “moderno” são efeitos de práticas críticas que definem o que merece ser reconhecido como obra e de que maneira ela se insere em um projeto cultural mais amplo. Além disso, ao destacar os mecanismos de rarefação, exclusão e unificação que estruturam os discursos, Foucault (1996) ressalta que todo acesso ao passado é mediado por sistemas discursivos, que filtram e moldam aquilo que se torna visível, interpretável e memorável. No caso de filmes perdidos, essa mediação se torna ainda mais evidente: a memória histórica dessas obras é inteiramente construída a partir dos discursos críticos que sobreviveram, revelando não uma essência original do filme, mas o modo como a crítica o configurou como objeto cultural e como parte de uma narrativa sobre o cinema brasileiro.

Quando se pergunta, hoje, como *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores* se inscrevem na história cultural do país, a resposta não está na experiência estética direta, mas no modo como foram narrados e interpretados por seus espectadores contemporâneos. O testemunho crítico converte-se, assim, em documento histórico: uma fonte primária que permite que pesquisadores reconstruam não só o que os filmes foram, mas também o que representaram em seus contextos de produção.

Diferentes das palavras faladas, as palavras escritas já são imagens visuais sinais gráficos em locais - a parede, o pergaminho, o papel, etc. Vale para elas tudo o que vimos sobre a memória artificial. São imagens agentes. Banais e vulgares, portanto, esquecíveis, serão lembradas, inesquecíveis, pelos procedimentos poéticos, que as deslocam para contextos - LOCAIS - imprevisíveis. Corrompidas ou enriquecidas por uma nova sílaba, um novo arranjo, brilharam novamente. Um novo e inesquecível local, um contexto literário diferente, um palco, uma tela de

cinema, as resgata do esquecimento e as torna memoráveis. (ALMEIDA, 2009, p. 105).

Pensando as palavras dentro de um discurso crítico detentoras da mesma capacidade que são definidas por Almeida (2009), surge o questionamento de como as imagens que são trazidas em meio à crítica podem se comportar através do tempo, por meio da memória. Ficou evidente que o texto analítico sobre um filme pode trazer uma longevidade para o filme. No entanto, será que as formas visuais que a crítica constrói e instiga possuem o mesmo valor cultural que o material cinematográfico?

A crítica se apresenta como um atestado das muitas possibilidades e significação que as obras *Barro Humano* e *Favela dos meus amores* emitiram. No entanto, fica o questionamento de como essa multiplicidade de formações e definições impactam a atribuição de uma identidade para estas obras. O legado que tais trabalhos deixaram na cinematografia nacional pode ser mapeado exclusivamente pelas imagens que a crítica fornece?

Para debater essas questões, esta pesquisa caminha para uma discussão interdisciplinar, buscando compreender melhor as diversas camadas sociais e históricas que atravessam o cinema e a sua posição dentro do meio cultural. Pensar a construção da memória a partir do relato crítico e todas as possibilidades e impossibilidades do processo. Também teorizar o lugar que tais testemunhos ocupam no recorte da identidade nacional e cinematográfica.

Assim como a crítica é fruto da construção de um sentido, que envolve desde instituições culturais e coletivas como jornais e revistas, até percepções individuais e particulares como a do crítico. A memória também é fruto de uma convergência de fatores que trazem recortes espaciais, sociais, culturais e temporais. Cabe assim, entender que o texto crítico se apresenta como um mecanismo de análise e de lembrança.

O fato é que *Favela* não pode mais ser um documento fílmico, posto que se perdeu como filme. No entanto permanece como monumento de memória, cuja pesquisa aponta mais para a arqueologia e seus sinais fragmentados do que para a história. Se é que, ao fim e ao cabo, a pesquisa histórica seja tão diferente da arqueologia. (NAPOLITANO, 2009, p.154).

Seguindo o mesmo raciocínio de Napolitano (2009), este artigo aprofunda as relações que a crítica desempenha em um contexto histórico e cultural, investigando os traços que o filme de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga deixaram na identidade e na memória brasileira mesmo após a perda dos filmes como matéria. Estudar os rastros da

crítica na história cultural não se distancia tanto de um exercício arqueológico, com a tarefa de vasculhar por recortes, fragmentos e rascunhos que juntos ajudam a compor uma imagem que já não há. Trata-se também de não olhar apenas para o objeto em si, mas para o que levou à sua destruição, as variantes sociais e políticas que circulavam em torno de sua existência. Um filme não é apenas mais um olhar no mundo que se faz presente na semana de estreia, mas uma forma de comunicação e expressão que reage e sobrevive contra o esquecimento e apagamento de sua memória.

Sendo assim, cabe investigar inicialmente como as formações que a crítica de cinema propõe, e que são repassadas para o público, constituem parte essencial de um retrospecto na luta pela preservação da memória fílmica. Uma vez que a manutenção do visual e do som não foram suficientes, resta colocar a crítica dentro dos objetos de estudo por uma memorização dos patrimônios cinematográficos.

Diante da perda material de *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores*, a crítica de cinema deixa de ser apenas um comentário circunstancial e passa a ocupar um lugar central na construção da memória histórica dessas obras. Os textos críticos sobreviventes não apenas registram impressões estéticas, mas operam como dispositivos discursivos que produzem imagens, sentidos e valores, moldando a forma como esses filmes se inscrevem na história cultural brasileira. Assim, investigar a crítica não significa buscar uma recuperação impossível da experiência fílmica original, mas compreender como o cinema nacional foi narrado, interpretado e legitimado em seu próprio tempo. É nesse entrelaçamento entre discurso, memória e identidade que a crítica se consolida como fonte privilegiada para uma arqueologia dos filmes perdidos, permitindo analisar não o que essas obras “foram”, mas o que passaram a significar dentro de um projeto cultural mais amplo.

## 2. OS VESTÍGIOS ENTRE O OLHAR E O ESQUECIMENTO

No capítulo anterior ficou demarcado como a crítica trabalha a imagem fílmica para além da forma visual que está na tela, e como dentro de um processo de interpretação e retórica, são produzidos reflexos de um olhar, que servem como rastros e vestígios de um passado. Estes, uma vez que estão inseridos em um contexto social passam a operar de maneira simbólica, não como imagens nulas, mas amostras das capacidades de projeção de sentido que o filme possui, um exemplo do que foi absorvido pelo crítico, e por outras pessoas, dentro do contexto de espaço e tempo no qual se encontra a publicação.

Ao pensar a relação que a crítica possui com o passado, se faz necessário aproximar o estudo desta pesquisa com os conceitos de memória, traçando algumas definições que serão úteis no processo de síntese aqui desempenhado. Assim, antes de começar essas conexões diretas, o próximo subcapítulo aprofunda o olhar que esta pesquisa tem para o estudo da memória em si, desenvolvendo qual a abordagem teórica que mais agrega para a investigação da presença cultural da crítica na reconstrução do passado.

### 2.1. MEMÓRIA COLETIVA E REINTERPRETAÇÃO DO PASSADO

Todo processo de pesquisa que tem como estudo um momento ou objeto histórico se depara com a distância para o passado. Em momentos pode parecer tão difícil analisar algo que foi feito em uma realidade tão diferente da atual, com mecanismos técnicos e objetivos que só são compreendidos por vestígios, relatos ou pela memória. Este último talvez seja a forma mais interessante de se conectar com o passado, por conta de sua complexidade e diversidade, capta o tempo histórico em suas mais diversas faces e reflexos. Assim, para que seja estudado algo que pertence a outro período, é importante entender a forma com que ele ainda se faz presente atualmente.

Ao tentar alcançar o passado, é fundamental não pensar que o mesmo pode ser resgatado, ou transportado para o presente. Sepúlveda (2013) comenta como a recuperação do passado através do pensamento da memória se faz por via de uma construção ativa, em que alguns eventos serão eternizados e outros esquecidos. Dessa forma, entende-se que ao tentar trazer algum aspecto da história para o presente, nunca

se terá o mesmo sentido ou efeito, sempre será algo novo, já que passou pelo processo de seleção e formação com base nos pensamentos que se tem no presente.

Isso permite pensar que o estudo da memória é tanto uma análise do passado como também da mentalidade e percepção que se tem do presente. Dessa forma, nesta pesquisa, quando é trazida uma crítica da década de 1930, o que é percebido hoje não tem as mesmas camadas de quando foi publicada pela primeira vez, a imagem que é assimilada por meio das palavras tem sob influência a memória que uma pessoa contemporânea possui, ou seja, é uma comunicação entre um objeto que carrega um discurso de uma época, com a análise e assimilação de outra. “Poderíamos supor que a memória produz o passado ao invés de recuperá-lo, tornando-se capaz de produzir o que quer que seja que queiramos lembrar” (Sepúlveda, 2013, p. 86).

A compreensão de que a memória é incapaz de trazer o passado de forma completa para o presente é fundamental para entender, dentro desta pesquisa, como apesar de pela crítica ser possível ter um vislumbre do que já foi uma obra, nunca a imagem fílmica estará da mesma forma que uma vez foi, o que não significa que esse processo de memorização não é válido, apenas que não substitui o material audiovisual, apenas direciona o olhar para um olhar específico do passado.

Ainda assim, a memória não é um fenômeno feito e absorvido de forma isolada através das experiências, leituras, escritas, observações e sentimentos individuais, mas se faz de interações, identificações e comunicações coletivas. Portanto, na trajetória de estudo das produções críticas do passado, não se percebe cada publicação como uma forma isolada, mas parte de um todo, que quando agregadas conduzem à ideia de uma memória coletiva, que é importante para definições identitárias e culturais de um grupo ou comunidade.

À medida que aspectos sociais são considerados, os conceitos de memória se diversificam: "memória social", "atos coletivos de lembrar e esquecer", "tradição", "traços da memória". Esses conceitos representam não só diferentes abordagens de um mesmo fenômeno, como também explicam diferentes fenômenos indistintamente classificados como memória. Na procura de definição do que seja "memória", os conceitos explicam seu funcionamento, seu processo criador, suas ligações com a esfera social, com o poder, com o inconsciente, seja ele individual ou coletivo (SEPÚLVEDA, 2013, p. 49).

A maneira como Sepúlveda (2013) entende a memória coletiva é através de um estudo interdisciplinar, levando em consideração uma abordagem de integração das relações de indivíduo e sociedade dentro da história. Uma conceitualização que agrega a fundamentação até aqui atribuída. Para a autora, a memória não representa apenas a construção do passado, mas a presença do mesmo.

O que se entende por meio destas ideias, é que a memória se torna um caminho de conexão com o passado, que tem como princípio um acesso para formas de identificações, de uma articulação feita por via de imagens e sentimentos. A teórica ainda pontua como não existe um discurso de neutralidade frente às formas do passado.

A memória coletiva não está privada de recursos críticos; os trabalhos escritos dos historiadores não são os seus únicos recursos de representação do passado; concorrem com outros tipos de escrita: textos de ficção, adaptações ao teatro, ensaios, panfletos; mas existem igualmente modos de expressão não escrita: fotos, quadros e, sobretudo, filmes. (RICOEUR, 2003).

Nesse contexto, a crítica cinematográfica atua como mediadora privilegiada entre a obra e a memória coletiva, oferecendo interpretações, valorizações e julgamentos que moldam a forma como o filme será lembrado. Ao destacar aspectos estéticos, temáticos ou sociais de uma obra, o crítico contribui para a fixação de sentidos e para a construção de repertórios compartilhados de percepção e apreciação. Mesmo quando a obra física não sobrevive, a crítica mantém sua presença simbólica, transformando a recepção individual em experiência coletiva e garantindo que determinados filmes continuem a ocupar um lugar na história cultural. Dessa forma, o texto crítico não apenas registra a recepção de um filme, mas participa ativamente da constituição da memória coletiva, orientando quais obras e valores serão reconhecidos e preservados.

Através disso, quando é pensada a memória que resta dos filmes *Barro Humano* (1929) e *Favela dos meus amores* (1929), deve-se levar sempre em consideração que aquilo que se tem hoje, é fruto de uma seletividade inconsciente ou não. O trajeto que conecta o passado de um filme com a sua permanência e significância no contemporâneo é coletivo e burocrático, sendo sujeito a uma série de intersecções sociais e culturais que avaliarão a relevância na difusão do discurso. Estes são alguns dos tópicos fundamentais que serão desenvolvidos em subcapítulos próprios no decorrer desta pesquisa.

Desconstruindo um pouco a ideia da memória como algo concreto e que reflete o passado, fica mais clara uma certa insuficiência da memória como mecanismo de acessar um objeto histórico da maneira como ele já foi. No entanto, ao entender que por meio de uma lembrança não se pode ter um todo, é evidente que agregando um conjunto de testemunhos seja possível perceber um direcionamento mais bem desenhado.

Analisa-se que é dessa forma que a memória passa a ter uma presença mais ativa no estudo cultural, não tentando resgatar algo, mas participando de uma

sintetização de olhares e percepções que alinham as instâncias de identificação dentro de um coletivo artístico. Esta pesquisa almeja evidenciar como, por meio de um grupo de críticas de cinema, é possível perceber, por exemplo, um panorama cultural que o cinema viveu em determinada época. Através destes mecanismos de relatos podem ser entendidos os desejos, dificuldades e valores que uma sociedade ou grupo mais idealizavam.

Tanto a crítica como a memória guardam em si vestígios de algo, são formas de se partir de um lugar e chegar em outro, de se construir novas vias de acesso para o passado. Através do estudo conjunto de ambas é possível descobrir marcas identitárias tanto do objeto que é memorizado, como dos agentes que participam da atividade de lembrança do mesmo. Não importa se o passado está sendo reintroduzido ou reconstruído no presente, o que vale é entender que através da memória, algo é registrado e preservado, resta agora entender o que se mantém e qual a sua significação histórica e cultural.

## 2.2 PRESERVAÇÃO E PERMANÊNCIA CULTURAL PELA CRÍTICA

Tendo bem determinado como essa pesquisa aborda os conceitos de memória em si, é preciso, para dar continuidade, entender o impacto que a crítica passa a ter dentro da preservação da memória de um filme. Analisar quais rastros o crítico deixou no passado para que no presente seja possível reconstruir a obra por meio de um determinado olhar e a salvar do esquecimento e apagamento.

Para iniciar a discussão, duas citações são fundamentais no momento. Primeiro a de que “a crítica também é memória” feita por Monteiro e Benevides (2019, p. 136). E em segundo lugar a determinação feita por Carmelo (2019) sobre como a crítica pode ser analisada como o testemunho de uma época, e de que tudo se transforma em documento. Por essas referências entende-se que as críticas, como as feitas sobre *Favela dos meus amores* e *Barro Humano*, carregam uma relevância histórica, são fragmentos do passado, e possuem em suas palavras a importância de um testamento, elas não apenas comprovam a existência destes filmes, mas trazem até hoje sua presença, suas formas, narrativas e sentidos. Tais se tornam arquivos históricos, carregam em si a preservação da ideia sobre algo que já não existe mais, há um valor empírico a ser estudado nesta relação.

A crítica faz permanecer viva uma memória sobre estes filmes perdidos. Assim como a preservação audiovisual luta para eternizar as películas clássicas e não deixar que sejam deterioradas e esquecidas, a crítica atua frente ao que os métodos de conservação prática da celulose e negativo não conseguiram salvar. Ela se torna uma ferramenta de suporte para a permanência do passado audiovisual e cultural.

No Brasil, o trabalho da preservação das obras audiovisuais é responsável pela recuperação de diversos trabalhos que muitos pensavam terem sido perdidos. A prática permite a recomposição de imagens danificadas, o retoque das cores, reconstituição sonora entre outras características que possibilitam que o espectador contemporâneo consiga desfrutar do filme da forma mais próxima a de quando ele foi mostrado em sua estreia nacional. A Cinemateca Brasileira é uma das principais instituições que lutam pela sobrevivência da memória cinematográfica brasileira, dentre os diversos filmes restaurados estão: *Barulho na Universidade* (1943); *Cerimônias e Festa da Igreja em S. Maria* (1909); *Apuros do Genésio* (1940); *Meteorango Kid - O Herói Intergaláctico* (1969) e *Limite* (1931).

Contudo, apesar de todo esforço da cinemateca e de outras entidades em preservar e restaurar as obras do cinema brasileiro, muitas permanecem com o status de desaparecidas. Sempre existe a possibilidade de em algum momento do futuro, obras que até o presente instante estão dadas como perdidas, sejam achadas em um armazém escuro, ou nos arquivos de algum colecionador desconhecido.

Esse foi o caso recente do filme *Amazonas, o Maior Rio do Mundo*, de 1918, do cineasta luso-brasileiro Silvino Santos. Segundo Giannini (2023), a obra era vista como desaparecida e perdida até 2023, mesmo sendo um dos trabalhos mais significantes da cinematografia brasileira de não ficção, com o retrato dos povos originários que viviam na bacia amazônica no início do século XX, o filme desapareceu em determinado momento. Por conta de erros de catalogação e registro, o filme foi parar em uma cinemateca na República Tcheca e sinalizado como um filme norte americano. Somente em fevereiro de 2023 que o crítico estadunidense, Jay Weissberg, em meio a seus estudos particulares, se deparou com o filme e o identificou como o filme perdido de Silvino.

A partir disso, o filme que muitos pensavam ser apenas uma memória distante agora passaria por restauração e novas exhibições, sua história e presença se fará viva por longos anos, abrindo possibilidade para alcançar diferentes e espectadores abrindo caminhos para o estudo dessa obra redescoberta.

Este é um exemplo de como mesmo após décadas qualquer obra pode reaparecer, e por meio das técnicas de preservação e conservação ser reintroduzida no universo cultural. Porém, enquanto isso não é realidade de diversos trabalhos perdidos, são poucos os métodos que atuam na prática da preservação da memória dessas obras no imaginário cultural nacional. Assim, como já foi pontuado em subcapítulos anteriores, a crítica participa como uma ferramenta que, mesmo não mudando a situação de desaparecimento, para diversos trabalhos, evita que muitos deles sejam completamente esquecidos.

Do mesmo modo que as iniciativas feitas pela cinemateca brasileira conseguiram rastrear, restaurar e preservar obras quase centenárias como *Limite* (1931), fazendo ter suas imagens passadas para novas audiências em uma qualidade visual e sonora de primeira qualidade. É justo pensar que a crítica mantida até hoje sobre o filme de Humberto Mauro e do de Adhemar Gonzaga constitui uma forma de resistência contra o apagamento histórico. O mecanismo de preservação atribuído a crítica aqui se difere do que é feito a partir de uma restauração da película, tal como a realizado com *Limite* (1931). Contudo, há uma aproximação do objeto, a tentativa de reaver os vislumbres das obras, no intuito de manter viva as marcas deixadas na cinematografia nacional.

Tendo o entendimento de que a crítica pode atuar como uma força em prol da sobrevivência de determinados filmes em meio a memória cinematográfica nacional, cabe investigar como a preservação neste caso é feita, quais limitações e alcances surgem a partir desse recorte.

Todo texto que analisa um filme exerce uma atividade de decomposição e formação das cadeias de significação. Opera uma investigação de diversas cenas específicas, algumas descritas de forma técnica e outras levando mais em consideração as atribuições subjetivas. Nesse sentido, a crítica é colocada como trabalho de julgamento e percepção, que transpõe em palavras o visual como foi visto, mas também sem desassociá-la de uma interpretação de mundo individual.

Dessa forma, não seria absurdo pensar que os textos críticos sobre *Barro Humano* (1929) e *Favela dos meus amores* (1935) possam servir como um registro de memória, um documento. Se pensar que a crítica funciona através de um ato de descrição e articulação discursiva sobre as imagens de uma obra, o texto, assim, poderia atuar como uma espécie de atestado da imagem. Caso alguma pessoa não consiga assistir a película, mas possa ler a crítica, seria como se ela tivesse um contato com a imagem fílmica mesmo através das palavras. A crítica pode ser investigada como um

intermédio entre obra e espectador, mas essa intermediação não chega somente como forma de propaganda, divulgação e especulação sobre o filme, mas como documento que preserva uma memória, um testemunho.

O testemunho é um relato do que aconteceu que nos permite ou nos dá algo para pensar sobre o passado: é uma plataforma para observar, julgar, discernir; representa e interpreta um certo processo social e realidade histórica quase como um "espectro" (NOFAL, 2002, p. 257, tradução nossa).<sup>10</sup>

A definição elaborada por Nofal (2002) se encaixa na atribuição feita à crítica de cinema aqui. Através dos textos críticos lidos até aqui, é possível que se analise não apenas a obra e a forma como o crítico percebeu tal, mas também é um reflexo temporal, o qual traz um vislumbre sobre a realidade histórica na qual o filme se inseria.

Com isso, surge aqui um ponto que merece uma atenção específica e que será discutido com maior profundidade nos sub capítulos posteriores. Apesar de a crítica ser esse mecanismo de contato entre o leitor contemporâneo e a obra pedida, deve ser ressaltada que há a presença do crítico entre ambos elementos. O crítico, como foi dito, não é apenas um agente de percepção, mas de julgamento. Assim, é preciso ter em mente que a imagem fílmica que resta e chega pelo texto representa não a imagem do filme desaparecido, mas sim uma imagem possível, um olhar sobre. Como é visto por Carmelo (2019, p. 431), o crítico não é uma voz autoritária, que dita o que foi e o que não foi, mas que passa para o leitor uma percepção especializada e fundamentada, alguém que “assume o papel quixotesco de resistência diante da degradação cultural muito maior do que a esfera das artes e do jornalismo”.

O espaço do crítico e do leitor não podem ser intercambiáveis - cada um tem o seu lugar. Existe um pensamento sobre cinema, o conhecimento técnico, um posicionamento sobre estes temas no mundo, que fazem com que o crítico não seja um espectador comum, por mais cinéfilo que seja. A crítica ocupa a função social de analisar a obra de arte. Isto é mais do que uma profissão, é uma função para a sociedade. Existe uma confusão entre o comentário, que da ordem da opinião, e a escrita crítica, que é da ordem da produção de conhecimento (CARMELO, 2019, p 431)

Esse entendimento evita colocar uma responsabilidade que não provém no crítico, e permite que seja investigada a sua participação dentro da preservação cinematográfica dentro de seus limites profissionais. Analisando, por exemplo, um fragmento de um texto sobre *Favela dos meus amores* (1935) da edição 197 do Jornal do Brasil de 1935.

---

<sup>10</sup> El testimonio es un relato de lo acontecido que permite o que da a pensar sobre el pasado: es una plataforma para observar, juzgar, discernir; representa e interpreta cierto proceso social y realidad histórica casi a la manera de un “espectro”.

Pois o morro fica quase no centro da cidade e vice focalizado na música popular... "Favela dos meus amores", o novo filme de Carmen Santos vai prestar esse serviço aos moradores do Rio de Janeiro, vai lhes mostrar vários curiosos aspectos, cheio de pitoresco, de habitação predileta de pobreza da cidade. O romance de Rosinha e Roberto, respectivamente Carmen Santos e Rodolfo Maler ali se desenrola e empresta à favela, sentimento e poesia, ao mesmo tempo que mostra lá embaixo a Cidade Maravilhosa com seus dotes de beleza natural, sua vida e seu carnaval alucinante, sem igual no mundo todo. (JORNAL DO BRASIL, 18/08/1935, p. 21).

Através deste texto há um testemunho bem claro do que se viu, mas principalmente, um direcionamento da palavra que transparece uma visão social da época. Fica entendido que a favela, para o autor, seria desprovida de um sentimentalismo e poesia, e que graças a aqueles astros o ambiente se tornaria iluminado. Outro ponto a ser destacado é como o texto ressalta uma diferenciação entre a representação do morro e da cidade, com o destaque para a zona urbana central sendo lar do esplendor e de tudo de bom que se tem a oferecer. Há um uso bem específico e intencional de palavras para descrever os dois mundos, citando a favela como um lugar pitoresco, e a cidade alucinante e de beleza natural.

Desse modo, é suposto que o filme traga uma percepção imagética que ao menos crie esse contraste visual e narrativo. Através desse relato crítico, o leitor pode passar a ter um caminho para imaginar as características formais que compunham a obra.

Para além da transposição da imagem, a crítica também propõe uma abordagem de preservação do som da obra, como pode ser visto em um texto publicado para o Diário Carioca sob o título de "O som de '*Favela dos meus amores*' é nítido e a música é linda". Esta publicação, propõe uma análise das características musicais e sonoras do filme e como elas transmitem emoção e ritmo à narrativa.

Favela dos meus amores" vai causar a melhor das impressões, entre outros motivos, pela nitidez e perfeição do som. Os diálogos são de uma clareza absoluta. o público não perderá uma só palavra e a música que acompanha as sequências, assim como os sambas cantados por Sylvio Caldas, Joel e Gaúcho, Carmen Santos e outros com acompanhamentos da Escola de Samba de Portella e Bloco Fiquel Firme, da Favela, foram escolhidos com inteligência. É toda bonita e harmoniosa, ficará cantando no ouvido da cidade. (DIÁRIO CARIOCA, 11/10/1935, p. 08).

Neste exemplo, há a ideia de eternizar em palavras o efeito sonoro que o filme proporcionou para o autor, em sua tentativa de passar sua análise para o público da época em 1935, ele conseqüentemente contribui para que até os dias de hoje seja possível assimilar no imaginário como seria a atmosfera do som do filme, criar com base nas referências citadas, algo que ao menos se aproxime do que já foi uma vez o filme.

O texto crítico transpõe o leitor para uma época do passado, traz um contato tanto do presente com a obra, como também carrega o contexto social e a percepção urbana da década de 1930 para a atualidade. A crítica preserva o olhar que foi transcrito em palavras nas páginas do Jornal do Brasil e do Diário Carioca. Elas, que ao serem publicadas tinham uma função primária de divulgação e promoção da obra fílmica, hoje, pensando principalmente na deterioração do filme de Humberto Mauro, servem como reminiscência de uma memória audiovisual, possuem um poder e uma valorização que foi atribuída com o tempo.

Mesmo com suas limitações, por meio desses simples recortes textuais sobre o filme de Humberto Mauro, já é possível que se tenha uma condensação da imagem e som da obra. Seguindo esse pensamento, é de se imaginar que com um acervo cada vez maior de textos críticos (alguns destacando a atuação, outros a fotografia, direção, figurino, cenário e mais), o leitor de qualquer período histórico terá mais material para restaurar o filme em sua memória. Por esse motivo, essa pesquisa, para além de pensar a crítica como uma ferramenta que trabalha em pró da preservação, também a vê como, um arquivo que deve ser preservado e conservado

Depois de ler esses recortes críticos sobre os filmes em questão, é evidente que, apesar de não serem uma recriação completa das obras, quando os relatos são aproximados o leitor passa a ter uma visão mais ampla sobre a obra. As críticas nem sempre vão trazer opiniões que caminham em uma mesma direção, mas no contexto que é investigado aqui, cada testemunho vale como uma força de preservação.

Pensando nessa fragilidade do sistema, vale pensar não apenas a preservação feita por meio da crítica, mas a conservação da própria crítica, do material textual. Boa parte dos arquivos que são usados como material de estudo dessa pesquisa só puderam ser acessados devido a um trabalho de catalogação da “Coleção Digital de Jornais e Revistas da Biblioteca Nacional”, que disponibiliza online uma série de documentos em ótima qualidade. Contudo, por mais eficiente que seja este trabalho, alguns textos, páginas ou artigos não estão tão bem preservados, estão borrados, manchados ou apagados, não permitindo uma leitura.

Assim, fica a imaginação do que estes registros textuais guardavam, quais discursos foram construídos ali, quais ideias sobre os filmes foram perdidas. A crítica merece um tratamento de preservação e cuidado, assim como as películas. É necessário que se direcione o olhar para estes documentos e que eles sejam pensados como documentos históricos, parte de uma memória e como veículos de comunicação

que constituem as estruturas de formação de identidade cultural. Não são apenas argumentos e debates isolados, mas reflexos de um tempo, opiniões e vozes que transpassam o tempo e se fazem presentes.

Colocando a crítica na posição de arquivo, as ideias aqui chegam próximas a um debate estabelecido por Foucault a respeito do espaço que tal objeto ocupa dentro da memória e do saber.

Foucault, ao se distanciar de uma ideia de arquivo como "lugar de memória" e "acumulação", aponta claramente para uma necessidade de superar a divisão exterior/interior, memória pública/memória pessoal a partir da análise do arquivo, termo que ele utiliza para nomear a forma particular de acúmulo dos enunciados, desses elementos que têm por condição apenas o seu "ter lugar": o arquivo, segundo Foucault, não guarda os significados, mas a positividade dos enunciados, eles ali se tornam acontecimentos, coisas, têm um valor em si mesmo. O arquivo se situaria entre a possibilidade de dizer e o já dito e negaria a ideia de que o enunciado seria a tradução de algo, um significado, que se encontra em outro lugar.

O arquivo seria, segundo Foucault, um a priori histórico, algo assim como a condição de possibilidade (PEDROSA et al., 2018, p. 21).

A partir do que se lê nessa citação, compreende-se que Foucault não visualizava o arquivo como objeto sujeito a algo, mas um ponto que deveria ter suas possibilidades de sentido investigadas a partir dele mesmo. Foucault rompe com a noção de arquivo como simples repositório ou lugar de acumulação. Para ele, o arquivo é um sistema de enunciados, não o que eles significam, mas o fato de "terem lugar", de existirem como acontecimentos. Pensando então a crítica como um arquivo, todo texto para além de ser um produto sujeito ao filme, também resguarda um valor em si, e merece ser avaliado como forma própria

Se Foucault abre a compreensão do arquivo como acontecimento, Pedrosa et al. (2018) comenta como a ideia da palavra arquivo leva o leitor a pensar em algo fixo, imutável, destinado a servir como um monumento histórico. Mas o que é proposto não é olhar o material como algo estático, mas um resto, algo incompleto, fragmentário, que sobrevive ao tempo de forma precária. Dessa forma, o arquivo ganha uma vida extra, um sentido maior do que apenas guardar o passado, mas o trabalhar junto ao presente, uma espécie de sobrevivida que funcione mais como um eco do que já passou. O material arquivístico é situado desse espaço delicado, mas importante no debate histórico, um lugar em que possa ser vista uma sobrevivência da vida na memória

Há um valor agregado maior na crítica vista como arquivo, ela não surge apenas como servente da sobrevivência da arte, mas tem suas camadas internas, suas peculiaridades que justificam sua preservação. Cada texto crítico que é recuperado e mantido, funciona em primeiro lugar como uma forma de manter vivo um acesso às

imagens que ressoavam da obra cinematográfica, mas também em uma segunda instância é uma forma de investigar o texto como fruto de um tempo, de um sujeito, de um grupo e de uma época. Assim como o arquivo, a crítica, portanto, não é neutra nem fixa: é construída e reconstruída pelo olhar de quem o percorre, deixando marcas e trajetórias. Ela não é mera testemunha do passado, mas resto vivo, que carrega uma sobrevida espectral (Pedrosa et al., 2018).

Entendo melhor o lugar que a crítica se coloca na história e na lembrança do passado, fica mais fácil analisá-la como um mecanismo de diálogo com a memória, entendendo que a mesma é ativa e que não pode ser investigada isoladamente, deve-se ser articulada às diversas variáveis que circulam o meio social e cultural no qual a crítica dialoga. Jelin (2011, tradução nossa), por exemplo, cita que “memória é o sentido construído de e sobre o passado e suas várias ligações com o presente e o futuro, um processo ativo, interativo e dialógico entre uma dimensão subjetiva e uma social”<sup>11</sup>.

Tendo em mente a variedade de percepções e diálogos frente aos estudos da memória em si, esta pesquisa delimita como direcionamento do pensar algumas ideias específicas. A lembrança do passado não é algo imutável, pelo contrário, está inserida em um constante campo de conflito, em que a seletividade imposta movimenta a escolha por memórias que favoreçam um direcionamento coletivo e social.

A memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. (POLLAK, 1992, p. 05).

No mesmo sentido que a memória, a crítica e o arquivo em si surgem e sobrevivem graças a uma seletividade natural ou determinada. Por mais que até hoje seja possível acessar diversos textos críticos que colaboram para um acesso aos filmes do passado, é importante pensar que para cada um que foi “salvo”, diversos não foram, ou nem tiveram a oportunidade de terem sido publicados.

Em síntese, a crítica de cinema, quando analisada sob a perspectiva da memória cultural, funciona como um arquivo vivo. Ela não substitui a película, mas preserva rastros que permitem que filmes desaparecidos, como *Barro Humano* e *Favela dos meus amores*, sobrevivam no imaginário coletivo. Ao mesmo tempo, cada texto crítico carrega marcas do tempo, dos valores sociais e da voz singular de quem o escreveu, tornando-se testemunho histórico e cultural.

---

<sup>11</sup>La memoria es el sentido construido del y sobre el pasado y sus diversos enlaces con el presente y el futuro, proceso activo, interactivo y dialógico entre una dimensión subjetiva y otra social.

No entanto, essa função preservadora não se dá de forma neutra. Assim como a memória coletiva é marcada por disputas e escolhas, também a crítica está sujeita a processos de seleção, circulação e conservação. Resta perguntar: quais críticas chegaram até nós e quais se perderam? É justamente essa dimensão da seletividade e seus impactos na construção da memória cinematográfica que será discutida no próximo subcapítulo.

## 2.3 A SELETIVIDADE, EXCLUSÃO E DISPUTA NA CRÍTICA

Até aqui foi visto como a crítica é moldada em favor da formação de uma ou mais imagens, que exercem dentro de um poder de comunicação e afirmação de identidade frente a obras. Assim, atuando em prol do prolongamento da memória cultural do filme pelo tempo, mesmo no caso de as cópias físicas e digitais serem perdidas. No entanto, é importante que assim como qualquer tipo de memória, aquela que vem junto da crítica cinematográfica, também partilha de uma série de processos e problemáticas sociais e históricas.

Apesar de que a crítica seja uma ferramenta que passa pela consolidação de um olhar formal sobre o filme, esse processo não é simples e direto. O crítico, antes de definir o que escrever em seu texto deve exercer um processo de escolhas, pensar quais elementos fílmicos vai destacar e quais vai deixar de lado, uma vez que nenhum texto seria capaz de compor todos os detalhes e camadas possíveis de uma obra. Seria de uma grande ingenuidade pensar que o crítico pode contornar a obra como um todo, ele não fará e nem deve fazer isso.

O ofício desse profissional passa pela difícil tarefa de definir um caminho pelo qual vai construir seu discurso. As diretrizes que irão mapear as características principais dentro da argumentação podem variar bastante, sendo influenciada pelo gosto subjetivo do crítico, por sua experiência, capacidade analítica, pela época na qual vive, o país no qual vive e também pelo perfil editorial da revista ou jornal que é representante.

De qualquer forma, é importante entender que a crítica que se obtém como produto final, é fruto de um processo construtivo e seletivo, de escolhas que servem como um reflexo da obra referenciada, mas também sobre a pessoa que definiu as palavras.

Tomar a construção de sentido como uma atividade construtiva nos leva a um novo modelo de interpretação de filmes. O crítico não se aprofunda no texto, não o investiga, não tenta ultrapassar sua fachada ou escavar para revelar significados

ocultos; a metáfora de superfície/profundidade não captura o processo inferencial da interpretação. Na abordagem construtivista, o crítico parte de aspectos do filme ("pistas") aos quais certos significados são atribuídos. A interpretação é construída de baixo para cima, por assim dizer, ganhando solidez e escala à medida que outros materiais textuais e apoios apropriados (analogias, evidências extrínsecas, doutrinas teóricas) são introduzidos. Outro crítico pode surgir e adicionar uma ala ou um andar à interpretação, ou destacar partes para usar em outro projeto, ou construir um edifício maior que inclua o anterior, ou derrubar o primeiro e começar de novo. No entanto, todo crítico, como tentarei mostrar, recorre a tradições de ofício que ditam como interpretações adequadas devem ser construídas. (BORDWELL, 1989, p. 28).

Seguindo o que é visto por Bordwell (1989), a leitura de uma obra é uma construção, uma formação que leva em consideração aquilo que o crítico carrega com si, aquilo que lê consegue captar na obra. Interpretar um filme não é descobrir um tesouro escondido, mas sim montar uma estrutura de sentido com base nas pistas que o filme oferece, usando ferramentas culturais e teóricas. É um trabalho artesanal, criativo e em constante evolução, sendo dinâmico e coletivo.

Da mesma maneira que a crítica segue uma construção seletiva, a memória também é interceptada pelos mesmos princípios. Para Michael Pollak (1992), a memória é parte de um fenômeno construtivo, constituído por pessoas e personagens. Ela não é necessariamente um conteúdo concreto, mas está sujeita a atuação do contexto social e institucional que é vinculada. Pollak (1992, p. 05) complementa ainda que “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos”. Sendo assim, o autor supõe que nem toda informação e percepção ficam registradas, nem tudo passa a compor o que se chama de memória. Isso porque as disputas citadas ocasionam tanto em um lugar destaque para determinadas opiniões como o de esquecimento para outras.

Entender a memória como seletiva se conecta diretamente com a visão de que a crítica também faz parte de um processo de seleção. Como já foi dito aqui, as obras possuem uma diversidade de sentidos e impactos que são projetados no espectador, e quando este decide escrever algo sobre a realização cinematográfica, ele deve direcionar qual perspectiva tomar, quais elementos destacar, qual ponto elogiar, qual contestar. A crítica é sempre um lugar de escolha, e é através dessa decisão que se decidirá qual olhar vai ser registrado, qual será privilegiado e qual participará como testemunho de uma época, como é dito por Pedro Henrique Silva (2016, p. 432).

Assim, o ofício crítico, antes de constituir-se como um simples julgamento de valor, é sempre um ato seletivo. Cada crítico, ao decidir quais aspectos destacar, quais silenciar e quais confrontar, realiza um recorte que não apenas orienta a recepção

imediate do filme, mas também condiciona a forma como ele será lembrado no futuro. Nesse sentido, o gesto crítico funciona como um dispositivo de inscrição na memória cultural, pois define o que permanece visível e o que se apaga. Ao reconhecer essa seletividade como inerente à prática da crítica, abre-se espaço para analisar de que modo diferentes leituras de uma mesma obra podem construir memórias divergentes, complementares ou até mesmo conflitantes.

Para tornar mais evidente esse caráter seletivo, propõe-se um exercício comparativo entre críticas de uma mesma obra. A escolha recai sobre *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores*, justamente porque as leituras que sobreviveram revelam não apenas diferentes modos de interpretar o filme, mas também distintas formas de projetá-lo na memória cultural. Ao colocar essas críticas lado a lado, é possível observar como cada uma valoriza determinados aspectos estéticos, ideológicos ou narrativos, ao mesmo tempo em que silencia outros, mostrando na prática como a crítica funciona tanto como mecanismo de preservação quanto de esquecimento.

Analisando primeiramente o texto publicado na página 15 da edição 219 do *Jornal do Brasil* em 1935 percebe-se uma articulação sobre o filme de Humberto Mauro, que ressalta não só qualidade técnicas e de estilo, mas reforça uma percepção do filme que destaca a sua natureza e importância social.

Na verdade, *Favela dos meus amores* abre novos horizontes para a cinematografia nacional". Nele tudo interessa porque o anima um sopro de intelectualismo e de arte, nenhum detalhe sendo despercebido para dar-lhe o carácter de obra definitiva do filme brasileiro reflete sentimentos nossos em ambientes nossos. Fixa a nossa música e nossa dança de carácter popular com fidelidade absoluta pois que não apresenta deformações a título de estilização. (JORNAL DO BRASIL, 13/09/1935, p. 15).

No fragmento, há a colocação do filme como um trabalho de vanguarda, abrindo novos horizontes, sendo uma realização que inspiraria outros trabalhos futuros. O texto fundamenta o filme em um lugar de relevância e prestígio. Posteriormente há um momento em que comenta a aproximação do filme com o "sentimento nosso", ou seja, a representação popular na tela, de filmagens que retratavam o cotidiano, o banal, inclusive as músicas e as danças.

Ao citar o filme como "obra definitiva do cinema brasileiro", a crítica postula a obra como um símbolo nacional, representante do que a arte cinematográfica do país pode alcançar. Essa afirmação pode parecer apenas uma generosidade do crítico, mas demonstra a escolha de reforçar o filme como um material que merece uma atenção especial.

Outra escolha de palavras que se destacam nesse trecho é quando é dito que a imagem não “apresenta deformação a título de estilização”. Por meio disso, entende-se que o filme não romantiza a imagem da favela, que não tenta mascarar a realidade, mas mostrar sua verdade nua e crua, revelando a beleza natural do meio por meio das lentes da câmera. Fica subentendido que o filme trata com respeito e dignidade o espaço e as vidas que busca representar.

Este breve recorte de uma edição do Jornal do Brasil é um ótimo exemplo de como construir um olhar para o filme, não só discorrer elogios, mas criar aproximações da obra com a realidade, formar uma ideia sobre o que se viu, e trazer uma identidade tanto para o texto como para o trabalho que se analisa.

Quando o leitor tem contato com o material, a imagem que se cria é a de um filme que tinha o povo e sua realidade no centro. A crítica publicada projeta no presente uma memória específica sobre o trabalho de Humberto Mauro, mantém viva uma face da realização cinematográfica, a qual poderia ter sido perdida no tempo, tal como a película do filme e suas cópias se foram.

No tentando, por mais expressivo que o texto investigado seja, antes da sua publicação, houve um processo de escolha, de filtragem, o crítico precisou decidir qual ponto gostaria destacar sobre o filme, quais elementos trabalhar, que imagem reforçar. Fica claro a complexidade desse processo, e como uma simples escolha de palavras pode mudar completamente o sentido construído para o filme. Para visualizar isso, será analisado mais um fragmento, agora do texto de uma outra edição que também comenta o filme, publicado pelo mesmo jornal.

Na página 21 da edição 197 do Jornal do Brasil de 1935 há um texto que já no título afirma que “Favela dos meus amores será o filme da cidade maravilhosa”, uma publicação que analisou o filme por um outro olhar. Enquanto o exemplo anterior formava a ideia da obra com o povo no centro, com cenas e canções que seriam de conhecimento comum, insinuando que o filme trazia o brilho da favela para a tela. Este fragmento agora caminha para uma visão diferente.

Pois o morro fica quase no centro da cidade e vice focalizado na música popular... “Favela dos meus amores”, o novo filme de Carmen Santos vai prestar esse serviço aos moradores do Rio de Janeiro, vai lhes mostrar vários curiosos aspectos, cheio de pitoresco, de habitação predileta de pobreza da cidade. O romance de Rosinha e Roberto, respectivamente Carmen Santos e Rodolfo Maler ali se desenrola e empresta à favela, sentimento e poesia, ao mesmo tempo que mostra lá embaixo a Cidade Maravilhosa com seus dotes de beleza natural, sua vida e seu carnaval alucinante, sem igual no mundo todo. (JORNAL DO BRASIL, 18/08/1935, p. 21).

De imediato, algumas diferenças na abordagem se destacam, começando pela relevância atribuída para o par de atores, o texto dá um foco bem grande para o romance do casal, tanto que o crítico chega a afirmar que o amor deles “emprestou” sentimento para favela, um uso da palavra que gera um debate. Fica entendido que a favela seria desprovida de um sentimentalismo e poesia, e que graças a aqueles astros o ambiente se tornaria iluminado.

Outro ponto a ser destacado é como o texto ressalta uma diferenciação entre a representação do morro e da cidade, com o destaque para a zona urbana central sendo lar do esplendor e de tudo de bom que se tem a oferecer. Há um uso bem específico e intencional de palavras para descrever os dois mundos, citando a favela como um lugar pitoresco, e a cidade alucinante e de beleza natural.

Esta crítica transmite a ideia de que o filme teria uma rivalidade entre cidade e a favela, e a partir do texto fica claro a imagem que seria atribuída a cada um, e qual seria “superior”, já que uma emprestaria seu brilho e vida para a outra.

Quem lê este fragmento, hoje forma uma imagem completamente diferente de *Favela dos meus amores* (1935) da de quem lê o *Jornal do Brasil* (13/09/1935, p. 15). Não é como se existisse um olhar certo e um errado, como já foi falado anteriormente, o discurso que o crítico profere em seus textos não é um reflexo do filme, mas uma projeção, o texto não mostra a imagem fílmica, mas uma das diversas imagens que são assimiladas pelos espectadores. Essa diversidade de visões naturalmente entra em choque, muitas vezes divergindo opiniões, o que só mostra a complexidade da obra e dos diversos sentidos que emite.

Como é citado por Pollak (1992), há uma disputa pela memória, pelo prevailecimento de uma única imagem, a qual será a representação de uma presença, e ajudará a propagar um sentido determinado, condicionado por meio das intenções e sentimentos do crítico e do meio jornalístico cultural a qual está vinculado. Cada crítica toma uma escolha e constrói seu texto visando aquilo que achava mais interessante destacar. Através disso, o que este subcapítulo propõe é, por um lado, ver como a memória de um filme é algo vulnerável, e como determinadas escolhas podem influenciar formações distintas no impacto cultural.

Como foi visto comparando *Jornal do Brasil* (13/09/1935, p. 15) e *Jornal do Brasil* (18/08/1935, p. 21), o crítico propõe uma ideia sobre o filme e defende a sua proposição através da estruturação de seu texto. Cada produção textual escolhe fundamentações distintas sobre *Favela dos meus amores* (1935), uma ideia não exclui a

outra, nem mesmo se sobrepõe, mas possibilitam a formação de imagens distintas para possíveis leitores. Algo que deve ser destacado na comparação proposta é que ambos os trechos são do mesmo jornal, o que revela, a princípio, que não havia uma preferência editorial do veículo em moldar a percepção do filme para um caminho determinado. Os indivíduos que escreveram cada trecho tiveram liberdade para desenvolverem suas distintas ideias, deixando a seletividade restrita às suas preferências pessoais e valores estéticos.

No entanto, como foi dito anteriormente, a seletividade no meio crítico passa por variáveis que não se limitam às especificidades pessoais de cada crítico. É possível supor que o perfil editorial de uma revista ou jornal possa influenciar as escolhas dentro de uma crítica veiculada. Para isso, é válido a aproximação de dois textos publicados por veículos jornalísticos distintos sobre o Barro Humano. Um deles foi publicado em 20/06/1929 na edição 430 da *Scena Muda* e o outro no número 171 da *Cinearte* em 05/06/1929, destacando o intervalo de apenas 15 dias na publicação de um para o outro.

Ambos os textos possuem uma proposta de análise sobre o filme bem descritiva, comentando cenas específicas nos detalhes mais visuais e sensoriais. No entanto, ao evidenciar a forma na escolha da escrita e a seleção de certas palavras, é notável como cada uma imprime um olhar e uma abordagem a determinados temas que reforçam um determinado perfil editorial da revista.

Em *A Scena Muda* (20/06/1929), o estilo empregado nas frases é econômico e reflexivo. Frases curtas, como “Aqueles encantos, agora, tornavam-se indiferentes...”, carregam uma densidade emocional que se sustenta na sugestão. O texto não grita, ele sussurra. A dor, o desencanto e a transformação dos personagens são apresentados com sobriedade, quase como se o narrador respeitasse o silêncio interior de seus protagonistas.

Mario e Vera são figuras tratadas de forma humana, falíveis, envoltas em dilemas cotidianos, com suas falhas e defeitos. Mario enfrenta obstáculos, Vera atravessa uma porta invisível rumo à maturidade, descrita como “uma figura melancólica em transição emocional”. Há uma tentativa de compreender o indivíduo em sua complexidade, sem idealizações, destacando a ambiguidade dos sentimentos e a fragilidade do ser.

Vera era uma flor deslumbrante de formosura. Mal desabrochar para experimentar os encantos da vida. Nunca se apresenta do lado mal de todas as cousas. Sua

alma franca, aberta como um livro, resplandecia com seus ansiosos aos olhos de todos aqueles que a conheciam de perto. Pouco afeita às lutas da existência material, ignorava até certo ponto os perigos a que os apelos mais primitivos da alma dos homens expõem a criatura de Deus. (A SCENA MUDA, 20/06/1929, p. 06).

Já a crítica da Cinearte (05/06/1929) opta por uma linguagem ornamental, carregada de adjetivos e imagens poéticas. A revista segue um olhar mais romântico, que traz os personagens do filme não necessariamente como indivíduos, mas como astros, estrelas que o público não busca se identificar, mas almejar, sonhar a partir deles. O texto é um turbilhão de emoções: “O sol estava esparramado na abóbada celeste... O azul do céu parecia mais azul...”. A natureza participa da narrativa como cúmplice do amor e da tentação. A crítica não apenas narra, ela dramatiza, encena, seduz.

Vera é descrita como uma “flor deslumbrante de formosura”, uma criatura inocente feita de “barro humano”. Mario é o “príncipe encantado” que se transforma em predador arrependido. Os personagens são moldados por arquétipos românticos, quase míticos, que os afastam da realidade e os aproximam da fantasia melodramática.

Verá sentiu o amor pela primeira vez. Elle era tão bonito, tão alto, tão forte. Era bem a representação sublime de todos os príncipes encantadores que lhe povoavam os sonhos innocentes. Elle punha um termo feliz ao anseio do seu coração. Agora, sentia-o, ao coração, cheio, completamente cheio. (CINEARTE, 1929, p. 30).

Os dois textos abordam temas como amor, destino, desigualdade emocional e social. No entanto, A Scena Muda os faz com discrição, sugerindo mais do que afirmando, deixando um espaço para que o leitor produza novos sentidos. A crítica da Cinearte, por outro lado, mergulha no exagero proposital, típico da estética da época, onde o amor é arrebatador, o sofrimento é absoluto e a redenção é sempre possível, ainda que tardia. Ela capta o leitor por uma veia da atração e reforça em sua análise, valores que são mais naturais de seu perfil editorial, como a valorização das estrelas e uma inspiração no sistema estadunidense de produção cinematográfica.<sup>12</sup>

A diferença entre os dois estilos revela mais do que escolhas narrativas: expõem visões distintas sobre o papel da linguagem na construção da emoção. A Scena Muda aposta na introspecção e na ambiguidade; a crítica da Cinearte aposta na

<sup>12</sup> “O grupo de Cinearte tinha divergências internas, mas convergia no desejo de valorizar os filmes de enredo e montar uma indústria cinematográfica nacional com padrões internacionais. Lucas (2005) afirma que seus idealizadores, provenientes da redação de Cinearte, apesar de adeptos à ideia de uma indústria cinematográfica aos moldes do cinema americano, foram além da reprodução mecânica das propostas estrangeiras, pois se apresentavam inseridos em um campo intelectual e artístico que estava em formação no Brasil e que desejava construir, organizar e propagar as suas ideias”. (VIEIRA, 2013, p.305)

intensidade e na teatralidade. Ambos, no entanto, cumprem seu papel: dar vida a uma percepção cinematográfica.

Depois dessa comparação, fica compreendido como a personalidade de uma revista e/ou jornal pode trazer um olhar diferente sobre o filme, mudando até mesmo a forma como os personagens centrais de uma narrativa são expostos ao público. Não importa quais escolhas que o veículo de comunicação faça, elas estão prospectando a imagem do filme, deixando rastros na história, mas é necessário ter a compreensão que “as posturas críticas assumidas por determinados agentes de produção e de difusão estão diretamente ligadas ao lugar que ocupam em seus respectivos campos” (Ventura, 2015, p. 50).

O crítico inserido dentro de meios de comunicação como jornais e revistas possuem uma notoriedade, e através desse alcance pode escolher sua intencionalidade nas ideias que busca solidificar, nas que deseja desconstruir e nas que prefere negar. Para perceber como o olhar nesse meio pode se até bem antagônico, propõe-se analisar as críticas feitas por Mendes (1929) para O Cruzeiro e Farias (1929) para O Fan, as quais permitem o contato com opiniões bem distintas entre dois agentes culturais, que fazem escolhas específicas no que valorizar dentro do filme *Barro Humano*.

Em seu texto, Mendes (1929) pontua que “para fazer um cinema perfeito, são necessárias duas coisas: fugir da técnica do roteiro europeu; aproximar a técnica europeia da máquina”. Com isso ele sugere que os filmes precisam trazer uma atenção maior a imagem, a beleza visual, a uma estilização que traga um luxo e um frescor, o qual não provém do roteiro.

Se nós vibramos, com um romance de amor qualquer, filmado em regiões norte-americanas, com muito mais razão vibraremos, enlevados, tendo um romance, uma interpretação, uma technica, uma photographia perfeitas e exteriores nossos, familiares, entontecedores na grandiosidade da sua magnificência. (MENDES, 1929, p. 33)

Para ele, *Barro Humano* seria um exemplo desse cinema perfeito, uma obra de belezas naturais e físicas. O filme valoriza o sentimento de identificação cultural e estética com produções locais, destacando como o familiar pode ser tão ou mais emocionante que o estrangeiro. Mendes faz questão de destacar as qualidades do filme como produção, mas o faz principalmente pelo elogio da técnica, da direção, ele escolhe trazer o olhar para estes elementos cênicos.

Por um outro lado, ao ler o texto publicado por Farias (1929), a perspectiva apresentada, apesar de também caminhar para uma valorização do filme em determinados elementos, escolhe focar os elogios no roteiro.

A direção do filme já não me entusiasma tanto. Talvez por esperar demais, tendo ouvido falar muito dela. Talvez por me parecer muito americana. Muito perfeita tecnicamente, mas por demais objetiva. Há ótimas colocações de máquina que realçam muito a história, a cena de ruptura entre Carlos Modesto e Eva e Senhor é muito boa, como várias e várias outras sequências, a direção dos Artistas sempre é ótima, mas eu gostaria de sentir mais a "personalidade" do Sr. A. de A. Gonzaga, personalidade que se adivinha por detrás de muitas cenas. (FARIAS, 1929, p. 03)

Na crítica ele até reconhece em momento a direção de Gonzaga como boa, destacando que a fotografia por vezes é ótima, mas como pode ser visto no recorte, não é nesse ponto que está a grande qualidade do filme. Pelo contrário, para Farias é na direção e no uso da técnica que o filme mais deve, ele escolhe o roteiro como a característica que mais faz o filme se sobressair e elevar a obra ao status de um dos grandes filmes nacionais do ano

Na consideração do cenário<sup>13</sup> nada disso pode ser esquecido porquê de fato o trabalho do Senhor P. Vanderley me parece primoroso. E se constantemente divirjo das suas opiniões como crítico de *Cinearte* na sua prevenção anti-europeia, não posso deixar de prestar o tributo de uma admiração sincera ao scenalista de real valor que ele se revela. (FARIAS, 1929, p. 03).

O crítico insinua que o espectador que assiste a obra na tela possui uma experiência, mas que quando lê o roteiro fica de boca aberta. O que fica compreendido é que o trabalho visual de Gonzaga não foi capaz de transpor para a tela todo o esplendor que o roteiro continha. Isso não significa que Farias goste menos do filme do que Mendes, mas que para ele o valor da obra reside em outro lugar.

Ao analisar ambas as abordagens, fica claro como a crítica, apesar de sempre ser uma forma de construção visual, de moldar uma ideia formal a partir da obra, ele é determinado pelas escolhas que o crítico determina. O resultado final da produção textual é a fixação de uma imagem, de um olhar, mas o que fica evidente aqui é como a memória da obra que perdurará através do discurso irá variar.

Essa inconstância é natural no meio crítico, dificilmente um filme terá a mesma leitura por um grupo de analistas. E até mesmo se todos avaliarem positivamente

---

<sup>13</sup> A palavra vem do inglês, e apesar de em algumas situações pode significar canários, decoração e palco. Ela também traz a ideia do roteiro fílmico, do texto escrito e descritivo. Disponível em: <https://www.teclasap.com.br/scenario/#:~:text=1..roteiros%2C%20era%20roterista%20em%20Hollywood>. Acesso em: 24/10/2025.

a obra, é provável que cada profissional escolha algum elemento cinematográfico para tomar como destaque.

Para Bordwell (1989) O crítico se diferencia do espectador comum por seguir convenções estabelecidas por instituições interpretativas. Sua leitura é guiada por métodos teóricos e exige habilidades de resolução de problemas, tratando a obra como um objeto de investigação. Além disso, o crítico constrói argumentos interpretativos para justificar sua análise, tornando sua leitura uma contribuição intelectual fundamentada e comunicável. Toda crítica segue um olhar intuitivo, que permite que cada construção de sentido sobre uma obra possua um caráter único.

Por isso, a comparação feita aqui entre as críticas, permite perceber o que Pollak (1992) apontava ao afirmar que toda documentação é socialmente construída: cada olhar crítico seleciona, legítima e cristaliza determinados sentidos em detrimento de outros. Do mesmo modo, confirma-se a ideia de Chagas (2002) de que preservar é também destruir, já que a valorização de certos aspectos da obra implica, inevitavelmente, o apagamento de outros. Nesse movimento, a crítica revela-se um dispositivo ambíguo, capaz de registrar e transmitir memórias, mas igualmente de produzir silenciamentos. Essa constatação abre caminho para a reflexão conclusiva sobre a vulnerabilidade da memória cinematográfica e a dualidade entre ganho e perda que permeia o exercício crítico.

A crítica cinematográfica, portanto, atua como um espelho que reflete escolhas, valores e contextos do tempo em que é produzida. Seu potencial de expandir os sentidos de uma obra é indiscutível, mas essa expansão vem acompanhada de perdas. Para cada leitura que se eterniza, há inúmeras outras que se perdem no esquecimento. Entender essa lógica seletiva é fundamental para compreender não só o funcionamento da crítica, mas também as fragilidades da memória cultural que ela ajuda a moldar.

Foi visto isso de forma bem simbólica na análise dos textos sobre *Favela dos meus amores*, um filme que trabalha elementos de caráter bem popular sobre uma região marginalizada no Rio de Janeiro desde a década em que o filme foi feito. Apesar de hoje se ter o acesso aos discursos que jornalistas e críticos empregaram a respeito dos temas e representações da obra, os discursos e as memórias das pessoas que moravam na favela durante a época e assistiram ao filme não foram preservados. Ou seja, foi conservado o olhar de especialistas técnicos, que investigavam o filme com uma visão distante, mas se perdeu a perspectivas daqueles que poderiam falar com mais propriedade sobre o espaço que o filme mostrou. Não significa dizer que o discurso dos

críticos é mais ou menos importante do que destes cidadãos, o que se destaca aqui é reconhecer que a crítica abraça apenas uma fração dos diversos olhares que um filme provoca.

Sendo assim, é de se imaginar que uma vez que a crítica está ligada diretamente à conservação da memória fílmica dos filmes perdidos, é evidente que há uma relação de poder no controle destes arquivos. Poder decidir quais imagens serão lembradas e perpetuadas pelo tempo coloca a posição do crítico em um status de legitimação.

O legado deixado por uma obra está intimamente ligado às percepções que são compartilhadas. Todos os materiais que foram analisados até aqui foram frutos do olhar de um crítico, de um especialista que teve a oportunidade de deixar seu discurso registrado e preservado nas páginas dos jornais e revistas. Porém, é relevante pensar quantas percepções ficaram esquecidas, tomando a ideia de que cada espectador que assistiu *Favela dos Meus amores* e *Barro Humano* também absorveu seus efeitos.

No entanto, diferente dos críticos que ocupam um lugar de privilégio e influência no meio cultural, os espectadores comuns não tiveram suas percepções sobre o filme marcadas. Aqui há uma seletividade social atribuída, como se a memória que os analistas produziram fosse mais importante que a de todas as outras pessoas que contemplaram o trabalho de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga. Seria interessante pensar quais imagens sobre o filme poderiam se ter hoje caso todos que assistiram as obras tivessem seus discursos eternizados. Poder ler os pensamentos de indivíduos de diversas classes sociais, cada um com sua bagagem histórica e experiências sociais.

Como é visto por Chagas (2002, p. 44) “o poder é semeador e promotor de memórias e esquecimentos”. Em meio a seletividade que surge da crítica e da formação da memória, para cada texto crítico que se recupera, diversas opiniões, discursos e análises são esquecidas. A dependência das críticas como principal registro de filmes perdidos evidencia uma fragilidade importante da memória cinematográfica: ela se constrói a partir de vozes restritas, vinculadas a críticos que tinham espaço de publicação e, conseqüentemente, poder de legitimação. Com isso, outras formas de recepção, como a experiência de espectadores comuns, acabam silenciadas e não deixam rastros documentais. O risco, portanto, é que a memória cultural se torne enviesada, refletindo mais as intenções, visões de mundo e recortes desses mediadores do que a pluralidade de sentidos que os filmes poderiam ter suscitado em seu público.

Ainda assim, reconhecer essas limitações não significa deslegitimar o papel da crítica como fonte de memória. Pelo contrário, é justamente por meio dela que muitos filmes, hoje inacessíveis em sua materialidade, continuam a existir no imaginário cultural. Os textos críticos, ainda que parciais e marcados por intenções específicas, oferecem pistas indispensáveis para a reconstrução de sentidos, contextos de recepção e debates estéticos de sua época.

Em síntese, o estudo da crítica cinematográfica atua como uma instância essencial na preservação da memória de filmes, sobretudo daqueles cujos vestígios materiais já não existem. Seu papel, no entanto, é inevitavelmente marcado pela seletividade: ao mesmo tempo em que amplia o alcance da obra, registrando interpretações que a mantêm viva no debate cultural, também impõe recortes que limitam a pluralidade de sentidos possíveis. A crítica, portanto, não deve ser vista apenas como mediadora entre filme e público, mas como um agente ativo na construção de memórias coletivas, que se fortalecem na medida em que ganham registros, mas que também revelam ausências e esquecimentos. Reconhecer essa ambivalência é fundamental para compreender tanto a riqueza quanto a fragilidade da memória cinematográfica que chega pelo olhar crítico.

Dessa forma, a crítica não pode ser compreendida isoladamente, mas como prática situada em um campo cultural no qual diferentes agentes disputam posições e legitimidades. Ao articular indivíduos, instituições e produções, ela opera também como forma de poder simbólico, capaz de consagrar ou marginalizar obras e discursos. Antes de avançar para sua compreensão como dispositivo de patrimônio, é, portanto, fundamental investigar os mecanismos que estruturam sua construção e definem o lugar que ocupa na sociedade.

## 2.4 O PODER E LEGITIMAÇÃO NA CONSAGRAÇÃO PATRIMONIAL

No percurso de mapeamento das intersecções entre crítica e memória, já foi evidenciada a análise das ideias de preservação e conservação, bem como a compreensão do texto crítico como um dispositivo capaz de inscrever-se no tempo — marcas das quais nem mesmo a degradação da película fílmica pode apagar. Também se observou que, em meio aos processos de seleção crítica, ainda que muitos discursos sejam demarcados, há sempre a perda de algo: um olhar, uma perspectiva, uma ideia ou uma voz. Assim, este momento da pesquisa busca um estudo estrutural desses

processos, pensando o discurso crítico não apenas como instrumento de mediação da obra, mas como instância de legitimação e poder que atua na formação de patrimônios culturais significativos.

Confrontada com um tal enigma, a memória não deixa de ter recursos. Desde Platão e Aristóteles, falamos da memória não só em termos de presença/ausência, mas também em termos de lembrança, de rememoração, aquilo que chamavam anamnesis. E quando essa busca termina, falamos de reconhecimento. É a Bergson que devemos ter recolocado o reconhecimento no centro de toda a problemática da memória. Em relação ao difícil conceito da sobrevivência das imagens do passado, seja qual for a conjunção feita entre as noções de reconhecimento e de sobrevivência do passado, o reconhecimento, tomado como um dado fenomenológico, permanece, como gosto de dizer, uma espécie de “pequeno milagre”. (RICOEUR, 2003).

Essa reflexão de Ricoeur fundamenta a maneira como se compreende, nesta pesquisa, a sobrevivência simbólica dos filmes perdidos. A forma que o autor agrega a pesquisa aqui se trata da maneira como o pesquisador entende que em um momento dos estudos históricos culturais, a memória deixa de ser uma matriz do passado e se torna um objeto do mesmo. Essa centralidade que o autor traz para os estudos da memória se realiza com o posicionamento feito aqui, ao integrar a conceitualização no campo da crítica, reconhece-se sua condição de objeto sujeito a novas formações e interpretações, volátil e constante.

Pontua-se que “a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve.” (Ricoeur, 2003), o que significa pensar que a análise do passado, seja da história ou da memória que dela provém, parte da ideia de que o que se tem como imagem ou reflexo hoje, não se trata de um recorte completo do que já se foi, mas transparece para o tempo presente um fragmento do que se expressou ou significou. Nessa linha, pensa-se que a crítica não precisa objetivamente representar a obra que foi esquecida ou perdida fielmente como ela era, mas passar para o leitor contemporâneo, traços do que ela em algum instante foi, e isso já é verdade suficiente para manter o filme vivo na memória.

Com a interpretação, passa a primeiro plano a implicação pessoal do historiador. Sem subestimar os preconceitos, as paixões, a parcialidade do comprometimento do historiador, é suficiente sublinhar o papel que estes elementos têm na escolha do seu tema de predileção, do seu campo de pesquisa, a escolha dos arquivos que frequentam, e até a escolha de explicações causais ou finais. (RICOEUR, 2003).

Como é teorizado por Ricoeur, o historiador é alguém que por meio das suas interpretações sobre o passado constrói um pensamento que se liga tanto a materialidade histórica como com a abstração da imaginação. E esse tipo de realização

não fica de lado quando se pensa um retrospecto do passado, mas faz parte do todo, integra e potencializa o que se passou.

Da mesma maneira que um historiador investiga e escava os arquivos históricos, um crítico se aprofunda e decompõe as nuances da imagem fílmica, elabora um processo de resgate simbólico, síntese do que se percebe e do se sente, um ato de identificação, memorização e significação. E essa atividade passa a integrar a formação de uma memória não apenas individual, mas coletiva, tendo em vista que o jornalismo cultural e a crítica são uma esfera ativa na sociedade, passa a agregar valor e sentido em um nível político e até internacional, possibilitando conexões identitárias.

Assim como já foi visto anteriormente, a memória participa dos estudos sociais como um objeto, um mecanismo que entrelaça subjetividades únicas, mas também que são parte de uma construção e determinação coletiva. Por meio disso, passa a ficar mais claro as atribuições de poder que existem dentro desse campo de estudo. Uma vez que a memória é percebida pela atribuição de um objeto dentro da história, esta deixa de ser apenas um evento pontual do passado, e passa a ser um foco de olhar que se perdurará pelo tempo. O instante que se observa passa a ser um símbolo, a emitir significações que podem ser determinadas ou não. É como se a memória de algo passasse a ser um monumento de adoração.

Ao contrário da memória, fluida e cheia de falhas, que é transmitida oralmente entre gerações, a memória que encontramos nos museus, geralmente, é resultado da consolidação de diversos discursos, é uma memória que utiliza autenticidade da cultura material e narrativas da história, para proporcionar continuidade e segurança frente às inconstâncias da vida cotidiana moderna (SEPÚLVEDA, 2013, p. 179).

A analogia proposta pela teórica, trabalha dentro do recorte dos museus físicos, de acervos e coleções, mas ao aproximar o conceito para a análises desempenhada até aqui, é possível entender que a coletânea de críticas que se tem preservadas hoje, é, de certo modo, semelhante aos documentos e obras que são reunidos dentro dos processos arqueológicos. Todos os textos críticos citados nesta dissertação, e muitos outros, estão arquivados em uma coletânea online da Biblioteca Nacional chamada “Hemeroteca Digital Brasileira”. Assim como os museus operam uma seleção legitimadora da memória, o arquivo digital de críticas atua como curador simbólico do passado cinematográfico.

Esse espaço serve como uma espécie de museu virtual, no qual é possível passar pelas diversas edições editoriais de revistas e jornais de várias décadas passadas. Em meio a experiência o usuário se depara com um acesso a memória

histórica e cultural do país, visita a forma como eventos políticos e esportivos foram comunicados, como obras e artistas foram discutidos e como tendências populares foram formadas.

As páginas dispostas são, por um lado, uma forma de democratizar o acesso ao conhecimento histórico, mas enxergar apenas por este lado é não perceber camadas estruturais de um todo. Cada discurso que é salvo da degradação temporal, carrega em si um propósito, seja ele de agora de informar, lembrar ou de influir no presente.

Para a análise das relações entre poder e memória nas instituições culturais que pretendem tratar da preservação do conhecimento, do valor, da verdade, da memória, do testemunho, do documento comprobatório e do monumento. Reconhecer que existem relações entre o poder e a memória implica em politizar as lembranças e os esquecimentos. A memória voluntária ou involuntária, individual ou coletiva - é, como se sabe, sempre seletiva. (CHAGAS, p. 44, 2002).

Ao refletir sobre as relações entre poder e memória nas instituições culturais, Mário Chagas reforça que reconhecer tais vínculos significa a politização daquilo que é lembrado ou não, já que toda memória é, em alguma medida, seletiva. Essa perspectiva é particularmente produtiva quando aplicada ao campo da crítica cinematográfica, compreendida aqui como uma forma simbólica de instituição da memória. Assim como museus, arquivos ou cinematecas, a crítica atua em um espaço de poder: ao escolher quais filmes analisar, quais valores destacar e quais obras silenciar, ela interfere diretamente na constituição do que é considerado patrimônio cultural do cinema. Nesse sentido, o texto crítico não apenas registra uma recepção, mas participa de um processo ativo de preservação e consagração simbólica, produzindo sentidos que resistem ao desaparecimento material dos filmes. A crítica, portanto, se torna um lugar de disputa da memória, um território em que lembrar e esquecer são gestos políticos que determinam a permanência ou o apagamento das imagens na história cultural.

O que essas ideias trazem para o debate aqui é a impossibilidade de exclusão dos conceitos de poder e interesse dentro do estudo da preservação da memória. Não dá para não considerar que se algo foi conservado e mantido em cuidado, é porque existe uma valorização, um interesse individual, político ou social. “Onde há memória há poder e onde há poder há exercício de construção de memória. Memória e poder exigem-se” (Chagas, p. 69, 2002).

Com isso, é possível pensar que qualquer registro crítico sobre os filmes *Favela dos meus Amores* (1935) e *Barro Humano* (1929), é além de uma forma de preservação de uma memória audiovisual, também são objetos que passam por meio de

uma rede de poder, influência e determinação, não se pode enxergar esses documentos com ingenuidade e pensar que representam uma totalidade. A memória aqui atribuída deve ser vista como uma construção, como parte não só de um objeto fílmico, mas como fruto de um processo seletivo involuntário do tempo, mas voluntário também pela sociedade.

Ainda assim, vale ressaltar que o processo de disseminação da crítica, ao passar pelos órgãos de difusão, como jornais e revistas, desempenham um papel a mais na filtragem de sentidos. Sempre haverá um maior número de publicações sobre uma obra, conforme estas se adequem aos princípios de cada veículo de comunicação. Nesse sentido, o poder de determinação do crítico, entra em conflito com o poder de confirmação do órgão distribuidor. Ficando a dúvida de qual valor foi prevalecido dentro do produto final (a crítica), o individual ou o institucional.

O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E 'o' poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto-reprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçado a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apoia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las. (CHAGAS, 2002, p. 63).

Esse entendimento descentralizado e dinâmico do poder permite compreender que ele se manifesta também nas práticas de construção da memória. Assim, onde há memória, há poder, e onde há poder, há um exercício de produção e legitimação de memórias. Nesse sentido, as críticas sobre *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores* podem e devem ser investigadas como parte de um patrimônio material e simbólico, pois atuam como documentos que testemunham e, ao mesmo tempo, constroem sentidos sobre uma arte brasileira em formação. Elas estabelecem uma conexão com o passado, tornando possível o contato não apenas com obras que já não podem ser vistas, mas também com as ideias, os valores e as sensibilidades de uma época. Desse modo, a crítica cinematográfica revela-se um espaço de poder cultural, capaz de moldar as narrativas da memória fílmica nacional e de preservar, em palavras, o que o tempo apagou das imagens.

Seguindo essa linha, chega-se ao pensamento de Ventura (2015, p. 39), que situa o jornalismo cultural e, portanto, a crítica de cinema “no interior do campo da difusão”, o qual mantém relação direta com as instâncias de “reprodução e de consagração”. Essa formulação reforça a ideia de que a crítica participa ativamente da circulação de valores simbólicos, funcionando como mediadora entre a produção artística e o público, mas também como agente de legitimação. Como observa o autor, “as

posturas críticas assumidas por determinados agentes de produção e de difusão estão diretamente ligadas ao lugar que ocupam em seus respectivos campos” (Ventura, 2015, p. 50), o que evidencia que a crítica não é neutra: ela está atravessada por disputas de poder, prestígio e reconhecimento. No caso do cinema brasileiro das primeiras décadas do século XX, esse jogo de forças é especialmente visível, pois as críticas publicadas nos jornais não apenas avaliavam e recomendavam filmes, mas ajudavam a definir o que deveria ser reconhecido como expressão autêntica de uma arte nacional. Assim, compreender a crítica como parte de um campo de consagração permite percebê-la também como instrumento de preservação simbólica e patrimonial, na medida em que fixa determinados discursos e sensibilidades que continuam a moldar a memória cultural do cinema.

Partindo da noção de que a crítica atua em um campo de difusão e consagração, é possível recorrer à teoria dos campos de Pierre Bourdieu para aprofundar essa dinâmica de poder simbólico. Para o autor, todo campo cultural constitui um espaço de disputas em que agentes e instituições lutam pela legitimidade e pelo reconhecimento de suas práticas, mobilizando diferentes formas de capital econômico, social, cultural e simbólico. Nesse contexto, a crítica de cinema ocupa um lugar estratégico, pois é por meio de suas avaliações, escolhas e discursos que certos filmes são consagrados como legítimos representantes de uma estética ou de uma identidade nacional. O poder da crítica não reside apenas em sua autoridade individual, mas na posição que ocupa dentro de uma rede de relações históricas e institucionais que define o valor do que é produzido. Assim, o gesto crítico é também um gesto político: ele opera no interior de um campo em que se disputa não apenas o gosto, mas a própria memória cultural do cinema. Ao consagrar determinadas obras e silenciar outras, o discurso crítico participa ativamente da construção do patrimônio simbólico e da memória coletiva do cinema brasileiro.

O poder das palavras não reside nas próprias palavras, mas nas condições que dão poder às palavras criando a crença coletiva, ou seja, o desconhecimento coletivo do arbitrário da criação de valor que se consuma através de determinado uso das palavras (BOURDIEU, 2002, p. 162).

Ao citar a potência que o uso da palavra demonstra, Bourdieu aponta como o discurso crítico é uma forma de testemunho que mobiliza a experiência fílmica, que surge da subjetividade, para um campo de integração coletiva. Coloca a obra em destaque, caracteriza aquele material como algo digno da atenção do público, resgata a arte das margens sociais e coloca nas primeiras páginas dos principais meios de comunicação.

Pierre Bourdieu (2002) analisa os mecanismos que sustentam a criação, circulação e consagração dos bens simbólicos, evidenciando que a eficácia dos atos de legitimação está na energia histórica acumulada em cada campo. A cultura, longe de ser um território sagrado, é resultado de um vasto empreendimento coletivo de “alquimia social”, no qual interagem artistas, críticos, editores e instituições, todos responsáveis pela produção não apenas da obra, mas da crença em seu valor. Essa perspectiva permite compreender a crítica de cinema como uma instância de poder simbólico: ao avaliar e difundir certos filmes, o crítico participa do processo de fabricação de legitimidade, contribuindo para transformar objetos estéticos em bens culturais reconhecidos.

No caso de *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores*, a crítica desempenha papel decisivo na manutenção de sua memória simbólica, pois, mesmo na ausência do suporte material, o discurso crítico conserva e renova a crença em sua importância para a história do cinema brasileiro. Assim, a crítica não apenas comenta um produto cultural, mas atua na própria economia dos bens simbólicos, produzindo e reproduzindo o valor que sustenta o patrimônio fílmico nacional.

Em meio ao debate crítico, forma-se uma crença compartilhada: um conjunto de discursos que, ao convergirem, produzem um olhar específico sobre determinada obra. Esse olhar se consolida como pilar simbólico, determinando o lugar que o filme ocupará no espaço e no tempo cultural. A crítica, inserida em uma rede de legitimadores e mediadores, molda a imagem do filme que será lembrada e transmitida, convertendo-a em parte da memória histórica. Esse processo discursivo contribui para a elevação da obra ao status de patrimônio cultural, pois a legitimação simbólica operada pela crítica define não apenas seu valor estético, mas também a identidade que ela assume na história do cinema.

Essa dinâmica de produção da crença se manifesta de maneira evidente nas críticas de *Favela dos Meus Amores* (1935). Os textos publicados à época não apenas analisavam o filme, mas também atuavam como instâncias de legitimação de um determinado modo de representar o Brasil e sua identidade social. Ao destacar o valor cultural do filme, seja pela exaltação de sua temática popular, pela atenção ao cenário urbano das favelas ou pela tentativa de construir uma “autenticidade nacional”, a crítica ajudava a fixar sentidos sobre o que deveria ser reconhecido como expressão legítima da cultura brasileira. Desse modo, a recepção crítica do filme ultrapassa o simples registro de opinião e torna-se um campo de disputa simbólica, em que se definem valores,

hierarquias e pertencimentos. Através desse processo, o filme passa a integrar a memória cultural não apenas como uma obra cinematográfica, mas como um signo de identidade nacional, legitimado pelo olhar crítico que o consagrou.

Este é o ponto a ser explorado no capítulo 3, da forma que um coletivo de críticas contribui para a formação dessa identificação de uma obra. Foi visto anteriormente como em meio a seletividade crítica, muitos olhares aparecem divergindo opiniões e formações de ideias. Contudo, como é dito por Bourdieu (2002, p. 149), “é significativo que o progresso de uma prática ou de um bem em direção à legitimidade e à constituição de um aparelho de entesouramento se atraiam e se reforcem mutuamente”. Esta leitura permite compreender que a crítica de cinema funciona como esse aparelho simbólico de entesouramento. que por mais que muitas críticas se divergem entre si, ao coletar um coletivo de testemunhos, há a tendência de haver uma convergência para a uma identificação sobressalente. Ao reunir esses recortes críticos, compreende-se com maior precisão os rastros que permitiram que filmes como *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores* permanecessem relevantes e discutidos até hoje, mesmo sem a sobrevivência de suas películas.

Bourdieu evidencia que o reconhecimento cultural de uma obra depende tanto de sua legitimação simbólica quanto das estruturas que a preservam e perpetuam. Nesse sentido, a crítica funciona como uma instância de mediação e consagração: é por meio de seus discursos que determinados filmes passam a ser inscritos no campo da memória, acumulando valor simbólico e sendo reconhecidos como parte integrante do patrimônio cultural. Ao registrar, analisar e atribuir sentido às obras, a crítica contribui para consolidar uma rede de legitimações que, ao mesmo tempo em que reforça o valor histórico e artístico do filme, também assegura sua sobrevivência simbólica dentro da história do cinema brasileiro.

Entendendo que a crítica de cinema está inserida em um âmbito de significância e poder cultural, e que a sua prática tem um impacto histórico na maneira que se preserva e reconstitui o passado. Fica clara a compreensão de que o processo crítico tem uma relação direta com a formação de identidade. O que não significa dizer que a crítica define um recorte total e geral das marcas culturais de um povo ou nação, mas que os testemunhos e discursos proferidos nas páginas de jornais e revistas sobre uma obra, possuem um potencial de declaração, e essa característica é vista em determinados momentos.

No entanto, apesar de o crítico não ser sempre a primeira referência na hora de definir as marcas de uma obra na sociedade. Pensando dentro do recorte estabelecido aqui, em que os textos sobre *Favela dos Meus Amores* e *Barro Humano* são uma das únicas formas de acessar suas histórias e imagens, é notável que sua influência no meio social e cultural ganha uma relevância especial.

Nesse sentido, cabe agora pensar de que maneira os testemunhos que restam sobre os filmes citados, que além de serem mecanismo de uma memória, atuam na consolidação de determinadas identidades. Investigar dentre a seletividade que ultrapassa as ideias do pensamento crítico e das flutuações da memória, quais são as marcas que realmente acabam ficando estagnadas na história e quais perpetuam até hoje. Entender até que ponto o meio cultural e audiovisual se beneficia ou não da preservação por meio desse processo.

Ao pontuar que o meio crítico não constitui uma rede inofensiva que produz ideias e crenças apenas com o propósito de auxiliar a arte, mas sim um espaço inserido em uma sociedade atravessada por disputas de poder e dominação, levanta-se o questionamento sobre se as memórias dos filmes de Gonzaga e Mauro foram perpetuadas e conservadas pelo acaso, ou se a seleção e a produção de determinadas identidades para essas obras integram um propósito cultural mais amplo. Essa reflexão, por sua vez, abre caminho para o debate que será aprofundado no capítulo 3 desta pesquisa.

Assim, compreender o papel da crítica como agente de consagração cultural e de formação patrimonial permite reconhecer que a memória não se mantém apenas como vestígio do passado, mas como força ativa de atualização simbólica. Se as vozes críticas tiveram o poder de definir quais obras seriam lembradas e de que modo seriam inscritas no imaginário coletivo, é porque nelas se forjou também uma ideia persistente de identidade, uma permanência que ultrapassa a materialidade das películas desaparecidas. É nesse ponto que se torna necessário deslocar o olhar: do poder que legitima para a identidade que resiste, da crítica que escolhe para a memória que permanece. O capítulo seguinte, portanto, dedica-se a investigar como essas identidades simbólicas, ainda que fragmentadas, continuam a habitar o presente como vestígios vivos dos filmes perdidos.

### 3. CRÍTICA, IDENTIDADE E FORMAÇÃO CULTURAL

Até o momento desta pesquisa, discutiu-se como a crítica cinematográfica atua na construção de uma imagem histórica dos filmes, configurando uma forma de preservação simbólica. No contexto das obras perdidas, são estabelecidas conexões que atravessam o tempo e resistem à degradação material, oferecendo ao leitor não apenas uma leitura analítica, mas também um eco da experiência estética e emocional que o filme produziu.

Foram analisadas as questões da relação entre crítica e memória, destacando como a seletividade crítica define quais imagens permanecem, condiciona representações e participa da disputa de poder narrativo. Inserida no jornalismo cultural, a crítica atua como mediadora e agente de preservação ou esquecimento no campo artístico.

Dessa forma, chega-se à percepção de que a imagem transmitida pela crítica, ao ser carregada pela memória, assume uma representação simbólica do passado. É a partir desse entendimento que este capítulo propõe investigar como o conjunto de testemunhos críticos colabora para a consolidação de uma identidade das obras perdidas, especialmente *Barro Humano* (1929) e *Favela dos Meus Amores* (1935).

Para aprofundar essa discussão, é fundamental recorrer a Pollak (1992). O autor observa que, quando se trata da memória herdada, há uma estreita relação entre memória e sentimento de identidade. Segundo ele:

Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992, p.204).

A representação, como entende Pollak, está diretamente vinculada às memórias que se perpetuam sobre o objeto de interesse, e é por meio delas que se definem suas características identitárias. Nesse sentido, quando se trata de filmes degradados e pouco conhecidos, cujas principais formas de contato se restringem aos rastros discursivos deixados no passado, torna-se essencial reunir e interpretar esses fragmentos para reconstituir o enquadramento cultural das obras.

Assim, este capítulo analisa como a memória transmitida pela crítica contribui para a consolidação de uma identidade nacional associada a essas obras perdidas. Busca-se compreender de que modo os testemunhos críticos orientam o leitor

contemporâneo na atribuição de sentidos identitários e o que representa, dentro do campo cultural, a própria noção de identidade. Essa abordagem permitirá compreender como o legado de *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores* persiste por meio do discurso e do debate crítico, sustentando-se como parte da memória cultural brasileira.

### 3.1 NARRATIVAS CRÍTICAS E IDENTIFICAÇÕES NACIONAIS

A reflexão sobre as identidades culturais e nacionais se torna indispensável na compreensão da maneira como a crítica e a memória colaboram na formação de uma imagem simbólica de um povo. Nesse processo, a identidade emerge como o ponto de chegada de um movimento que parte da formação de uma imagem, atravessa a experiência da memória e se consolida em um sentimento de pertencimento. Ao articular memória e identidade, Pollak (1992) indica que a lembrança não é apenas um repositório do passado, mas um instrumento ativo de elaboração do presente, pois toda representação de si implica também uma representação coletiva.

Dessa forma, é visto aqui que a crítica pode gerar visões distintas sobre um filme, e que essa diversidade colabora para um processo de disputa na formação da memória. No entanto, é possível imaginar que na diversidade de conteúdo que se debateu ao longo do tempo sobre filmes como *Barro Humano* e *Favela dos meus amores*, haja coletivos simbólicos que colaborem para uma percepção identitária para com esses filmes. Assim, permitisse que as obras canalizem a representação de um momento, ideia, sentimento ou face de uma nação.

Ainda assim, trabalhar um conceito como identidade nacional, demanda alguns desafios, como, por exemplo, trazer uma simbologia para um país tão plural como o Brasil, pensando que nesse processo de construção, entram em cena questões de poder e disputas simbólicas/discursivas. Essa pesquisa entende a dificuldade do ato, mas parte de um estudo que não busca verdades concretas, mas perspectivas que apesar de não trazerem um reflexo de uma sociedade completa, reforça uma ideia, uma imagem que se consolida e visa a representação de uma fração cultural do país.

Dessa forma, antes de aprofundar como a crítica se insere dentro da construção da identidade nacional, é preciso compreender o que esse termo realmente propõe, qual sua aplicação e qual sua significância. Para isso, recorre-se ao estudo feito por Gonçalves (2011), ao investigar como o cinema e a identificação nacional brasileira se interligam mutuamente.

Para ele, o estudo de uma nação se inicia nos conceitos de povo e cultura. O primeiro deles se referindo ao conjunto populacional de um território, que após anos de vigência consolidam práticas e a atividade que se enraízam nas características comunitárias. O segundo conceito seria o da cultura, que se forma nas práticas e noções que aproximam as pessoas em comunidades, as fazem sentir pertencentes e unidas. Por meio dessas duas noções, o autor parte para estudar a identidade nacional como a manifestação cultural de uma população, sendo o cinema uma delas. “É imperativo sabermos quais as imagens de nossa cultura e do nosso povo construídas e veiculadas pelo cinema que contribuíram para que nossas plateias pudessem elaborar seus discursos de identidade nacional” (Gonçalves, 2011, p. 15).

Discutir identidade nacional implica levar em consideração um conceito que lhe é fundamental: o conceito de nação. Identidade nacional e nação estão intimamente imbricadas na sua constituição, numa relação de dependência e explanação mútuas. Há inúmeros caminhos que podem levar à compreensão desses conceitos e de suas relações. Um dos mais interessantes é aquele que percorre a trilha que une nação e identidade nacional ao conceito de cultura e aos processos de construção de discurso, desaguando na produção cinematográfica e audiovisual enquanto organizadora de discursos da identidade nacional, histórica e culturalmente determinados. (GONÇALVES, 2011, p. 17).

Como observa Gonçalves, discutir identidade nacional implica necessariamente refletir sobre o conceito de nação, uma vez que ambos se constituem de forma interdependente e se explicam mutuamente. A nação se apresenta como resultado de uma construção. Neste modo, a identidade nacional emerge da própria ideia de pertencimento a uma coletividade simbólica, e é na cultura que esse sentimento encontra seus meios de expressão. Nesse sentido, o autor destaca que a relação entre nação e identidade nacional se manifesta através dos processos de construção de discurso, sendo o cinema e o audiovisual espaços privilegiados de produção e organização desses discursos identitários. Ao se apropriar dessa perspectiva, é possível compreender também o papel da crítica, como mecanismo de promoção e dispersão de discursos que atuam junto a essa construção.

Se o cinema exerce papel central na construção da identidade nacional, é natural supor que os meios de comunicação que o analisam também tenham contribuído para esse processo. Com isso, debater as ideias de identidade nacional implica compreender sua relação intrínseca com o conceito de nação, uma vez que ambos se constituem mutuamente e encontram na cultura o espaço de expressão simbólica dessa interdependência (Gonçalves, 2011). Nesse sentido, o cinema e o audiovisual assumem

papel central como organizadores de discursos sobre a identidade nacional, capazes de projetar representações coletivas historicamente situadas.

A partir desse entendimento de Gonçalves sobre a cultura como eixo de formação nacional, Anderson (2008) amplia a discussão ao propor a ideia de 'comunidades imaginadas', ressaltando o papel dos meios impressos na consolidação de identidades coletivas. A crítica, ao circular nos meios de comunicação e formular leituras sobre o cinema brasileiro, atua como um desses espaços discursivos em que se elaboram e se reforçam imagens da nação, participando ativamente da formação da memória cultural e da identidade nacional das obras.

Estes autores colaboram de forma fundamental nessa pesquisa, trazendo o panorama teórico a qual busca-se referenciar os conceitos de identificação e pertencimento, mas também já demonstra como a crítica, assim como outros meios de comunicação, possibilita que as relações entre a obra e suas marcas na sociedade se tornem mais claras.

Ao se compreender o discurso impresso como um dos agentes responsáveis pela formação das identidades culturais nacionais, torna-se possível estender essa reflexão à crítica cinematográfica enquanto espaço de mediação entre o cinema e a coletividade. Assim como a imprensa e a literatura, a crítica participa da construção simbólica das comunidades imaginadas, pois é através dela que se consolidam percepções compartilhadas sobre o cinema brasileiro e, conseqüentemente, sobre a própria ideia de nação.

Essa dimensão construtiva também está presente no pensamento de González (2013), para quem as identidades nacionais são estados mentais configurados por histórias e por uma imaginação histórica narrativamente estruturada. O autor enfatiza o poder das palavras e das representações na conformação da ideia de nação, entendendo a linguagem como um campo de disputas no qual se definem os contornos do pertencimento. A identidade nacional, portanto, é menos um dado e mais um discurso, uma forma de imaginar o coletivo por meio de narrativas que pretendem dotar de sentido o passado e o presente de uma comunidade.

Sob essa perspectiva, torna-se possível aproximar a noção de identidade das práticas discursivas que operam no campo cultural, entre as quais a crítica de cinema ocupa um lugar privilegiado. Ao atribuir significados às obras, a crítica também participa da elaboração simbólica do nacional, selecionando imagens, temas e representações que serão memorizadas como parte de uma herança comum. Suas palavras, longe de serem

inocentes, atuam na configuração de sentidos e valores que sustentam determinadas formas de se pensar o país, seu cinema e sua cultura. Assim, o texto crítico não apenas reflete uma identidade preexistente, mas colabora ativamente para sua constituição, tornando-se parte do tecido narrativo que une memória, arte e nação.

O discurso crítico passa a exercer uma função duplamente memorial, de um lado, preserva vestígios do filme desaparecido; de outro, reinsere essas imagens ausentes no tecido narrativo da identidade nacional. A crítica torna-se, portanto, o meio pelo qual os filmes perdidos permanecem presentes na memória cultural, não apenas como objetos estéticos, mas como fragmentos discursivos de uma história coletiva. É nessa operação simbólica que a ausência se transforma em permanência: o desaparecimento da obra é compensado pela sobrevivência de seu imaginário através do texto impresso. Assim, ao tratar de *Barro Humano* (1929) e *Favela dos Meus Amores* (1935), o que se analisa não é apenas a lembrança de dois filmes deteriorados, mas o modo como eles continuam a habitar o campo da identidade nacional por meio das palavras que os narram, interpretam e consagram.

Nesse processo, os veículos de imprensa e as revistas especializadas desempenham papel decisivo como espaços de legitimação e de difusão da memória fílmica. São eles que transformam o comentário individual em discurso coletivo, amplificando discursos e consolidando consensos sobre o cinema nacional. Através dessas mediações, constrói-se um repertório simbólico que associa o cinema brasileiro a determinadas imagens – a modernidade urbana, o povo, a indústria, o trabalho, o samba, o progresso ou a favela – e que, em conjunto, compõem um imaginário identitário.

Se, como afirma González (2013), as identidades nacionais se configuram a partir de narrativas, a crítica de cinema deve ser compreendida como uma dessas narrativas constitutivas. Por meio de seus textos, o crítico oferece uma interpretação do país e de seu cinema, definindo o que deve ser visto como expressão legítima de uma cultura. Cada adjetivo, cada metáfora, cada juízo de valor que surge na escrita crítica se transforma em um traço da memória compartilhada. A crítica é, portanto, um lugar de mediação entre memória e identidade, um campo onde se constroem as fronteiras simbólicas da nação.

A influência que a crítica opera dentro do meio cultural é capaz de conduzir um consenso mais geral sobre uma obra. Não quer dizer que a crítica seja uma sintetizadora universal do legado de um filme, como se apagasse todas as demais opiniões. No entanto, tendo em vista a limitação de opiniões e relatos que se tem

referente aos dois filmes em destaque nesta pesquisa, é de se ter como ainda mais crucial e relevante o testemunho crítico dentro da formação da identidade audiovisual que o filme propõe.

Usando como exemplo a construção da percepção dos filmes da época do Cinema Novo Brasileiro<sup>14</sup> como obras que trazem a identidade da pobreza e da escassez dentro de seus filmes, a chamada “Estética da fome<sup>15</sup>”. No Livro de Ismail Xavier (2019), o crítico e pesquisador faz uma série de análises comparando filmes que partilhavam dessa identidade para com obras que contrastavam com a ideia, mesmo sendo produções de um mesmo período.

O que Xavier faz é um trabalho de registro sobre as obras, ele passa para o leitor um olhar que induz a associação deles por meio de uma identidade determinada. Suas memórias são estipuladas para uma construção visual por meio do texto, projetando um imaginário simbólico. A crítica atua como uma ferramenta que escava os filmes e recolhe fragmentos que juntos traduzem para o leitor, uma ideia de identidade cultural e cinematográfica daquele enquadramento espacial e temporal.

Diferente do que acontece com os filmes vistos nesta pesquisa, as obras que Xavier analisa ainda são trabalhos que podem ser assistidos no tempo presente, o espectador não é refém da imagem que o crítico projeta em seu texto, ele pode assistir aos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *Barravento*, que são analisados no livro, por exemplo, e construir um desenho imagético sobre as obras em sua particularidade. É possível até que o indivíduo forme uma ideia sobre os filmes que difere totalmente com a proposta por Xavier, não existe uma amarração.

Contudo, isso não ocorre quando é pensado as obras de *Barro Humano* e *Favela dos meus amores*, o espectador contemporâneo é incapaz de contemplar a experiência fílmica e de formar novas ideias sobre o filme, deve confiar nos relatos que foram traçados sobre eles há muito tempo atrás. E como é trazido por González (2013, p. 110) “cada relato da identidade nacional nos remete, então, a uma imaginação histórica distinta e guarda em seu seio uma intencionalidade prática”. A crítica inserida dentro da instituição do jornalismo cultural vai atender a construção de identidades que favoreçam

---

<sup>14</sup> Um movimento cinematográfico brasileiro que ocorreu durante os primeiros anos de ditadura no Brasil. As ideias presentes consistem em produzir filmes que retratam a dura realidade do povo, os cineastas produziram obras com baixos recursos, focando principalmente em um realismo social.

<sup>15</sup> Um conceito trabalhado primeiramente em um manifesto publicado por Glauber Rocha nos princípios do Cinema Novo Brasileiro, que propõe que as obras que desejam retratar a miséria da população não devem apelar para a estética, ficar em imagens belas e vistosas. A pobreza é cruel, violenta, e esses sentidos devem estar presentes na imagem, a qual não deve agradar os olhos do espectador, mas expor sua natureza crua e escassa.

os ideais desse conjunto, e o leitor conseqüentemente será conduzido por essa sistematização, conseqüentemente infringindo a própria noção de percepção identitária que associa para com os filmes citados.

Essa compreensão permite vislumbrar como as leituras críticas feitas sobre *Barro Humano* (1929) e *Favela dos Meus Amores* (1935) não apenas acompanharam o lançamento dos filmes, mas também influenciaram a maneira como eles são lembrados. As palavras e imagens criadas pelos críticos ajudam a definir o lugar que essas obras ocupam na memória cultural do cinema brasileiro. Através dessas análises, é possível perceber como a crítica funciona como um mecanismo de construção identitária: ao preservar a lembrança de um filme perdido, ela também preserva uma ideia de nação, uma imagem de Brasil que atravessa o tempo e se inscreve na história cultural.

Se o trabalho de Xavier (2019) contribui para a percepção dos filmes do Cinema Novo com a ideia da escassez e fome, o que fazia sentido para a época. Faz-se importante pensar qual identidade se sobressai referente aos filmes de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, qual imagem, dentre tantas, mais ressoa na memória cultural emitida pelo meio impresso da época em que suas películas ainda persistiram em exibição para o público. Assim, compreender as identidades projetadas por *Barro Humano* (1929) e *Favela dos Meus Amores* (1935) significa também compreender como o discurso crítico ajudou a definir, preservar e projetar uma imagem simbólica do Brasil. É a partir dessa perspectiva que os próximos subcapítulo examinarão como essas representações se constituíram.

### 3.2 O INDUSTRIAL E O MODERNO EM BARRO HUMANO

Entendendo que a crítica cinematográfica, no contexto dos filmes perdidos, pode ser utilizada como um veículo de preservação e propagação da imagem e identidades das obras. Para este subcapítulo da pesquisa, a intenção é concentrar nos debates em torno de *Barro Humano*, percebendo qual projeção os textos críticos na etapa de sua exibição ressoam nos dias atuais. Porém, antes de fazer este estudo contemporâneo, é importante trazer uma análise de alguns temas sociais e políticos que se faziam presente no Brasil no período próximo ao lançamento do filme

No Brasil das primeiras décadas do século XX, o discurso da modernização passou a ocupar lugar central nos projetos de Estado e nas expectativas das elites urbanas, que buscavam inscrever o país na lógica do progresso técnico e

simbólico associada às grandes nações ocidentais. Esse ambiente de transformação — marcado pela urbanização acelerada, pela reorganização dos centros urbanos e pela disseminação de novos hábitos de consumo — encontrou no cinema um terreno fértil para materializar e difundir essas aspirações. A indústria cinematográfica emergente passou a ser vista não apenas como entretenimento, mas como um instrumento de projeção nacional, capaz de construir imagens modernas do país e de sua sociedade. Ao mesmo tempo, a crítica cinematográfica consolidava-se como mediadora fundamental nesse processo, interpretando os filmes dentro do imaginário da modernidade, atribuindo-lhes valor cultural e ajudando a fixar, no discurso, aquilo que as imagens aspiravam representar. Nesse entrelaçamento entre modernização e cinema, formou-se um campo simbólico em que o país buscava narrar-se a si mesmo.

A produção cinematográfica brasileira, durante a Primeira República, esteve sempre às voltas com essas duas vertentes da representação do ser nacional brasileiro: por um lado, o apelo às raízes históricas e culturais da nação, com a reapropriação dos mitos, da cultura, da vida rural brasileiras para construir, nas telas, os signos da nacionalidade; e por outro lado, o apelo ao moderno, ao urbano, ao luxo e à sofisticação de um ideal que se mostrava incipiente em nossa sociedade, mas que nos servia de paradigma, uma vez que constituía o cerne do conteúdo dos filmes que importávamos da Europa e principalmente dos Estados Unidos da América e que aprenderam, desde cedo, a apreciar. A representação identitária da nação, dentro dessas duas vertentes ocorreu de forma pouco ordenada e sem a consciência de um projeto consistente de representação (GONÇALVES, 2011, p. 73).

Segundo Gonçalves (2011), as representações cinematográficas das décadas iniciais do século XX passam por uma inflexão significativa. A preocupação com temas explicitamente nacionais, muitas vezes associados ao meio rural, perdeu força na década de 1920, cedendo espaço ao desejo de filmar ambientes urbanos e modernos, identificados como símbolos de progresso e civilização. Esse movimento não ocorre apenas na produção, mas na crítica, que passa a legitimar filmes que retratam um Brasil “culto”, sofisticado e alinhado ao desenvolvimento de suas capitais.

O cinema estabeleceu-se na cidade como importante símbolo da modernidade e da civilização. Nesse mesmo período o conceito de nacional problematiza-se em relação ao cinema brasileiro. Para além da procedência, um filme nacional, para ser realmente, deveria ter assunto nacional. Era preciso que abordasse “coisas nossas” (GONÇALVES, 2011, p. 65).

Surge esse embate entre aquilo que está representado na tela e o que de fato se vê na sociedade, era preciso ter uma intermediação que colaborasse na aceitação e convencimento do público frente a essa identificação. As revistas especializadas, em especial Cinearte (1926–1942), tornaram-se instrumentos fundamentais nesta articulação entre cinema e modernização. Como observa Gonçalves, o aumento do espaço dedicado

ao cinema na imprensa contribuiu para uma mudança qualitativa na maneira de ver e avaliar os filmes: não se tratava mais de mero entretenimento, mas de indicador de desenvolvimento cultural. No discurso de editores como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, Gonçalves identifica um verdadeiro “projeto de país”, no qual o cinema era convocado a desempenhar uma missão civilizatória.

Esse projeto incluía não apenas a defesa de uma produção regular e industrializada, mas também a promoção de um ideal de nação que se afastasse dos elementos culturais populares e rurais, aproximando-se de padrões de comportamento, estética e sociabilidade provenientes dos Estados Unidos. Assim, o discurso crítico não apenas analisava filmes — ele prescrevia como o cinema brasileiro deveria ser para representar dignamente o país no conceito das nações modernas.

Gonçalves (2011) ainda destaca a intensificação da influência norte-americana durante as décadas de 1920 e 1930, tanto econômica quanto cultural. A imprensa brasileira, incluindo Cinearte e O Cruzeiro, reforçava ativamente essa influência, promovendo comportamentos, modas e modos de vida hollywoodianos. O cinema nacional, então, via-se pressionado a reproduzir o “universo diegético socialmente mais alto” das produções urbanas norte-americanas.

Essa busca pela mimese hollywoodiana levou à formulação de um cinema nacional que privilegia ambientes sofisticados, personagens brancos, cenários decorados e situações distantes da realidade social brasileira — e que rejeitava explicitamente elementos associados ao subdesenvolvimento. A crítica, principalmente nesse recorte temporal de fim dos anos 1920, legitimava essa estética ao apresentá-la como caminho inevitável para a modernização.

Como resultado do sucesso de público e de crítica de *Barro Humano*, filme de 1929, dirigido por Adhemar Gonzaga, e também da campanha que vinha sendo empreendida já há alguns anos pela revista Cinearte, em prol da existência de uma indústria cinematográfica forte e atuante no Brasil, a Cinédia teve sua data de fundação em 15 de março de 1930. (GONÇALVES, 2011, p. 109).

Até aqui, muito se falou sobre como o contexto sócio-político brasileiro tendenciou na época para um projeto industrial e moderno no cinema. Também ficou evidente que *Barro Humano* chega no final da década de 1920 como um marco, e que a crítica cinematográfica desempenhou um papel de reforço na identificação e legitimação da obra nessa posição de vanguarda. Para explicar melhor isso, faz-se necessário analisar alguns desses recortes discursivos da época.

Na edição 256 de 1929 do Diário carioca, o crítico Josué de Castro publica um texto debatendo algumas percepções sobre o filme de Adhemar Gonzaga.

Dentre suas afirmações está a de o valor do filme “está todo nas suas aspirações a ser perfeito e na clara compreensão do que seja cinema” (Castro, 1929, p. 05), nisso o autor demonstra uma visão de auge do cinema nacional em relação a obra, a colocando como símbolo máximo da técnica narrativa e cinematográfica. Na mesma publicação, ele ainda pontua como aquele era o momento ideal para o lançamento de uma obra como tal, que antes o cinema nacional vinha de um tempo nebuloso e cego, e que a realização de Gonzaga seria o “termo da progressão”.

Enfim, o film é o cartão de visitas de um grupo de rapazes que creem abnegadamente no futuro do cinema. Possibilidades atuais: pequenas. No “Benedetti Film” não há burguezes, só há artistas. Possibilidades futuras: brilhantíssimas. “Barro Humano” é um valioso presente que o Brasil oferece ao cinema mundial. (CASTRO, 1929, p.05)

Retomando essa citação apresentada anteriormente do crítico do Diário Carioca, o filme trazia a representação do avanço, o futuro, o moderno, aquilo que seria o modelo de uma nova tendência de produção industrial na sétima arte. Ali a produção brasileira atingiu seu mais alto nível de qualidade, se iniciava uma nova era.

Esse pensamento não seria difundido apenas por Josué ou pelo Diário carioca. Em junho de 1929, na edição 05, a revista O Fan publicou uma crítica sobre *Barro Humano* na qual categoriza a obra como a “nossa mocidade” dizendo que o filme viria para mostrar como “o rapazinho se fez homem”. Esses dizeres trazem algumas das simbologias do momento, como a modernidade, o novo, o atual, mas também o crescimento, progresso e a maturidade na produção.

“Barro Humano” não pode ser considerado somente como uma simples pedra fundamental da indústria cinematográfica brasileira. “Barro Humano” é, antes de tudo, um pequenino passo que o cinema dá no caminho certo. [...] Não é simplesmente uma forma brasileira de cinema - o que fatalmente seria uma forma mesquinha. É a contribuição do Brasil ao cinema-phenomeno universal. É o cinema obra de brasileiros. (O FAN, 06/1929, p.03).

Nesse recorte, é interessante destacar duas coisas, uma é a ideia do caminho certo, como se houvesse um direcionamento para o cinema seguir, um fim, um objetivo planejado. Outra coisa é o caráter nacional afirmado, o conceito de que o Brasil estaria finalmente mostrando sua face, uma ideia que estava sendo amplamente almejada na época, de usar o cinema como linha de frente na comunicação da identidade nacional.

Como é bem reforçado por Gonçalves (2011), a revista Cruzeiro é um dos principais portais que colabora no reforço destes conceitos. Em sua edição de número 29,

Octavio Mendes (2019) elabora uma crítica sobre *Barro Humano*, nela pontua a obra como um símbolo de progresso técnico e industrial.

O que eu presenciei, em matéria de film nacional, na capital da República, me deixou surpreendido. Aquele a qual assisti foi feito com critério, com sacrifício, com heroísmo, e é tão honesto, tão perfeito, tão admirável, que encherá, estou certo, os corações dos brasileiros todos. Se Nós vibramos com um romance de amor qualquer, filmados em regiões norte-americanas, com muito mais razão, vibramos tendo um romance, uma interpretação, uma technica, uma photographia perfeita e exteriores nossos, familiares, entontecedores na grandiosidade da sua magnificência. (MENDES, 1929, p. 33).

Neste trecho é importante ver como o valor da representação é destacado pelo crítico, há uma comparação com o filme norte americano, mas antes de tudo há o enaltecimento daquilo é próprio ao Brasil. A crítica de Mendes desempenha uma função de identificação e pertencimento, ao mesmo tempo que idealiza *Barro Humano* como essa obra vanguardista, que rompe padrões e estabelece o cinema nacional em uma nova ótica.

Essa percepção sobre o lugar que ocupava só seria ainda mais reforçada através do tempo dentro da revista. Em *Cruzeiro* (15/11/1930, p. 26) o filme é lembrado como “o primeiro grande triumpho para o cinema brasileiro. Como film em geral, oferecia mais technica, uma technica que o senhor Adhemar Gonzaga trouxera dos Estados Unidos”. Um ano após o lançamento do filme, a crítica passava a ressaltar ainda mais a obra como esse monumento de refinamento do cinema, sendo um parâmetro a ser seguido para os filmes que o seguiram.

Depois de “Barro Humano” no Brasil começou a tomar um incremento maior. Adhemar Gonzaga fez o que se devia ter feito antes: arranhou terreno, construiu um studio, comprou e importou machinismos, cercou-se dos elementos materiais necessários para fazer films. Ficaram a faltar-lhe apenas os artistas, verdadeiros artistas de cinema como os que os americanos criaram: artistas sem “poses” exageradas, que não queriam ser ídolos antes de ser intérpretes (O CRUZEIRO, 15/11/1930, p. 26)

É perceptível sempre o olhar da crítica para o modo de produção dos Estados Unidos da época, é como se os meios de comunicação a época ajudassem nessa importação do modelo, colaborando para a proposta de modernização e industrialização do meio com bases nos moldes exteriores, mas sem perder a essência do que se tinha como nacional.

Saltando mais alguns anos na linha do tempo, em 1948, Pedro Lima escreve para *O Cruzeiro* um texto com o título de “Cinema e Indústria”, que sintetiza esse olhar de retrospecto na história do cinema nacional na primeira metade do século XX. Em

meio a publicação, ele dedica um recorte à percepção de *Barro Humano* como um ponto chave na construção do cinema como aparato industrial no Brasil.

Muita gente confunde fazer um filme com o criar uma indústria de cinema. Temos visto, e tido poucas as, entrevistas, artigos, afirmações teóricas de entendidos", sentenciando que sem dinheiro não podemos apresentar bons filmes. Há um erro que não será difícil demonstrar. Um filme valioso, de arte, pode ser realizado sem grandes recursos, pode mesmo alcançar sucesso, embora não seja realizado com grandes maquinarias, não custe muito dinheiro e nem possa formar uma indústria. Em casa tivemos a exemplo de *Barro Humano*. Foi feito sem recursos, levou por isso quase três anos, porque, apesar do auxílio de Paulo Benedetti, tudo o mais foi conseguido com sacrifícios, aos poucos, das próprias economias dos amadores que o realizaram. Ainda outro dia, fazendo cenas deste filme, pudemos avaliar da perfeição do seu cenário, dos problemas que ele resolve para o nosso cinema, até da partitura musical, magistralmente realizada por Gao, que foi assim o primeiro a musicar, entre nós, um filme dentro da sua linguagem. E "*Barro Humano*" não só foi um dos melhores filmes que já produzimos, como também que, relativamente à época, marcou dos maiores sucessos de bilheteria. (LIMA, 1948, p. 28)

A maior parte das críticas analisadas nesta pesquisa até aqui, trazem olhares de profissionais que debateram o filme no período de seu lançamento, esse texto de Lima foi feito em um instante em que a obra ainda não havia sido perdida, mas quase 20 anos após o seu lançamento. Mesmo com essa distância temporal é curioso ver as marcas que o filme carrega consigo na história, quais adjetivos impregnam em sua identidade como arte, como produto. De fato, se tornou um marco, um símbolo. Da mesma forma que as críticas que vieram antes deste texto ajudaram na formação desse olhar, as palavras de Lima (1948), se somam a diversas outras nessa transposição do filme para o presente.

O peso que estes materiais críticos carregam para o contemporâneo podem ser evidenciados ao analisar o artigo publicado por Gisele Vieira intitulado "*Barro Humano e a modernidade carioca*". Nele a pesquisadora elabora um estudo analítico sobre o filme e utiliza, dentre diversos processos metodológicos, o uso das críticas da época como forma de conexão com o reflexo da obra. Uma vez que nunca teve a oportunidade de assistir ao filme antes deste ser perdido, ela confia nos documentos críticos como testamentos históricos.

A análise de Gisele Vieira destaca *Barro Humano* (1929) como um dos filmes que melhor sintetizam, no final da década de 1920, o ideário da modernidade carioca, cuja construção simbólica atravessava tanto a produção cinematográfica quanto os discursos críticos e jornalísticos daquele período. Para a autora, o cinema se afirmava como produto dessa modernidade em transformação, interferindo na constituição de

novos hábitos, costumes, modos de vida e, sobretudo, na elaboração de uma memória do que era considerado moderno.

Vieira (2023) justifica o uso do filme como fonte historiográfica pela sua posição enquanto produtor de discurso histórico, especialmente quando analisado a partir da relação entre linguagem cinematográfica, condições de produção e recepção. Nesse sentido, *Barro Humano* e sua repercussão permitem observar as expectativas modernizadoras que orientavam parte da intelectualidade urbana carioca.

Dessa forma, ao observarmos *Barro humano*, não nos compete um olhar cinematográfico de obra de arte, mas sim observá-lo como produto de uma sociedade, na medida em que vale pela abordagem sócio-histórica que o autoriza e como produtor pelo que testemunha da mesma (VIEIRA, 2013, p.310).

Em seu estudo ela conta que, apesar das contradições, o entusiasmo despertado por *Barro Humano* contribuiu para impulsionar a organização dos cineastas nos anos 1930 e para sedimentar a percepção de que a produção de enredo poderia constituir uma indústria. A crítica, nesse processo, exerceu papel central: transformou impressões em fórmulas, estabeleceu padrões, moldou expectativas e consolidou *Barro Humano* como um ponto de partida para a história do cinema moderno no Brasil.

A compreensão histórica que Vieira constrói, bem como a formação imagética que se projeta sobre o filme de Gonzaga, torna-se possível sobretudo graças ao acesso às críticas da época. Seu estudo desenvolve-se por meio de um processo comparativo e investigativo que inclui tanto os fragmentos analisados nesta pesquisa quanto outros não mencionados. O aspecto central é compreender como esses testemunhos continuam, ainda hoje, a alimentar formas de identificação vinculadas àquele momento histórico da nação.

Através da leitura conjunta dos recortes críticos trazidos aqui e das análises propostas, é evidente que *Barro Humano* não foi apenas avaliado como um filme tecnicamente avançado, mas convertido pela imprensa em símbolo de um projeto mais amplo de modernização cultural. A insistência em qualificá-lo como marco inaugural, modelo industrial e expressão autêntica da nação revela um esforço discursivo que ultrapassa a análise estética e passa a operar como construção de futuro: um cinema brasileiro que, mesmo ainda frágil em termos materiais, deveria alinhar-se aos paradigmas modernos e urbanos do período. É justamente essa articulação entre entusiasmo crítico e expectativa de progresso que abre caminho para compreender como a obra de Gonzaga foi associada, retrospectivamente, às primeiras tentativas de

industrialização do setor, como a criação da Cinédia e da Brasil Vita Filmes — movimentos que a crítica interpretou como desdobramentos naturais daquele impulso modernizante já atribuído ao filme.

No entanto, como aponta Gonçalves (2011), essa modernização era mais ideal do que efetiva: faltavam bases econômicas, políticas e industriais capazes de sustentar o projeto. Ainda assim, a crítica insistia em construir uma memória heroica desse momento, destacando não o fracasso material da indústria nascente, mas a grandiosidade simbólica de seu projeto.

Assim, quando hoje se recorda *Barro Humano* como obra inaugural de um cinema moderno, o que se preserva é justamente essa adesão acrítica ao paradigma hollywoodiano, que moldou tanto a produção quanto sua recepção. Esse deslocamento tem repercussões diretas para a memória dos filmes perdidos. Quando a crítica louva obras como *Barro Humano* por sua capacidade de inserir o Brasil no repertório urbano e cosmopolita, o que se preserva não é apenas o filme, mas a própria ideologia modernizante que o atravessa. Em outras palavras, a crítica transforma o filme em documento simbólico de um Brasil que aspirava à modernidade, ainda que essa modernidade fosse mais imaginada do que vivida.

Essa memória modernizante, que perdura até hoje, contribui para a canonização posterior dos filmes perdidos: eles sobrevivem como testemunhos de uma modernidade sonhada, mais do que concretizada.

A análise das reflexões de Gonçalves (2011) revela que o cinema brasileiro das décadas de 1920 e 1930 foi atravessado por uma intensa disputa simbólica em torno da modernidade e da identidade nacional. A crítica cinematográfica, especialmente a veiculada em revistas com perfil próximo a *Cinearte*, desempenharam um papel decisivo nesse processo ao promover uma visão idealizada de nação, urbana e profundamente influenciada por Hollywood. Nesse quadro, filmes hoje perdidos como *Barro Humano* foram elevados ao estatuto de marcos modernizantes não apenas por suas qualidades estéticas ou narrativas, mas porque se alinhavam ao projeto civilizatório que a crítica procurava difundir.

Assim, a memória desses filmes, construída e preservada quase exclusivamente pela crítica, não pode ser desvinculada das tensões inerentes à modernidade brasileira: desejo e impossibilidade, progresso e atraso, imitação e identidade. O discurso crítico não apenas registra essas obras, mas as reinscreve dentro de um imaginário nacional modernizante, revelando o cinema como espaço privilegiado

de elaboração simbólica da nação e permitindo compreender os filmes perdidos não como lacunas, mas como vestígios discursivos de um projeto cultural que marcou profundamente o período.

### 3.3 FAVELA DOS MEUS AMORES COMO SÍMBOLO POPULAR-NACIONAL

Se *Barro Humano* cristalizou, na crítica de sua época, o imaginário da modernidade carioca, marcando através do deslumbramento com a técnica, a promessa de profissionalização do cinema e pela incorporação de hábitos urbanos, outro movimento poucos anos depois se desenhava no campo cinematográfico: a busca por representar aquilo que seria reconhecido como autenticamente “popular”. Essa inflexão torna-se particularmente nítida em *Favela dos Meus Amores* (1935), cuja recepção crítica desloca o eixo interpretativo do moderno para o nacional-popular, entendendo a favela como um lugar simbólico de identidade cultural. Assim, ao passar de *Barro Humano* para *Favela dos Meus Amores*, observa-se uma mudança no modo como a crítica constrói, e preserva, a memória de filmes perdidos: se no primeiro caso opera-se uma consagração da modernidade cosmopolita, no segundo emerge a legitimação de um Brasil popular, musical e diverso, que passa a ser tomado como expressão legítima da nação.

Em meio a grande produção de filmes que buscam emular uma realidade norte-americana ou europeia, representando o dia a dia das elites e da alta burguesia da época, começava na década de 30 a surgir uma demanda por um retrato diferente do Brasil, uma descentralização do olhar. Sobre este desejo, Autran (2003, p. 98) comenta o surgimento da semente do que seria considerado um cinema popular, com filmes “ambientados principalmente nos subúrbios ou nos morros, apresentava a gente simples e trabalhadora”. Se tratava de buscar novas histórias, novos cenários, personagens e rostos, um projeto de cinema que naturalmente iria gerar conflitos, mas uma agitação necessária para a inovação e progressão da arte e da indústria.

A década de 1930 foi a década em que o samba se consolidou como música brasileira por excelência e o Carnaval foi oficialmente reconhecido como um grande evento da cultura popular, processos que foram fundamentais na invenção do espaço nacional-popular na cultura brasileira. (NAPOLITANO, 2009, p. 140).

Nessa efervescência cultural que despontava no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro (capital da época), seria natural pensar que o cinema logo gostaria de fazer parte dessa realidade, de usar o contexto como força narrativa para propagar

nacionalmente e internacionalmente aquilo que seu povo criava e expressava, quais os contornos culturais que se destaca e mereceriam visibilidade.

Para poder compreender um pouco o contexto sociocultural no qual a obra de Humberto Mauro foi inserida e debatida, é possível recorrer aos estudos de Alex Viany, um dos poucos críticos e historiadores que assistiu ao filme e elaborou debates teóricos anos após a estreia em 1935.

É necessário realçar a total conjugação no pensamento de Alex Viany entre o popular, o nacional e o realismo. Essas três características tornam-se indissociáveis, pois o realismo seria a chave estética que permitiria demonstrar a vida do povo e-seguindo-se o axioma "só é nacional o que é popular", por consequência, a própria nacionalidade. De forma tautológica, somente através da representação do nacional e do popular é que o realismo estaria concretizado. (AUTRAN, 2003, p. 104).

Para Viany, o cinema mundial nessa época se direcionava para o realismo cênico, tanto na técnica como na temática das obras, e em sua visão, o cinema brasileiro, se quisesse seguir tal tendência deveria buscar alinhar o discurso popular com a representação nacional em tela. *Favela dos meus amores*, ainda que com um grande aparato de produção e com nomes relevantes da época, como a produtora e atriz Carmen Santos, não deixava se ser um filme vanguardista em seu tempo, trazendo em imagens a representação da primeira favela carioca, localizada no Morro da Providência, e da integração dos moradores locais dentro da narrativa.

Nos veículos de comunicação, como a própria crítica, haveria uma divergência de percepções sobre a obra. De acordo com Autran (2003), a recepção crítica de *Favela dos Meus Amores* se dividiu entre leituras conservadoras, que percebiam a representação dos negros e da favela como algo pitoresco e folclorizado, e interpretações de esquerda, que viam no filme a primeira aparição cinematográfica – ainda que problemática – das classes populares encenando a si mesmas. O impacto dessa diferença no olhar crítico foi debatido no subcapítulo sobre a seletividade e esquecimento.

O que se verifica é que o acontecimento deste filme causou um impacto expressivo em diversas esferas do meio cultural e da comunicação. A obra, conseguindo ou não, buscou uma abordagem de representação do povo, reforçando nas imagens a simbologia de uma brasilidade cinematográfica, uma forma nova de apresentação e filmagem.

A questão da "brasilidade" ganha amplitude a partir da análise da obra de Humberto Mauro. Primeiramente, devido à afirmação de que Mauro entendia o ritmo do filme brasileiro como diferente do americano, o brasileiro seria mais lento, isso retirava a discussão sobre "brasilidade" do campo temático e levava-a para o estético (AUTRAN, 2003, p. 209).

Mauro, aparentemente não só produziu uma mirada para aqueles espaços e indivíduos que se viam marginalizados, mas intencionalmente ou não, conduziu a técnica brasileira em um direcionamento único. Autran (2003) também observa que o chamado pólo “nacional-popular” buscava desenvolver uma estética realista, adaptando conceitos neorrealistas ao contexto brasileiro. Para ele, essa vertente, por estar mais atenta às “lições da história”, teria condições de impulsionar a industrialização do cinema nacional e de elevar seu nível artístico e cultural.

*A Favela dos meus amores* deixou no imaginário popular uma ideia de legado muito expressiva, sendo vista como um ponto de virada na forma de se fazer cinema. Sua presença na identidade cultural brasileira se tornou algo que nem a perda de suas películas pode apagar. Napolitano (2009, p. 154) destaca que Alex Viany considerava a produção mais séria e relevante dos primeiros anos do cinema sonoro brasileiro, especialmente por seu caráter populista, que indicaria um caminho legítimo para o desenvolvimento cinematográfico nacional. O próprio o “considera o filme antecipador de um cinema realista no Brasil, retomado nos anos 1950 por *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, ambos de Nelson Pereira dos Santos, marcos da cinematografia moderna no Brasil”.

Se cotejarmos o impacto cultural e estético do filme à época com o seu desaparecimento material posterior, temos uma situação paradoxal e delicada para a pesquisa histórica que obriga o historiador a analisar muito mais o projeto e suas apropriações, do que a realização fílmica em si. (NAPOLITANO, 2009, p. 154).

Diante da dificuldade de aprofundar, de maneira quase arqueológica, a forma como a identidade dessa obra se perpetuou ao longo do tempo, torna-se indispensável recorrer aos testemunhos críticos da época. São eles que permitem compreender como o filme de Mauro passou a ser sinalizado como um marco do cinema nacional de orientação popular.

Nessa movimentação, o *Jornal do Brasil* seria um dos veículos que mais se destaca no direcionamento deste olhar sobre o filme. Já na sua edição 179 há um trecho que cita *Favela dos meus amores* como “um filme essencialmente carioca” com os personagens vivendo com “relevo as mais gratas tradições da cidade” (*Jornal do Brasil*, 28/07/1935, p. 20). O discurso cria uma questão para o leitor, sobre o que seria essa essência dita como carioca, instiga o espectador a curiosidade que talvez essa nova obra traga algo de novo, algo nunca antes representado, uma ideia que não seria somente visual, mas espiritual, captando a alma do que tornava o Rio de Janeiro a cidade

maravilhosa. Já em julho o jornal moldava uma expectativa de uma realização cinematográfica que trouxesse uma representatividade especial para o cinema nacional.

Nem uma semana depois, na edição 183, o veículo publicou uma nota que trazia já como título “A brasilidade de *Favela dos meus amores*”. O texto traz a evocação do orgulho ao Brasil, ao que a nação representa, seu esplendor e como o povo se identifica com tal. “O brasileiro começou a amar o Brasil e na verdade deve orgulhar-se de sua terra, terra, ainda, de abundância e dos fundos sentimentais e afetivos.” Logo após exaltar essa ligação emocional e espiritual com a identidade cultural do Brasil, vem a colocação de que o filme protagonizado por Carmen Santos é “precisamente isso, um hino à brasilidade” (Jornal do Brasil, 02/08/1935, p. 14). Coloca-se, assim, o filme neste status de ressonância nacional, de ponto focal daquilo que representaria o mais íntimo da cultura e da forma brasileira de ser.

O texto finaliza sua defesa apontando como a obra mostra seu amor pela terra, que a favela teve sua estilização e romantização no audiovisual, transformando seus sentimentos em arte. Pontua-se, para fechar, que a obra de Mauro mostra para a comunidade carioca, e ao Brasil, uma revelação da favela, exaltando seus cantos, o samba, seus trabalhadores e a razão de seus viveres.

Este se mostra um texto bem romântico por assim dizer, traz para o espectador uma ideia de aprofundamento sensível sobre o filme, molda o imaginário a percepção de uma obra que não se ateuve a ter a favela como plano de fundo, mas a integrando de fato na representação de uma ideia de nação, de parte pulsante e espiritual do âmbito carioca. A relação que a crítica criava com a própria cidade, se tornava cada vez mais presente, colocando o filme como essa representação total do Rio de Janeiro, desde sua população à natureza, da favela à cidade central. Como pode ser visto na edição 187:

Uma das razões do agrado certo de 'Favela dos meus amores', a produção da Brasil Vox filmes em que atuam Carmen Santos, a estrela aplaudida e Jaime Costa e Silvio Caldas, azes do teatro e do rádio nacional, é o caráter genuinamente brasileiro do motivo carioca em que, de começo a fim, se se acha caleado. Os cenários são a favela lendária, permanecendo os aspectos da cidade maravilhosa. O tema é o mais simples e de expressão romântica embalado por cantigas e encantos. Os caracteres são extraídos da imaginação popular: simples, comoventes e cheios de vida típica. (JORNAL DO BRASIL, 07/08/1935, p. 13).

Lendo esses fragmentos atualmente é percebido como a crítica cultural assumiu um comprometimento de reforçar sempre o filme como a nova máxima do cinema nacional, como algo novo. A obra parecia ter sido inundada de tudo que o Brasil

tinha de mais próprio, com todos os elementos do filme fossem “impregnados da brasilidade em exaltação inteligente no que é nosso, as coisas nossas da terra” (Jornal do Brasil, 14/08/1935, p. 13). Mais que representar em tela, o filme estimulava os signos brasileiros, assumia sua cultura que para muitos poderia ser distante, mas para outros era natural. Uma das missões do filme foi caracterizada no jornal como a relevação das características e riquezas da favela para os próprios cariocas.

Fixa a nossa música e a nossa dança de caráter popular e fá-lo com felicidade absoluta pois que não apresenta deformações a título de estilização. E joga com bom número de artistas brasileiros que evidenciam nossa aptidão para a mais nova de todas as artes. “Favela dos meus amores” vai ser exibido nos cinemas da Praça Floriano, o grande êxito cinematográfico de setembro e do ano. (JORNAL DO BRASIL, 13/09/1935, p. 15).

O recorte crítico articula uma narrativa que insere o filme dentro de um projeto cultural de valorização do popular no início da década de 1930. Já no início do texto, enfatiza-se como a produção “fixa a nossa música e a nossa dança de caráter popular”, sugerindo que o filme não apenas retrata elementos da cultura nacional, mas atua como um agente de preservação e difusão dessas expressões. Essa escolha vocabular — “fixa”, “nossa música”, “nossa dança” — reforça uma concepção de cinema como espelho e guardião da cultura brasileira, atribuindo ao filme uma função identitária.

Outro ponto significativo é a afirmação de que *Favela dos Meus Amores* trata esses elementos culturais “com felicidade absoluta pois que não apresenta deformações a título de estilização”. Essa observação revela um ideal crítico da época: a valorização de manifestações culturais consideradas autênticas, não filtradas por modelos estrangeiros ou mecanismos de “embelezamento” modernista. O elogio à ausência de estilização responde ao desejo de um cinema nacional que se sustentasse em práticas culturais locais, especialmente aquelas associadas às camadas populares urbanas (samba, dança, vida comunitária), vistas como depositárias de uma brasilidade legítima.

O texto também ressalta a presença de “bom número de artistas brasileiros”, o que reforça o caráter nacional da produção não apenas em termos temáticos, mas também em termos de mão de obra e representatividade. A participação de artistas nacionais é usada como prova da aptidão brasileira para o cinema, posicionando o filme como marco de afirmação da capacidade criativa do país. Essa combinação entre elenco nacional e temática popular consolida o filme como um espaço simbólico onde o Brasil se vê e se reconhece.

Além disso, ao afirmar que o filme evidencia “nossa aptidão para a mais nova de todas as artes”, o autor articula o popular com a modernidade. Nesse sentido,

*Favela dos Meus Amores* não é apenas expressão da cultura do povo, mas demonstra que o popular pode ocupar um lugar central na modernização cultural brasileira. Há, portanto, um vínculo entre identidade nacional e progresso, mas agora situado nas práticas e sensibilidades das classes populares, em contraste com o projeto modernizador associado a *Barro Humano*.

A apresentação de *Favela dos Meus Amores* como um futuro “êxito cinematográfico” não é apenas uma previsão comercial, mas uma legitimação crítica. A crítica sugere que o sucesso do filme decorre justamente dessa ancoragem no popular, conferindo ao público um lugar decisivo na consolidação da identidade nacional do cinema brasileiro. O popular, portanto, não é só tema: é também método, estética e legitimidade.

Essa corrente de atribuição dos valores populares e nacionais para o filme de Humberto Mauro assumiu uma declaração definitiva com uma crítica mais extensa publicada por L. S. Marinho, na qual tem o objetivo de discorrer uma exaltação ao diretor e seu trabalho renomado, o comparando a um exímio cineasta norte americano, King Vidor. Após elencar o domínio da técnica de ambos os artistas, o crítico discorre sua opinião sobre o filme de 1935.

"Favela dos meus amores" é a prova insofismável de uma grande capacidade; uma afirmativa de um sucesso brilhante para o cinema brasileiro. No entanto, 'Favela dos meus amores' não é um super-filme. É mais do que isso; é um filme brasileiro de grande alcance, que fala à alma do povo simples com toda a sua alegria e sua brutalidade de vida. É a compreensão humana mesclada de rudeza e sutileza em seus mínimos detalhes, e é tudo o que de belo e triste a vida oferece. (MARINHO, 1935, p. 23)

O trecho de Marinho (1935) evidencia com clareza como a crítica da época mobiliza um vocabulário voltado à legitimação cultural do filme, construindo-o como expressão autêntica do povo brasileiro. Embora o crítico ressalte que *Favela dos Meus Amores* não deve ser entendido como um "super-filme", ele imediatamente reconfigura essa negação ao afirmar que a obra é “mais do que isso”: um filme de “grande alcance”, capaz de “falar à alma do povo simples”. Essa formulação desloca o parâmetro de qualidade cinematográfica do modelo industrial ou técnico, associado à ideia do "super-filme", para um critério de autenticidade nacional, pautado pela representação sensível da vida cotidiana e de seus contrastes. Ao destacar a mistura de “alegria” e “brutalidade”, de “rudeza e sutileza”, o crítico endossa um imaginário popular que se pretende genuinamente brasileiro, ancorado na dualidade entre beleza e tristeza como elementos constitutivos da experiência social.

Dessa forma, Marinho não apenas elogia o filme, mas o inscreve simbolicamente em um espaço de valorização identitária, atribuindo-lhe a função de testemunho da emotividade, da dureza e da vitalidade do povo. Em última instância, esse posicionamento crítico atua como um mecanismo de consagração cultural: legitima o filme não por seu aparato técnico, mas por sua capacidade de traduzir e comunicar a “alma” nacional, reforçando a centralidade do popular na construção da memória do cinema brasileiro.

O crítico ainda afirma que *Favela dos Meus Amores* representava o início de uma fase inédita de prosperidade para o cinema nacional, superando expectativas anteriores. Ele destaca que qualquer retrocesso após esse momento seria inadmissível, tamanha a relevância alcançada. Embora reconheça que o filme não deveria ser considerado o maior já produzido no país, o autor enfatiza que se tratava, ainda assim, de uma obra verdadeiramente grande dentro do panorama do cinema brasileiro.

Ainda que todos os recortes críticos mencionados aqui fossem do Jornal do Brasil, essa percepção e projeção cultural não era exclusiva do mesmo. No Diário Carioca (06/10/1935, p. 21), por exemplo, comentava-se como o filme “revelará aos indiferentes e incrédulos as amplas possibilidades do nosso país e nossa gente para as produções cinematográficas”. O mesmo veículo também não deixava de fazer associações com a cidade maravilhosa, afirmando que o filme “é carioca em tudo” e que “alcançará sucesso não só nos bairros chiques, como nos bairros modestos” (Diário Carioca, 11/10/1935, p. 08). A crítica da época não conseguiu ignorar o caráter identitário na obra, nem sua representação de um novo cinema brasileiro; e é graças a esses testemunhos que hoje seu valor é ainda reconhecido. Textos que antes buscavam orientar o público diante daquela novidade passam, agora, a funcionar como um resgate simbólico, uma forma de preservar a memória de uma obra que marcou uma virada histórica no fazer cinematográfico.

Ainda que determinados críticos tenham atribuído ao filme a representação da “alma do povo”, tal afirmação não pode ser empiricamente verificada, uma vez que a obra não se encontra mais disponível. A impossibilidade de confrontar as impressões da época com a materialidade do filme cria um vazio irreversível na experiência histórica da obra. No entanto, justamente por isso, a crítica ganha um papel ainda mais decisivo: ela se torna não apenas um registro acessório, mas um dos últimos vestígios capazes de preservar o sentido cultural e estético que o filme mobilizou em seu tempo. Esses textos sobrevivem como elos entre o passado e o presente, transmitindo

não apenas juízos de valor, mas também a atmosfera social, os horizontes de expectativa e a compreensão de mundo que moldaram a recepção de *Favela dos Meus Amores*. Assim, a crítica não só relata o que o filme supostamente foi, mas consolida a imagem que ele passou a ocupar na memória nacional, uma imagem construída, preservada e continuamente lembrada por esses testemunhos.

A conservação destes conteúdos e discursos ajudam para que hoje novos críticos e teóricos possam ter uma via de acesso à obra e construir suas perceptivas. Um dos mais reconhecidos seria Marcos Napolitano, que discorre sua visão sobre o filme de Mauro usando como foco a expressão “fantasma de um clássico”, cunhada pelo roteirista da obra quando esta foi perdida, representando principalmente a vitalidade que restam nos rastros de um trabalho tão emblemático. Segundo Napolitano (2009), *Favela dos Meus Amores* simbolizou a confluência de diferentes tensões e trajetórias do contexto político e cultural de seu tempo, reunindo atores sociais provenientes de experiências bastante diversas. O autor interpreta o filme como um precursor do neorealismo, marcado pela centralidade do povo e pela presença apenas pontual de artistas profissionais. Suas ideias ajudam a compreender que a crítica funciona como uma via de acesso para compreender como o filme afetou a época, mas também como a época afetou a própria formação do filme em si.

A formação identitária produzida pela crítica não pode ser vista apenas como fruto de uma casualidade, mas como algo que se fazia vantajoso para o momento. Mendonça (2021), tem uma opinião sobre isso, no entendimento de que “o projeto nacional-popular propunha a exaltação de uma cultura popular, de massa, com o intuito de fortalecer o sentimento de nação, necessário para manutenção da ordem nacional em regimes populistas e autoritários”

A evocação do samba, da favela e das classes populares foi um compromisso com a ideia da cultura nacional-popular articulada no período do Estado Novo. Pela primeira vez o morro foi integrado à narrativa de um filme no Brasil e se tornou paisagem de um romance ficcional (MENDONÇA, 2021).

De acordo com a teórica, cabia à crítica identificar em *Favela dos Meus Amores* a capacidade de responder a um desejo atribuído à população, operação que também servia aos interesses políticos do período. Como mencionado anteriormente, é difícil avaliar hoje até que ponto os discursos presentes nos jornais e revistas refletiam uma reação espontânea dos críticos ou se integravam a um projeto deliberado de construção identitária. O que permanece, contudo, é a percepção de que o filme de Mauro constituiu um verdadeiro “filme-acontecimento” (Mendonça, 2021), cuja rara sobrevivência

ainda hoje se mostra fundamental para compreender aspectos centrais da história social, política e cultural do Brasil.

Nesse sentido, sua preservação não representa apenas a manutenção de um exemplar técnico do início do cinema sonoro, mas a permanência de um imaginário social que se formou a partir das leituras críticas de sua época. É graças a essa conjunção entre obra remanescente e testemunhos jornalísticos que se torna possível reconstruir a forma como o filme passou a simbolizar um ideal de nacional-popular, articulando tanto a sensibilidade do cotidiano das classes populares quanto um projeto mais amplo de representação do país. Assim, a crítica não apenas registrou a recepção da obra, mas atuou como mediadora na consolidação de um sentido identitário, contribuindo para que *Favela dos Meus Amores* se inscrevesse na memória cultural como um marco na história do cinema brasileiro.

### 3.4 DO TESTEMUNHO CRÍTICO AO LEGADO HISTÓRICO CULTURAL

A análise desenvolvida ao longo deste capítulo evidenciou que, no caso das obras perdidas, a crítica assume uma função que ultrapassa o contato direto entre filme e público. Nesse sentido, os testemunhos analíticos não apenas registram um passado, mas participam ativamente da formulação de sentidos que permanecerão associados aos filmes ao longo do tempo. É a partir desse processo que se pode compreender como *Barro Humano* (1929) e *Favela dos Meus Amores* (1935) se deslocam do campo da fruição estética para o campo da memória cultural, sobrevivendo não por aquilo que é possível assistir, mas por aquilo que foi dito, escrito e reiterado sobre eles.

Essa constatação permite sintetizar algumas das discussões fundamentais que circundam os subcapítulos anteriores. Em primeiro lugar, tornou-se evidente que o testemunho crítico funciona como um mediador decisivo na constituição da memória das obras perdidas: ele fixa imagens, organiza expectativas e legítimas percepções que se tornam hegemônicas.

Retomando algumas ideias de Pollak (1989), é entendido que estudar memórias coletivas consolidadas, como a memória nacional, exige considerar antes de tudo a função que elas desempenham. Assim, a evocação do passado atua como mecanismo de coesão interna, definindo posições, complementaridades e até antagonismos entre grupos sociais.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história [...]. O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo. [...]Esse trabalho de enquadramento da memória tem seus atores profissionalizados, profissionais da história das diferentes organizações de que são membros, clubes e células de reflexão. (POLLAK, 1989, p. 08).

Pensar os críticos como esses agentes que atuam na convergência da memória e da formação identitária, significa colocá-los dentro de uma posição simbólica na sociedade cultural, contribuindo muitas vezes para uma definição daquilo que é lembrado e também de como é preservado no imaginário. A crítica opera precisamente nesse ponto de intersecção: é um discurso histórico, cultural e interpretativo que não apenas reporta, mas organiza e estabiliza sentidos e identidades ao redor de cada filme. Assim, a crítica não deve ser compreendida como acessório da obra, mas como parte constitutiva de sua existência e representação.

Dessa maneira, a memória e a identidade revelam-se como uma elaboração constante, moldadas pelas necessidades e enquadramentos que orientam cada grupo ou sujeito no tempo. O processo disso resulta nas construções de olhares sobre as obras audiovisuais, que se relacionam favoráveis a uma necessidade política, cultural e social na época de sua recepção.

Por exemplo, nos casos aqui investigados, a crítica modernizante dos anos 1920 e 1930 operou para legitimar um projeto de cinema industrial e urbano; a crítica dos anos 1930, voltada ao nacional-popular, articulou seus discursos com a valorização estatal e cultural do povo e do samba. O testemunho crítico participa de um jogo de escolhas e legitimação, e essas escolhas estruturam o legado que chega até o tempo presente.

A leitura conjunta atual das análises de *Barro Humano* e de *Favela dos Meus Amores* deixa isso particularmente claro. A crítica que acompanhou *Barro Humano* em seu momento de lançamento não apenas qualificou o filme como tecnicamente avançado, mas o converteu em símbolo da modernidade carioca, da industrialização do cinema brasileiro e da aspiração cosmopolita que marcou os anos finais da década de 1920. Mesmo décadas após o lançamento, os discursos que cercaram a obra continuaram a reforçar essa imagem: a de um cinema que buscava se posicionar no mesmo patamar técnico e narrativo da produção norte-americana. Dessa forma, o que sobrevive de *Barro Humano* no imaginário contemporâneo é menos sua estrutura fílmica — hoje inacessível — e mais a projeção que a crítica construiu de seu papel histórico: o

filme como marco inaugural de um projeto industrial e urbano que pretendia redefinir o lugar do cinema no Brasil.

*Favela dos Meus Amores*, por sua vez, foi alvo de um movimento discursivo distinto, que desloca a valorização da técnica para a valorização do popular. A crítica de sua época reconheceu na obra um gesto estético e cultural que buscava representar a favela, o samba, o cotidiano e a expressividade popular como elementos legítimos da identidade nacional. A recepção enfatizou a brasilidade da obra, inscrevendo-a em um projeto simbólico de valorização do nacional-popular que ganhou força na década de 1930. Mesmo diante das divergências políticas e ideológicas da crítica, algumas leituras mais conservadoras, outras mais progressistas, a figura do “filme-acontecimento” permaneceu como consenso. Assim, o que se consolidou ao longo das décadas foi a imagem de *Favela dos Meus Amores* como um filme pioneiro, antecipador de tendências realistas e representativo de uma sensibilidade cultural ligada às classes populares.

A comparação entre as duas obras permite perceber como a crítica construiu, para cada uma, identidades distintas e duradouras. *Barro Humano* tornou-se símbolo do moderno e do industrial; *Favela dos Meus Amores*, símbolo do popular e do nacional. Nenhuma dessas imagens deriva diretamente dos filmes, pois estes já não podem ser confrontados, mas sim da cadeia de discursos que se formou ao redor deles. São identidades sedimentadas, transmitidas e reiteradas ao longo do tempo, sempre sustentadas pela materialidade dos textos e não pelas imagens perdidas. Em ambos os casos, portanto, a sobrevivência simbólica não é acidental: ela foi cultivada pelo testemunho crítico, que se tornou a estrutura fundamental para a permanência histórica dessas obras.

Ao fixar identidades, projetar sentidos e atribuir funções simbólicas às obras, a crítica transforma-se em dispositivo de canonização. É por meio dela que a memória cultural se organiza e que o legado dessas obras se estabelece.

Essa constatação traz implicações importantes para a historiografia do cinema brasileiro. Estudar filmes perdidos exige lidar com lacunas, mas também reconhecer que essas lacunas são preenchidas por discursos que possuem historicidade e ideologia. O historiador não deve reproduzir automaticamente as imagens produzidas pela crítica, mas interrogá-las, investigando os interesses, os horizontes de expectativa e as tensões que moldaram tais discursos. O testemunho crítico é, ao mesmo tempo, ferramenta indispensável e território a ser analisado detalhadamente, não como uma

janela transparente para o passado, mas um espelho que revela tanto o filme quanto a sociedade que o interpretou.

No estudo das noções sobre história cultural, é visto por Burke (2021) que o campo não é algo exclusivo dos historiadores, mas interdisciplinar, transitando entre áreas do saber. O mesmo observa como se mantém uma relação de proximidade com áreas como a antropologia, a história literária e a história da arte, das quais herda métodos e conceitos fundamentais. Segundo o autor, essa interlocução permite aos historiadores incorporar desde técnicas de leitura minuciosa de textos, associadas à crítica literária, até ferramentas de interpretação de imagens e de culturas mais amplas, derivadas respectivamente da história da arte e da antropologia. Ele ressalta que, diante dessa circulação de ideias, tornou-se difícil imaginar o trabalho historiográfico sem noções como gênero, habitus ou esquema. Assim, Burke (2021) destaca ainda que a própria história da arte tem sido progressivamente compreendida como uma forma de história cultural.

Huizinga declarava que o principal objetivo do historiador cultural era retratar padrões de cultura, em outras palavras, descrever os pensamentos e sentimentos característicos de uma época e suas expressões ou incorporação nas obras de literatura e arte. O historiador, sugere ele, descobre esses padrões de cultura estudando "temas", "símbolos", "sentimentos" e "formas" (BURKE, 2021, p. 16).

O trabalho do crítico e o do historiador cultural se aproximam na medida em que ambos operam por meio de rastros e interpretações do passado para compreender fenômenos culturais. Enquanto o crítico, escrevendo no calor do presente, produz leituras que registram sensibilidades, expectativas e disputas simbólicas de seu tempo, o historiador cultural retorna a esses vestígios para analisar o que eles revelam sobre as formas de percepção de uma época. Ambos trabalham, portanto, com mediações: o crítico interpreta a obra para seu público contemporâneo, e o historiador interpreta o próprio discurso crítico como documento histórico. Essa convergência se torna especialmente evidente no estudo de filmes perdidos, em que as imagens desapareceram, mas sobreviveram os olhares que se projetaram sobre elas. Assim, crítico e historiador cultural compartilham não apenas o gesto de ler e atribuir sentido, mas a tarefa de compreender como os significados se sedimentam, se transformam e deixam marcas que atravessam o tempo.

É precisamente a partir dessa aproximação entre crítica e história cultural que se pode compreender a maneira pela qual *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores* continuam a existir no imaginário nacional. Se o historiador cultural lê nos discursos do

passado os padrões de sensibilidade de uma época, e o crítico, por sua vez, registra essas mesmas sensibilidades no instante em que emergem, ambos contribuem para a formação de uma memória e identidade que ultrapassa a materialidade das obras. O estudo dos filmes perdidos evidencia que sua sobrevivência depende menos das imagens que desapareceram e mais dos regimes de interpretação que lhes foram atribuídos. Assim, ao transitar entre os rastros deixados pela crítica e os métodos interpretativos da história cultural, torna-se possível observar como esses discursos não apenas descrevem, mas constroem sentidos, fixam identidades e instituem legados.

Dessa forma, ao compreender como *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores* transitam do testemunho crítico ao legado histórico-cultural, torna-se possível reconhecer que esses filmes sobrevivem não como obras completas, mas como narrativas identitárias. A crítica é o elo que permitiu que ambos ocupassem um lugar na história cultural brasileira, mesmo diante da perda material de suas imagens. O legado que hoje se atribui a eles é resultado de um processo de construção simbólica contínuo, em que as palavras dos críticos se tornam as imagens possíveis dos filmes. Assim, este capítulo evidencia que, no âmbito das obras perdidas, é o testemunho crítico que permite a permanência e que transforma o passado em memória coletiva, assegurando que essas obras permaneçam marcadas, ainda que apenas como imaginários culturais, na história do cinema brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu da constatação de que uma parcela significativa da história do cinema brasileiro encontra-se marcada pela ausência material de suas obras. Diante da perda de cópias fílmicas, incêndios, deteriorações e falhas estruturais nos processos de preservação, emerge a necessidade de investigar não apenas o que foi perdido, mas aquilo que permaneceu. Nesse contexto, este trabalho buscou compreender a crítica cinematográfica como um dos principais rastros deixados por filmes hoje inacessíveis, tomando como objeto de estudo *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, e *Favela dos Meus Amores* (1935), de Humberto Mauro.

Ao longo de todo estudo, defendeu-se que a crítica de cinema não atua unicamente como instância avaliativa ou interpretativa, mas como um dispositivo ativo de preservação simbólica. Mesmo na ausência das imagens fílmicas, o discurso crítico é capaz de manter vivas determinadas representações, sentidos e valores associados às obras, produzindo imagens textuais que passam a ocupar um lugar central na memória cultural. A palavra escrita, nesse sentido, revela-se não como um substituto do filme, mas como um meio de prolongamento de sua existência histórica e simbólica.

O percurso teórico desenvolvido no primeiro capítulo permitiu compreender a crítica como um gesto de espectadorialidade implicada. O crítico, longe de ocupar uma posição neutra ou meramente técnica, escreve a partir de sua experiência sensível diante da obra, mobilizando repertórios estéticos, culturais e históricos. Ao projetar um “filme-modelo”, nos termos propostos por David Bordwell, o crítico reconstrói a obra em discurso, atribuindo-lhe coerência, unidade e significação. Essa operação evidencia que toda crítica é, em alguma medida, uma criação, uma forma de reescrita do filme a partir do olhar e da linguagem.

Essa dimensão criativa da crítica torna-se particularmente relevante quando o suporte visual desaparece. Nos casos de *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores*, a crítica passa a ocupar um espaço ainda mais decisivo, funcionando como um dos principais mediadores entre o filme perdido e o presente. Ao descrever cenas, performances, atmosferas e valores estéticos, os textos críticos não apenas evocam imagens ausentes, mas constroem um imaginário compartilhado, responsável por sustentar a permanência dessas obras na história do cinema brasileiro.

No segundo capítulo, ao articular os conceitos de memória social, coletiva e cultural, foi possível compreender a crítica como parte integrante dos processos de

memorização do passado. A memória, longe de ser um repositório neutro de fatos, constitui-se como uma construção seletiva, atravessada por disputas simbólicas, interesses institucionais e relações de poder. Nesse sentido, a crítica cinematográfica atua simultaneamente como instrumento de preservação e de esquecimento: ao destacar determinados aspectos das obras, silencia outros, fixando imagens e interpretações que tendem a se cristalizar ao longo do tempo.

A análise das críticas revelou que a permanência simbólica de *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores* não se deve apenas à qualidade intrínseca das obras, mas também ao lugar ocupado pelos discursos que as legitimaram. Inserida no campo do jornalismo cultural, a crítica exerce um papel fundamental na consagração patrimonial, influenciando quais filmes serão lembrados, estudados e valorizados pela historiografia. Assim, mais do que testemunhos circunstanciais, os textos críticos assumem o estatuto de documentos históricos, capazes de informar tanto sobre os filmes quanto sobre o contexto cultural e ideológico em que foram produzidos.

No terceiro capítulo, a pesquisa concentrou-se na análise das identidades atribuídas às obras a partir da recepção crítica. Observou-se que *Barro Humano* foi reiteradamente associado a um projeto de modernidade, industrialização e profissionalização do cinema brasileiro. A crítica construiu a imagem do filme como símbolo de um cinema alinhado aos modelos internacionais, especialmente o norte-americano, projetando sobre a obra um ideal de progresso técnico e cultural. Mesmo sem o acesso às imagens originais, essa identidade permanece como referência fundamental na compreensão histórica do filme.

Em contraste, *Favela dos Meus Amores* foi inscrito pela crítica em uma lógica distinta, vinculada ao popular, à cultura urbana e à formação de uma sensibilidade nacional. Os textos da década de 1930 enfatizaram o contato com o povo, a presença do samba e a representação da favela como espaço simbólico da brasilidade. A crítica, nesse caso, contribuiu para fixar a obra como um marco do cinema nacional-popular, antecipando debates que seriam retomados posteriormente pelo realismo social e pelo Cinema Novo.

A comparação entre os dois filmes evidencia que a crítica não apenas preserva memórias, mas produz identidades distintas, orientadas por projetos culturais específicos. Essas identidades não emanam diretamente das obras, mas resultam de processos discursivos reiterados, que conferem estabilidade e coerência a determinadas leituras históricas. Assim, quando os filmes desaparecem, são essas narrativas críticas

que passam a ocupar o centro do legado cultural, funcionando como referências quase incontornáveis para a historiografia do cinema brasileiro.

Por meio dos vestígios deixados pela crítica, não é apenas possível estabelecer contato com as obras artísticas de um determinado período, mas também compreender os efeitos que essas obras produziram em um momento específico da história brasileira. Assim como o filme permite acessar valores, gostos e perspectivas de seu tempo, a forma como ele é recebido, descrito e difundido pela crítica também opera como uma instância de produção de imagens possíveis. Mesmo na ausência do suporte visual, a palavra crítica passa a funcionar como imagem simbólica, oferecendo um acesso indireto, porém significativo, à experiência cinematográfica. Estudar os arquivos críticos, portanto, assume uma importância sociológica que não pode ser negligenciada.

Contudo, reconhecer a crítica como rastro implica assumir seus limites. A dependência dos arquivos jornalísticos, a fragmentação das fontes e a seletividade dos discursos revelam a fragilidade desse tipo de preservação. Além disso, ao exercer poder simbólico, a crítica pode reforçar hierarquias, excluir obras e silenciar outras experiências cinematográficas igualmente relevantes. Pensar a crítica como patrimônio exige, portanto, uma postura reflexiva, capaz de interrogar não apenas o que foi preservado, mas também aquilo que permaneceu à margem da memória oficial. Como todo discurso, a crítica carrega intencionalidades e parcialidades, decorrentes tanto da posição individual do crítico quanto dos interesses editoriais e institucionais dos veículos que a legitimam. Reconhecer esse caráter situado não significa desqualificar os textos críticos, mas compreendê-los como produções históricas, atravessadas por escolhas estéticas, ideológicas e culturais. Nesse sentido, esta pesquisa não trata os relatos críticos como verdades definitivas, mas como construções discursivas que revelam tanto os filmes analisados quanto o contexto de sua recepção.

Dessa forma, este trabalho não propõe uma idealização da crítica cinematográfica, mas uma compreensão ampliada de seu papel histórico e cultural. Ao atuar como mediadora entre o passado ausente e o presente interpretativo, a crítica se revela como um campo de disputa, no qual memória, identidade e poder se entrelaçam. Estudar seus discursos permite não apenas acessar imagens de filmes perdidos, mas também compreender os mecanismos que estruturam a construção da memória cultural do cinema brasileiro.

Espera-se que esta pesquisa contribua para o aprofundamento dos estudos sobre filmes perdidos, crítica cinematográfica e preservação simbólica, ao

deslocar o olhar da materialidade fílmica para os rastros discursivos deixados pelas obras. Ao compreender a crítica como parte constitutiva da memória cultural, torna-se evidente que sua preservação não deve se limitar aos filmes que sobreviveram materialmente, mas também aos textos que, ao longo do tempo, permitiram que obras ausentes continuassem a existir no imaginário histórico.

Nesse sentido, a preservação de acervos críticos revela-se tão fundamental quanto a conservação das próprias obras audiovisuais. Arquivos físicos, bibliotecas, hemerotecas e museus, assim como iniciativas digitais e plataformas online, desempenham um papel central na manutenção do acesso a esses discursos. Garantir a preservação, a organização e a disponibilização das críticas significa assegurar que futuras pesquisas possam revisitar, tensionar e reinterpretar as narrativas que moldaram a história do cinema. A perda desses registros implicaria não apenas o apagamento de textos, mas o empobrecimento da própria memória cultural cinematográfica.

A escolha de *Barro Humano* e *Favela dos Meus Amores* como objetos de análise insere-se, portanto, em um campo mais amplo de investigações possíveis. O cinema brasileiro, assim como o cinema internacional, é marcado por uma extensa lista de filmes perdidos, cujas existências sobrevivem de forma fragmentária por meio de críticas, anúncios, programas de exibição e relatos de época. Cada uma dessas obras carrega consigo a possibilidade de novas leituras e identidades ainda não plenamente exploradas. Da mesma forma, outras críticas — não abordadas neste trabalho — podem oferecer perspectivas divergentes, contraditórias ou complementares, ampliando o entendimento sobre esses filmes e sobre o contexto cultural em que circularam.

Essa pesquisa em si deixa diversos caminhos possíveis para outras investigações. É possível pensar nas críticas de outros filmes perdidos, assim como também procurar outros textos referentes às obras aqui vistas, podendo despertar novas imagens e perspectivas. Este trabalho visa o contexto brasileiro, mas a perda de acervos cinematográficos é uma tragédia compartilhada por diversas nações, principalmente dentro da América Latina. Um exemplo é que no processo de mapeamento para um objeto de estudo foram encontradas críticas de um filme chileno cujas cópias já não existem. A obra se chama *Alma Chilena* (1918), do diretor Arturo Mario. Dessa forma, existem novos territórios e acervos que podem ter suas memórias auxiliadas pela crítica. E ainda assim, as ideias trazidas aqui também levantam questões sobre quais identidades e imagens os textos críticos contemporâneos escolhem conservar. Ainda que hoje existam diversos aparatos digitais de manutenção e armazenamento das obras, é

importante que o ofício crítico continue tendo noção do papel que possui dentro de um contexto sociocultural.

Pensar a crítica como rastro implica, assim, reconhecer o caráter aberto e inacabado da memória. As narrativas construídas sobre os filmes não são definitivas, mas passíveis de revisão à medida que novos documentos emergem e novos olhares se debruçam sobre os vestígios do passado. Essa condição reforça a necessidade de ampliar o acesso aos acervos críticos e de incentivar pesquisas que interroguem não apenas os filmes consagrados, mas também aqueles relegados à margem da historiografia.

Por fim, refletir sobre a crítica no presente implica assumir uma responsabilidade ética em relação ao futuro da memória cultural. Mesmo em um contexto marcado por novas tecnologias e múltiplas formas de preservação, os discursos críticos produzidos hoje também se tornarão rastros históricos e imagens possíveis para leituras futuras. Cada texto publicado contribui para a consolidação — ou para o apagamento — da memória de determinadas obras, uma vez que não é possível escrever sobre todos os filmes. Reconhecer esse limite significa compreender que o uso da palavra crítica envolve escolhas, compromissos e posicionamentos. Assim, tratar a crítica com rigor e consciência histórica é também um gesto de preservação, capaz de influenciar quais filmes permanecerão vivos na memória cultural e quais correm o risco de desaparecer, não apenas de forma material, mas também simbólica, pelo silêncio que os cerca.

## REFERÊNCIAS

- A SCENA MUDA. **Barro Humano**. Rio de Janeiro, ed. 430, p. 06-07, 20 jun. 1929.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2009.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARGAN, Giulio. Tarefa e significado da crítica. In: ARGAN, Giulio. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. p. 127-130.
- AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. Por uma crítica ficcional. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 45, p. 39-42, mar. 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Trajectoria Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. Prefácio. In: SILVA, Paulo Henrique. **Trajectoria da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte: Letramento; Abraccine, 2019. p. 11-12.
- BIANCHI, Leonor. Favela dos meus amores: o filme não exibido neste Carnaval. **O Polifônico**, 10 fev. 2013. Disponível em: <https://opolifonico.wordpress.com/2013/02/10/favela-dos-meus-amores-o-filme-nao-exibido-neste-carnaval-pelo-cineclub-cinemofonico/>. Acesso em: 2 jun. 2025.
- BORDWELL, David. **Making Meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. São Paulo: Zouk, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, S. (org.). **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- CARMELO, Bruno. Uma introdução à crítica de cinema na internet. In: SILVA, Paulo Henrique. **Trajectoria da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- CASTRO, Josué de. **Barro Humano - Benedetti Film**. Diário Carioca, Rio de Janeiro, ed. 256, p. 05, 29 maio 1929.
- CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 19, n. 19, p. 43-81, 2002. Disponível em:

<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367>. Acesso em 17 de março de 2025.

CINEARTE. **Barro Humano**. Rio de Janeiro, ed. 171, p. 29-31, 05 jun. 1929.

DIÁRIO CARIOCA. **Não precisa ver para crer... Os interiores de 'Barro Humano' são sumptuários e maravilhosos**. Rio de Janeiro, ed. 259, p. 05, 30 mai. 1929.

DIÁRIO CARIOCA. **"Favela dos meus amores" para muita gente vai ser uma revelação de nossas amplas possibilidades**. Rio de Janeiro, ed. 2214, p. 21, 06 out. 1935.

DIÁRIO CARIOCA. **O som de 'Favela dos Meus Amores' é nítido e a música é linda**. Rio de Janeiro, ed. 2218, p. 08, 11 out. 1935.

DOUCHET, Jean. A arte de amar. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 126, p. 33-37, dez. 1961.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Barro Humano**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br> . Acesso em: 02 jun. 2025.

FARIAS, Octavio de. **Barro Humano**. O Fan, Rio de Janeiro, n. 06, p. 3, set. 1929.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

GIANNINI, Alessandro. Dado como perdido, filme de 1918 sobre o Amazonas é encontrado em Praga. **Veja**, 18 nov. 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ciencia/dado-como-perdido-filme-de-1918-sobre-o-amazonas-e-encontrado-em-praga/>. Acesso em: 5 set. 2025.

GOMES, Regina. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. **Crítica Cultural**, v. 1, n. 2, jul./dez. 2006.

GONZÁLEZ, Francisco Colom. A nação como relato: a estrutura narrativa da imaginação nacional. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 28, n. 82, p. 107–118, 1 jun. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/Xvrw9hZRx4bxTNYLGm9dNrb/?lang=pt>. Acesso em 18 de março de 2025.

GONZÁLEZ, Francisco Colom. A nação como relato. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 28, n. 82, jun. 2013.

HEFFNER, Hernani. **Preservação**. Contracampo, 09 de nov de 2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 8 jan. 2025.

JELIN, Elizabeth. Historia, memoria social y testimonio. **Revista Iberoamericana**, v. 1, n. 1, 2011.

JORNAL DO BRASIL. **Um título feliz para um film de grande força psicológica**. Rio de Janeiro, ed. 134, p. 14, 05 jun. 1929. Cinema e Filme.

JORNAL DO BRASIL. **A parte cômica de “Barro Humano” não destoa dos outros belos aspectos do film.** Rio de Janeiro, ed. 137, p. 12, 08 jun. 1929. Cinema e Filme.

JORNAL DO BRASIL. **A brasilidade de ‘Favela dos meus amores’.** Rio de Janeiro, ed. 183, p. 14, 02 ago. 1935.

JORNAL DO BRASIL. **A missão de ‘Favela dos meus amores’.** Rio de Janeiro, ed. 193, p. 13, 14 ago. 1935. Cinema Brasileiro.

JORNAL DO BRASIL. **“Favela dos meus amores” sagrado pela crítica o grande filme brasileiro.** Rio de Janeiro, ed. 219, p. 15, 13 set. 1935.

JORNAL DO BRASIL. **“Favela dos meus amores” será o filme da cidade maravilhosa.** Rio de Janeiro, ed. 197, p. 21, 18 ago. 1935. Cinema e Filme.

JORNAL DO BRASIL. **Os motivos de ‘Favela dos meus amores’ são puramente cariocas.** Rio de Janeiro, ed. 187, p. 13, 07 ago. 1935. Cinema brasileiro em Marcha.

JORNAL DO BRASIL. **Porque vai agradar em cheio ‘Favela dos meus amores’.** Rio de Janeiro, ed. 179, p. 20, 28 jul. 1935. Cinema Nacional em Marcha.

LIMA, Pedro. **O Cinema no Brasil.** Selecta, Rio de Janeiro, v. 10, n. 30, 26 jul. 1924.

LIMA, Pedro. **Cinema e Indústria.** O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ed. 37, p. 28, 03 jul. 1948.

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942).** Niterói, 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense. p. 159. Disponível em: [https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2005\\_LUCAS\\_Tais\\_Campelo-S.pdf](https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2005_LUCAS_Tais_Campelo-S.pdf) . Acesso em: 28 de outubro de 2025.

MARINHO, L. S. **Consequências de uma persistência tenaz: de King Vidor a Humberto Mauro.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ed. 239, p. 23, 06 out. 1935.

MENDES, Octavio. **Barro Humano.** O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ed. 29, p. 33, 23 mai. 1929.

MENDONÇA, Fernanda. **Favela dos Meus Amores: vestígios de um clássico perdido.** **Assiste Brasil**, 19 de junho de 2021. Disponível em: <https://assistebrasil.com.br/espelhos/favela-dos-meus-amores-vestigios-de-um-classico-perdido/>. Acesso em 17 de março de 2025.

MONTEIRO, Ailton; BENEVIDES, Diego. **Crítica de cinema no Ceará: a apreciação como prática coletiva.** In: SILVA, Paulo Henrique. **Trajectoria da crítica de cinema no Brasil.** 1ª edição. Belo Horizonte: editora Letramento; Abraccine, 2019. p. 113 – 137

NAPOLITANO, Marcos. **“O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935).** **Significação**, v. 36, n. 32, p. 137–157, 23 dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/68096>. Acesso em 17 de março de 2025.

NOFAL, Rosana. “**La escritura testimonial**” en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur 1970-1990. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. 2002

NUNES, Mário. **Os filmes que fomos ver ‘Favela dos meus amores’ da Brasil Vox Filme**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ed. 215, p. 33, 08 set. 1935.

O CRUZEIRO. **Pelo cinema do Brasil**. Rio de Janeiro, ed. 02, p. 26, 15 nov. 1930.

O FAN. **O que é o cinema brasileiro, “Barro Humano”**. Rio de Janeiro, n. 05, p. 03, jun. 1929.

PEDROSA, Célia *et al.* (org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, jul. 1992. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941>. Acesso em 17 de março de 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278> . Acesso em 17 de março de 2025.

RICOEUR, Paul. Memória, história e esquecimento. In: **HAUNTING Memories?** Budapeste, 2003.

ROMERO, Pedro R. Noah. **¡La imaginación al poder!: ensayo y memoria en los documentales del 68** - Revista Cine Cubano. Disponível em: <https://www.revistacinecubano.icaic.cu/la-imaginacion-al-poder-ensayo-y-memoria-en-los-documentales-del-68> . Acesso em: 3 ago. 2024.

SALGADO, Lucas. Rio de Janeiro, cidade de cinema. In: SILVA, Paulo Henrique. **Trajatória da crítica de cinema no Brasil**. 1ª edição. Belo Horizonte: editora Letramento; Abraccine, 2019. p. 296 - 313.

SÃO PAULO, Yves. **A metafísica da cinefilia**. Porto Alegre: Fi, 2020.

SEPÚLVEDA, Myrian. **Memória coletiva e identidade nacional**. São Paulo: Annablume, 2013.

SILVA, Paulo Henrique. **Trajatória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte: Letramento; Abraccine, 2019.

VENTURA, Mauro Souza. **A crítica e o campo do jornalismo: ruptura e continuidade**. São Paulo: UNESP, 2015.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

VIEIRA, Gisele. Barro Humano e a modernidade carioca. **Revista Escritos**, ano 07, nº 07, p. 285 - 320, 2013. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero07/artigo11.php>. Acesso em 17 de março de 2025.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora 34, 2019.

**FILMOGRAFIA**

- Cerimônias e Festa da Igreja em S. Maria* (1909), Brasil, Eduardo Hirtz
- Alma Chilena* (1918), Chile, Arturo Mario
- Amazonas, o Maior Rio do Mundo* (1918), Brasil, Silvino Santos
- Barro Humano* (1929), Brasil, Adhemar Gonzaga
- Limite* (1931), Brasil, Mário Peixoto
- Favela dos Meus Amores* (1935), Brasil, Humberto Mauro
- Apuros do Genésio* (1940), Brasil, Genésio Arruda
- Barulho na Universidade* (1943), Brasil, Watson Macedo
- Rio, 40 graus* (1955), Brasil, Nelson Pereira dos Santos
- Rio, Zona Norte* (1957), Brasil, Nelson Pereira dos Santos
- Barravento* (1962), Brasil, Glauber Rocha
- O grito* (1968), México, Leobardo López
- Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Brasil, Glauber Rocha
- Meteorango Kid - O Herói Intergaláctico* (1969), Brasil, André Luiz Oliveira