



**Moda e cinema em duas perspectivas:
notas preliminares sobre figurino e
relações de gênero em Gilda de Mello
e Souza e Paulo Emílio Salles Gomes**

*Notes on fashion and cinema: Gilda de Mello
e Souza and Paulo Emílio Salles Gomes*



Giulia Falcone¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4466-1199>

Victor Santos Vigneron²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8150-0386>

[**resumo**] Este artigo propõe uma aproximação entre a moda e o cinema a partir de dois autores de destaque no campo acadêmico brasileiro, os críticos Gilda de Mello e Souza e Paulo Emílio Salles Gomes. Embora guardem especializações epistemológicas próprias, Gilda com o estudo da moda e Paulo Emílio com a crítica de cinema, constata-se que nem Gilda e nem Paulo Emílio são estranhos ao objeto originalmente abordado pelo outro, visto que Gilda elabora uma série de análises de filmes nacionais e estrangeiros, enquanto Paulo Emílio não é de todo alheio à questão do figurino, e, conseqüentemente, da moda, em suas críticas cinematográficas. Assim, ao analisar os escritos de Gilda e de Paulo Emílio sobre moda e cinema, nota-se como as relações de gênero e de sexualidade se sobressaem enquanto questões de relevância na abordagem de ambos os autores, ainda que a perspectiva adotada por cada um seja distinta. Considera-se, enfim, que mesmo se as análises desenvolvidas por eles acerca desses temas não sejam isentas de reservas ou reavaliações, elas oferecem um viés introdutório a suas respectivas obras e a seus métodos críticos.

[**palavras-chave**] **Moda. Cinema. Figurino. Gilda de Mello e Souza. Paulo Emílio Salles Gomes.**

[**abstract**] This article aims to set a dialogue between fashion and cinema through the perspective of two prominent authors in the Brazilian academic field, the critics Gilda de Mello e Souza and Paulo Emílio Salles Gomes. Even though they retain their epistemological specializations, Gilda with the study of fashion and Paulo Emílio with the film critique, it appears that neither Gilda nor Paulo Emílio are strangers to the object initially addressed by the other, as Gilda elaborates a series of analyses of national and foreign films while Paulo Emílio is not entirely extraneous to the matter of costume, and, consequently, of fashion, in his film critics. Hence, when analyzing the writings of Gilda and Paulo Emílio on fashion and cinema, it is noticeable that the issues of gender and sexuality stand out as relevant matters within their approach, although the perspective adopted by each one is different. At last, it is regarded that even if the analyzes developed by them on these themes are not exempt from reservations or reassessments, it offers an introductory bias to their respective works and their critical methods.

[**keywords**] **Fashion. Cinema. Costume. Gilda de Mello e Souza. Paulo Emílio Salles Gomes.**

Recebido: 29-10-2021

Aprovado: 07-02-2022

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP). Email: giulia.falcone@usp.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9279604948390066>

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP) Email: victor.jousselandiere@usp.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3631322986229271>

Introdução

No fim dos anos 1930, um punhado de estudantes de primeira hora da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP) se reunia depois das aulas na Confeitaria Vienense. A escolha de um salão insuspeito para a confraternização de moças e rapazes era ainda uma providência necessária numa cidade que, então, se modernizava a olhos vistos sob a gestão Prestes Maia. A certa altura, Décio de Almeida Prado introduziu na turma seu amigo Paulo Emílio Salles Gomes. A primeira impressão não foi exatamente boa. Antes mesmo de aparecer, Paulo Emílio gerava certo acanhamento, uma vez que era precedido pelas lendas que o cercavam desde sua precoce entrada na vida pública paulistana, ainda em meados dos anos 1930.³ De sua parte, recém-chegado de Paris, Paulo Emílio desconfiava da modernização paulistana em geral, bem como da fisionomia burguesa do grupo da Vienense. Vencida a fase das desconfianças mútuas, contudo, o grupo se cristalizou por meio de iniciativas coletivas, notadamente com a edição da revista *Clima* entre 1940 e 1944.

A publicação marca um momento de definição dos destinos desses jovens estudantes, processo este atravessado pelas hierarquias que selaram a distribuição de competências no interior do periódico (PONTES, 1998, p. 123-139). Enquanto a crítica, que definia a razão de ser da revista, foi dividida entre os homens, as mulheres dedicaram-se ao apoio logístico-afetivo e, mais raramente, à publicação de textos ficcionais, caso de Lygia Fagundes Telles, Dora Ferreira da Silva e Gilda de Mello e Souza. Esta última passaria nos anos seguintes ao âmbito acadêmico e à crítica, mas seu percurso institucional não deixou de ser marcado pela questão de gênero.

Quanto a Paulo Emílio, sua trajetória foi caracterizada por obstáculos de outra natureza. Sua designação como responsável pela crítica de cinema em *Clima* atendia a um interesse que havia sido despertado durante sua estadia na França. Contudo, o cinema era um ramo cultural relativamente desdenhado na época, correspondendo, portanto, a um polo fraco na revista. Essa situação do campo incidiria na tardia institucionalização acadêmica de Paulo Emílio, uma vez que os estudos cinematográficos só vieram a ser incorporados na universidade brasileira na década de 1960.

E, no entanto, o cinema foi um dos pontos de convergência entre Paulo Emílio e Gilda. Munido da experiência adquirida na comunidade cineclubista parisiense, o primeiro seria um dos organizadores do Clube de Cinema de São Paulo, onde foram exibidos filmes clássicos garimpados nas salas da cidade. A exibição, às vezes realizada na casa do próprio Paulo Emílio, era seguida por um comentário conduzido por intelectuais de destaque na época, entre os quais constam alguns professores da FFCL que marcaram o grupo da Vienense,

³ Outro frequentador da Vienense, Antonio Candido de Mello e Souza referiria anos mais tarde as primeiras notícias que teve de Paulo Emílio: “Alguém me contou que era amalucado, comunista e havia toureado um bode na Cidade Universitária de Paris (o que ele confirmou mais tarde)” (CANDIDO, 1986, p. 55). Gilda de Mello e Souza evocaria, em depoimento, a atmosfera de apreensão desse primeiro encontro (MIS 00031PSG00012AD).

como Jean Maugué⁴. Embora não conste entre os organizadores do clube, sabe-se que Gilda frequentava suas sessões.

Existem, no entanto, indícios mais concretos da convergência das reflexões dos dois intelectuais em torno do cinema. Um exemplo dessa aproximação é a obra de Erich Stroheim. É conhecido o interesse de Paulo Emílio pelo diretor, que veio ao Brasil em 1954 nos marcos de uma pioneira retrospectiva de sua filmografia. A homenagem foi organizada pelo crítico brasileiro como parte das atividades do I Festival Internacional de Cinema do Brasil.⁵ Outros intelectuais presentes na retrospectiva teceram suas considerações sobre a obra de Stroheim, inclusive Gilda de Mello e Souza, que publicou na revista *Anhembi* um artigo sobre *Esposas ingênuas* (1922, dir. Erich Stroheim) (MELLO E SOUZA, 1954)⁶.

O diálogo prosseguiu nas décadas seguintes. Da parte de Paulo Emílio, a leitura dos ensaios de Gilda emerge a certa altura como um parâmetro externo de suas reflexões sobre o cinema. Em seus ensaios, Gilda abordou o cinema com certa regularidade a partir dos anos 1950, participando do debate em torno de filmes importantes para a produção brasileira, como *O desafio* (1964, dir. Paulo César Saraceni), *Terra em transe* (1967, dir. Glauber Rocha) e *Os inconfidentes* (1972, dir. Joaquim Pedro de Andrade) (MELLO E SOUZA, 2008, p. 223-257). É interessante observar a irrupção do diálogo explícito dos dois intelectuais nos anos 1970. Afinal, se o breve comentário de Paulo Emílio sobre *O desafio* não menciona a leitura anterior e diverge de Gilda (SALLES GOMES, 1986, p. 254-255), sua rápida menção a *Os inconfidentes* (PI 0256) assume a análise da colega como índice da ampliação do impacto do cinema nacional, agora assumido pelo melhor do ensaísmo brasileiro.⁷

A especialização disciplinar não obistou, assim, a colaboração intelectual. E esta não se estabeleceu apenas em território familiar a Paulo Emílio, ocorrendo também sua passagem ao campo de especialização de Gilda. No início dos anos 1970, por exemplo, ela orientou o doutorado tardio de seu colega, realizado em função das novas exigências estabelecidas pela Reforma Universitária de 1968. Diante da necessidade, então vigente, de produzir uma tese subsidiária ao longo do processo de titulação, Paulo Emílio apresentou à orientadora e a Walter Zanini um material relativo à participação das artes plásticas na Semana de

⁴ Em debate realizado nos anos 1970 (PI 0625), Paulo Emílio mencionaria a importância de Maugué. Na mesma época, Gilda escreveria uma reflexão mais alentada sobre a contribuição deste e de outros professores franceses na FFCL (MELLO E SOUZA, 2008, p. 9-41).

⁵ A retrospectiva foi complementada por comentários publicados na imprensa, como no jornal *O Estado de S. Paulo* (SALLES GOMES, 1954). Paulo Emílio voltaria a tratar da obra de Stroheim em 1957, no *Suplemento Literário* do mesmo jornal (SALLES GOMES, 2015, p. 93-99).

⁶ Consta ainda entre os materiais de Gilda uma anotação sobre o mesmo filme realizada em 1966, onde há menção a Paulo Emílio (GMS CAD-15-41). Ainda no campo das preferências de repertório, ocorre uma convergência dos dois em torno de diretores italianos, como Luchino Visconti e Frederico Fellini.

⁷ Em depoimento posterior (MIS 00031PSG00013AD), Gilda sugere a discordância silenciosa em relação a sua análise de *O desafio*, em contraste com o telefonema entusiástico que recebeu de Paulo Emílio após a leitura de seu ensaio sobre *Os inconfidentes*. A respeito de Glauber Rocha, Gilda lembraria, no mesmo depoimento, da divergência de Paulo Emílio em torno de sua posição sobre a obra posterior a *Terra em transe*. Convergência, portanto, não supõe adesão.

Arte Moderna de 1922 (PI 0840).⁸ É curioso notar como esse documento, particularmente sensível aos atravessamentos de gênero no recrutamento de escritores e de pintores pelo Modernismo, parece retomar reflexivamente a própria trajetória dos dois intelectuais, voltando-se para um problema que esteve presente, como se viu, na composição do grupo Viennese-Clima.

* * *

Gilda de Mello e Souza é correntemente lembrada como a pioneira da interpretação da moda no Brasil (PRADO, 2019), posição adquirida com sua obra *O espírito das roupas: a moda do século dezenove*. Trata-se de sua tese de doutorado, defendida em 1950, publicada no ano seguinte na *Revista do Museu Paulista* e transformada em livro pela editora Companhia das Letras, em 1987. Embora a tese represente uma rara incursão de Gilda no campo da moda – ao lado do artigo “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”, publicado em *Novos Estudos* (MELLO E SOUZA, 1995) –, o tema constitui uma espécie de *leitmotiv* em seus estudos posteriores. Sempre condicionadas a seu olhar “estético e sociológico” (PONTES, 2004), as considerações sobre a moda aparecem com regularidade, seja em seus ensaios sobre as artes plásticas no Brasil, seja em seus exercícios de análise cinematográfica.

Em *O espírito das roupas*, a pluralidade das fontes a que Gilda recorre, a abranger literatura, fotografia, pranchas de moda, pintura e periódicos femininos, atesta o ecletismo de sua erudição e prenuncia a orientação dada por ela à cadeira de Estética, estabelecida contemporaneamente à obtenção de seu título de doutorado em Sociologia, na FFCL-USP. Assim como o esforço realizado por Gilda em seu doutorado, a premissa fundadora daquela cadeira correspondia precisamente a uma compreensão das artes em suas formas múltiplas e transversais, transpondo as fronteiras simbólicas e materiais entre seus diversos meios.⁹

Para além da evidência retrospectiva a respeito da escolha da moda como seu objeto de estudo na tese de doutoramento, a configuração da cadeira de Estética acentua uma característica da autora, que poderia ser sintetizada como a predisposição em rejeitar hierarquizações preexistentes entre as formas artísticas. Ao propor a interlocução entre diferentes formas artísticas, seja para debater a moda, seja para discutir o cinema, Gilda faz desse exercício de aproximação uma ponte para ampliar e aprofundar o olhar sobre o objeto em análise. É assim, por exemplo, que em *O espírito das roupas*, a pintura e a fotografia dão corpo à moda e a literatura dá vida a este corpo até então imóvel.¹⁰ Algo semelhante acontece

⁸ Em depoimento posterior, Paulo Emílio indica que a tese não foi acolhida positivamente pela banca (MIS 00257ATP00027AD).

⁹ Anos mais tarde (MIS 00031PSG00013AD), Gilda aponta que sua arguição à tese de doutorado de Paulo Emílio, em 1972, procurava enfatizar justamente a transversalidade das soluções encontradas pelo colega para resolver as lacunas documentais que marcam largos períodos do cinema brasileiro.

¹⁰ Sobre o uso da iconografia da moda em *O espírito das roupas*, Gilda escreve: “É verdade que o panorama será sempre um pouco estático, e para completá-lo seremos obrigados a lançar mão das observações do sociólogo, das crônicas do jornal e, principalmente, do testemunho dos romancistas, cuja sensibilidade aguda capta melhor que ninguém, nos meios elegantes, o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento enfim, a perfeita simbiose em que a mulher vive com a moda” (MELLO E SOUZA, 1987, p. 24, grifo nosso).

em seus ensaios sobre o cinema, nos quais a moda, na forma do figurino, confere textura e materialidade à narrativa fílmica.

No que tange em particular à relação entre moda e cinema, é possível traçar uma articulação ainda mais intrincada nas considerações de Gilda, visto que o filme e o vestuário partilham da experiência comum do *movimento* – característica identificada pela autora, juntamente à forma, à cor e ao tecido, como uma das unidades estéticas básicas da moda. Assim, se a grande novidade do cinema consiste em conferir movimento à imagem, na moda é o movimento que recupera a dimensão material do vestuário, enfatizando sua agência – para além da representação simbólica – e seu caráter de objeto tridimensional que conforma e é conformado pelo corpo e pelos gestos. Em vista disso, pode-se considerar o filme como um meio intimamente ligado à moda, já que através dele o movimento do vestuário está representado e pode ser reproduzido.¹¹

Considerando, assim, as particularidades da trajetória de Gilda de Mello e Souza e de Paulo Emílio Salles Gomes, os itens a seguir procuram dar uma forma sistemática à maneira como tais intelectuais visaram o problema das relações entre moda e cinema. Embora se situem em um mesmo ambiente cultural e social – a fração burguesa paulistana entre os anos 1940 e 1970 –, a posição ocupada por cada um incide em diferentes perspectivas diante do tema. Mais explícita em Gilda, a relação entre moda e cinema é um observatório privilegiado para analisar dois processos intelectuais marcados por reconfigurações e atravessados por impasses. Passemos, então, a esses processos.

Paulo Emílio Salles Gomes: figurino no subdesenvolvimento

Em dezembro de 1946, André Bazin publicou em *L'écran français* o artigo “Entomologia da *pin-up*”. A respeito da voga erótica que vinha dos Estados Unidos, o crítico de cinema observava:

Nascida da guerra para os soldados americanos espalhados por um longo exílio nos quatro cantos do mundo, a *pin-up* logo se transformou em um produto industrial com normas bem determinadas, e qualidade tão estável quanto a da *peanut butter* ou do chiclete (BAZIN, 2014, p. 231).

Após descrever as características físicas da *pin-up*, Bazin acrescenta um dado essencial para explicar a força do fenômeno:

A roupa típica da *pin-up* é o maiô de duas peças, que coincide com os limites autorizados pela moda e pelo pudor social dos últimos anos. Entretanto, uma infinita variedade de sugestivos *déshabillés* – que, aliás, nunca excedem certas fronteiras

¹¹ A historiografia mais recente dedicada ao primeiro cinema aprofundou a análise das novas formas de percepção que entraram em cena no final do século XIX, para as quais a moda desempenha um papel central. A esse respeito, remetemos às considerações de Jonathan Crary (2004) a um pintor caro a Gilda de Mello e Souza, Gustave Manet.

rigorosamente definidas – pode também valorizar, escondendo-os habilmente, os encantos da *pin-up*. [...] A ciência desses *déshabillés* provocantes foi refinada. Hoje em dia, Rita Hayworth só precisa tirar as luvas para provocar reações de admiradores em uma sala americana¹² (BAZIN, 2014, p. 232).

É conhecida a relação entre Bazin e Paulo Emílio (XAVIER, 2014, p. 394-396). Mais discreto, porém, é o vínculo do crítico paulista com o fenômeno da “erotomania cinéfila”, que marcou a crítica francesa entre os anos 1940 e 1960 (BAECQUE, 2010, p. 299-331). A objetificação do corpo feminino e sua associação ao erotismo correspondiam a novos padrões de exposição, manifestados na Europa por filmes como *E Deus criou a mulher* (1956, dir. Roger Vadim) e *Monika e o desejo* (1953, dir. Ingmar Bergman). Como observa Bazin na passagem acima, o figurino ocupa um lugar central entre o desejo de ver e os códigos morais vigentes.¹³ O que tende a encerrar o papel das roupas no interior do problema erótico.

Já foi observado que o tema do erotismo emerge com força nos artigos publicados por Paulo Emílio na passagem para os anos 1960 (SOUZA, 2002, p. 410-417). Por essa altura, o crítico aborda as novas tendências do erotismo europeu, não faltando as menções de praxe ao fenômeno Brigitte Bardot.¹⁴ Paralelamente, os textos chamam a atenção para a reação da censura, organizada no Brasil por iniciativa da Confederação das Famílias Cristãs e encampada por frações do Judiciário e do Ministério Público. Um artigo que cristaliza as reflexões de Paulo Emílio nesse momento é “Erotismo e humanismo” (1958, *O Estado de S. Paulo*). Nele, repete-se a tendência, observada em Bazin, de mencionar o figurino em função do erotismo:

Logo que o encontro dos lábios se tornou insuficiente como indicação erótica, procurou-se a expressão de outros contatos da mesma natureza, tendo sido característica a gradativa aproximação da mão do homem do busto da mulher, o que não quer dizer que essa parte da anatomia feminina tenha tido sempre uma importância muito grande no plasticismo erótico do cinema ou fora dele. Muito pelo contrário, durante bastante tempo o busto desapareceu completamente não só das silhuetas das ingênuas como Lilian Gish, mas também das personagens encarregadas de evocar sentimentos eróticos. Os vestidos de Pola Negri eram concebidos para valorizar unicamente o ombro ou os braços e mesmo os decotes frontais de Vilma Banky, de intenção evidentemente sensual, procuravam evitar a modelagem do busto (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 396).

¹² O autor se refere aqui a uma passagem de *Gilda* (1946, dir. Charles Vidor).

¹³ Mais especificamente, o crítico se refere no artigo ao Código Hays, norma oficiosa de decoro em vigor nos EUA desde os anos 1930.

¹⁴ A atriz francesa foi citada em “A descoberta da cama” (1960, *O Estado de S. Paulo*), “Irresponsabilidade e política” (1960, *O Estado de S. Paulo*), “Cinema e Prostituição” (1961, *O Estado de S. Paulo*) e “Conhecer e reconhecer” (1963, *Brasil, urgente*).

No início dos anos 1960 o erotismo acompanha a “conversão” de Paulo Emílio ao cinema brasileiro. Este teve seus lances escandalosos à época, em torno de filmes como *Boca de Ouro* (1963, dir. Nelson Pereira dos Santos) e, sobretudo, *Os cafajestes* (1962, dir. Ruy Guerra). Como ocorre em vários aspectos da trajetória do crítico por esses anos, configura-se também ao redor do erotismo um impasse cuja saturação é fundamental para liberar o problema do figurino de sua associação preferencial com a temática erótica e com o corpo feminino.

É possível esquematizar esse impasse em algumas passagens que tiveram lugar em torno de 1962. A princípio, a preocupação com as personagens femininas nos filmes baianos lançados no início da década prolonga aquela associação. Assim, atrizes como Luiza Maranhão e Dinalva Scher marcariam para o autor o advento de um erotismo propriamente brasileiro.¹⁵ Um ponto de saturação dessa perspectiva parece ter lugar num roteiro cinematográfico escrito por Paulo Emílio em fevereiro de 1962, intitulado *Dina do cavalo branco* (PI 0116). Isso porque a figuração da personagem-título é marcada pela valorização de um erotismo popular, associado ao figurino simples de Dina. A ele é contraposto o encontro com o universo grã-fino, cujo erotismo espúrio é simbolizado pela tentativa de forçar a manicure de Dina e vesti-la com roupas de luxo.¹⁶ A essa simplificação extrema, no entanto, sucede um progressivo abandono, ainda em 1962, da temática baiana e, mais especificamente, da centralidade das considerações sobre a fotogenia das atrizes locais. Essa passagem pode ser demarcada pelas considerações de Paulo Emílio a respeito da protagonista de *Porto das Caixas* (1962, dir. Paulo César Saraceni), representada por Irma Álvarez. Em suas considerações, o crítico paulista analisa a personagem à luz de sua situação bovariana, sendo indiferente nos comentários o problema do erotismo.¹⁷

Alguns anos depois, a continuidade no trabalho com roteiros cinematográficos apontaria para uma modificação significativa na posição ocupada pelo figurino na obra de Paulo Emílio. Num momento em que sua atuação na imprensa era restrita, sobretudo após o Golpe de 1964, o crítico adensaria o trabalho no campo da produção ficcional. Assim, a reflexão sobre o figurino se tornou objeto relevante na construção da atmosfera em que se passam os enredos: o Rio de Janeiro do Segundo Império em *Capitu* (1966), adaptação de *Dom Casmurro* escrita em parceria com Lygia Fagundes Telles¹⁸; a cidade de Diamantina na recordação de infância no roteiro *Em memória de Helena* (1967), adaptação de *Minha vida de menina*; a São Paulo dos anos 1920 em *Amar, verbo intransitivo* (1968-69), adaptação do livro homônimo de Mário de Andrade.

¹⁵ As atrizes foram referidas, com diferença de dias, em “Na Bahia a coisa é séria” (1962, *Visão*) e “Perfis baianos” (1962, *O Estado de S. Paulo*).

¹⁶ Caberia aqui a crítica feita por Jean-Claude Bernardet, já em 1967, à esquematização extrema da figuração do povo e da elite no cinema brasileiro no início dos anos 1960 (BERNARDET, 2007, p. 52-57).

¹⁷ A atriz e sua personagem são referidas em “Primavera em Florianópolis” (1962, *O Estado de S. Paulo*), “Crimes que compensam” (1962, *O Estado de S. Paulo*) e “Um filme difícil?” (1963, *Visão*).

¹⁸ Em depoimento posterior (MIS 00031PSG00013AD), Gilda de Mello e Souza faria ressalvas ao roteiro.

No conjunto, esses roteiros desenvolvem aquilo que em *Dina do cavalo branco* mostrou-se um impasse: as indicações de figurino abandonam um tratamento sumário ou maniqueísta e ganham peso os detalhes. Ao mesmo tempo, as roupas deixam de ser postas em relação exclusiva com o corpo erotizado feminino, sobretudo em *Amar, verbo intransitivo* (PI 0117), roteiro que marca a emergência da masculinidade como temática na obra de Paulo Emílio. Assim, o figurino deixa de ser uma metonímia das classes sociais, não permitindo mais uma leitura imediata (do tipo manicure = tara = grã-fino). Agora ele compõe, ao lado de outras indicações de cena, uma constelação de *sinais* que deve ser decifrada pelo espectador, ao que corresponde um adensamento na descrição das roupas.

Essa passagem é simultânea a outra transformação operada no interior dos estudos históricos de Paulo Emílio. A modificação, que envolve materiais didáticos produzidos pelo crítico na segunda metade dos anos 1960, conhece um ponto de cristalização em sua tese de doutorado, defendida em 1972 e publicada dois anos depois com o título *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Aí, o problema do figurino é incorporado a uma reflexão mais ampla sobre o processo de formalização associado ao subdesenvolvimento. Tal articulação fica evidenciada em passagens como esta, a respeito de uma figura que aparece de relance em *Braza dormida* (1928, dir. Humberto Mauro):

Esse homem provoca a curiosidade de muitos espectadores, conforme pude verificar em aulas e clubes de cinema. Quanto a mim não me esqueci dele desde a primeira vez que o vi, apesar de tão fortuita a sua presença na tela. Muitos tendem a classificá-lo como um mendigo, mas hesitam por causa da gravata, esquecidos de que antigamente a universalidade dessa peça de indumentária abrangia até os mais deserdados. Não é a gravata ou qualquer outro sinal distintivo que me faz ver nele um homem que trabalha, mas uma sensação que toma forma logo que ele se levanta e parte: a de que se trata de alguém que empregou a interrupção do meio-dia para vir comer num jardim o seu irrisório farnel (SALLES GOMES, 1974, p. 224).

Nessa passagem, os indícios levantados a partir do figurino levam Paulo Emílio a considerações em diferentes sentidos. Por um lado, o autor aproxima a análise da personagem ao processo de configuração e, mais que isso, de formalização da pobreza nos filmes de Mauro. Mas, além disso, é o próprio subdesenvolvimento que se manifesta no desvão entre a apropriação dos filmes estrangeiros e a “incompetência criativa em copiar”, fórmula enunciada na célebre tese produzida pouco depois do doutoramento, intitulada “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (SALLES GOMES, 2016, p. 190). Ainda que tenha em mente os filmes estadunidenses de ação, Humberto Mauro não consegue fugir aos tipos e figurinos da Zona da Mata Mineira, deformando por esse prisma a marca da produção estrangeira, incorporada em diálogo com os bandidos rurais que povoam o imaginário da região.

É interessante lembrar, mais uma vez, que Gilda de Mello e Souza orientou e avaliou a tese de Paulo Emílio. Em sua arguição (MELLO E SOUZA, 2008, p. 259-270), ela chama a atenção para o fato de que o autor da tese sobre Mauro se comportava àquela altura como um perito. A noção de “perícia” se liga, nesse comentário, aos estudiosos de artes plásticas no século XIX, como Giovanni Morelli, e à Escola de Warburg; o termo se refere de uma maneira geral ao trabalho com elementos discretos e reveladores dos objetos, que portam chaves para a compreensão de certas dinâmicas históricas.¹⁹ Ora, os diversos lances que levaram Paulo Emílio a incorporar topicamente o problema do figurino em seu olhar de perito podem ser compreendidos à luz da trajetória que esboçamos até aqui e que engastam o tema na problemática mais ampla do subdesenvolvimento.

Gilda de Mello e Souza: o filme pelo viés do figurino

A perícia na busca pelos sinais a serem decodificados em uma obra de arte, a que Gilda de Mello e Souza se refere como característica própria de Paulo Emílio, é também uma qualidade partilhada por ela. É perceptível como o esforço de Gilda em pôr em diálogo diversas formas artísticas para a compreensão de uma obra específica é parte fundamental da empreitada minuciosa de costurar retalhos, que aparentemente não se combinam, em um tecido bem urdido. É por esse meio, certamente, que a autora analisa o figurino em obras cinematográficas, especialmente ao tratar dos filmes de Luchino Visconti.

Os figurinos nos últimos filmes de Visconti foram comentados por Gilda em duas ocasiões: em texto escrito em 1971 em parceria com Antonio Candido, no qual analisa *Os deuses malditos* (1969, dir. Luchino Visconti) (MELLO E SOUZA, 2008, p. 209-222), e em uma entrevista de 1992 a Carlos Augusto Calil, em que discute *Violência e paixão* (1974, dir. Luchino Visconti).²⁰ Em ambos os casos, Gilda encara o figurino como um elemento do “sistema simbólico geral” (MELLO E SOUZA, 2008, p. 212) da obra, em que é preciso atentar aos vestígios deixados por Visconti, argumentando que, por ser “totalmente apaixonado pelas formas da vestimenta”, em seus filmes “o exterior das pessoas, que é dado pela vestimenta [...], é tão importante quanto a narrativa” (MELLO E SOUZA, 1992). Desse modo, a perícia se faz necessária para captar os sinais que não recorrem ao clichê, exigindo do espectador a atenção aos detalhes que entremeiam a narrativa fílmica por meio do figurino.

Gilda nota, por exemplo, em *Os deuses malditos*, cuja narrativa se centra na transformação da tradicional família aristocrático-burguesa alemã em aliada do Partido Nacional-Socialista, a recusa de Visconti em reproduzir a “semiologia oficial” (MELLO E SOUZA,

¹⁹ O tema da perícia, em chave epistemológica, seria recuperado num ensaio célebre de Carlo Ginzburg (1989, p. 143-179), aliás lido posteriormente por Gilda de Mello e Souza (ARANTES, 2006).

²⁰ Por seu turno, Paulo Emílio escreveu um comentário sobre *Noites brancas* (1957, dir. Luchino Visconti), intitulado “Infidelidade de Visconti” e publicado em *O Estado de S. Paulo* (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 443-447). Os filmes comentados por Gilda correspondem já a um período em que Paulo Emílio, programaticamente, pouco discute o cinema estrangeiro.

2008, p. 210) de filmes que retratam a Alemanha nazista. Assim, o diretor explora o figurino como uma forma de complexificar a narrativa fílmica, um recurso para introduzir as personagens na trama que irá se desenvolver e para acentuar aquilo que não é descrito nas falas ou gestos. A análise arrematada por Gilda elucida a função vital que o figurino assume no filme de Visconti:

As imagens existem com significação autônoma, mas podem cobrir uma outra significação, latente, bem mais profunda. Por exemplo: no jantar de aniversário o S.S. *Hauptsturmfuehrer* Aschenbach traz à lapela de seu *smoking* uma pequena cruz gamada de ouro; todavia esta não é mero distintivo, mas o *goldenen Parteia-bzeichens*, a que só tinham direito militantes de destaque. Outro caso: a gordura e a própria fisionomia de Konstantin von Essenbeck já sugerem certa semelhança; mas é um determinado sintagma – a capa impermeável combinada ao chapéu de feltro quebrado na testa – que nos faz aproximá-lo de Goering, que aparece vestido assim em várias fotografias da época (MELLO E SOUZA, 2008, p. 210-211).

Uma leitura similar é realizada em relação à personagem interpretada por Silvana Mangano em *Violência e paixão*, a decadente condessa italiana que se aproxima da personagem contida e polida interpretada por Burt Lancaster, o professor, durante os turbulentos anos 1970. Gilda aponta como o vestuário luxuoso da condessa, com *pellicci* que remetem diretamente à alta moda italiana²¹, se contrapõe às suas ações, descritas pela autora como “vulgares” (MELLO E SOUZA, 1992). Assim, o paradoxo entre o “bom gosto” apresentado no vestuário e a representação da vulgaridade nas ações da condessa “foi evidentemente procurado” (MELLO E SOUZA, 1992), sugerindo uma crítica ao tipo aristocrático por parte do diretor.

Ademais, os figurinos dos filmes de Visconti não se balizam apenas nas relações entre classes, mas também se desenvolvem por meio das relações de gênero e de sexualidade. Nesse sentido, as escolhas do vestuário das personagens interpretadas por Helmut Berger em ambos os filmes de Visconti analisados por Gilda são particularmente interessantes de serem analisadas, visto que as fronteiras entre a norma e o desvio são reiteradamente desfeitas e refeitas em consonância às transformações sociais focalizadas ao longo da narrativa fílmica.

As reconfigurações nas demarcações do feminino e do masculino ao longo do século XX, devidamente representadas nos filmes e nos figurinos de Visconti, não passam despercebidas por Gilda e desafiam a perspectiva antagônica a partir da qual a autora havia compreendido as relações entre gêneros acerca da moda do século XIX em *O espírito das roupas*. Nos capítulos de sua tese em que se debruça sobre as questões de gênero, “O antagonismo” e “A cultura feminina” (MELLO E SOUZA, 1987, p. 52-107), a autora analisa os marcadores

²¹ Nos créditos iniciais do filme, é apontado, inclusive, que as peles utilizadas no figurino da condessa são da marca de luxo italiana Prada.

materiais e simbólicos que produzem e reproduzem a oposição entre o feminino e o masculino através das roupas, argumentando que a heterogeneidade nas produções e nas representações do vestuário conformam, tal qual sugerido pelo título de um dos capítulos, um antagonismo.

As conjunturas em que têm lugar as tramas desenvolvidas por Visconti, contudo, já permitem vislumbrar deslocamentos importantes e incontornáveis acerca da questão de gênero e de sexualidade. Em *Os deuses malditos*, Berger interpreta o jovem Martin von Esenbeck, herdeiro das indústrias de sua família, que tem sua primeira aparição vestido de mulher em um figurino burlesco, uma referência à personagem Lola, vivida por Marlene Dietrich no filme *O anjo azul* (1930, dir. Josef Sternberg). Gilda identifica o uso do figurino burlesco por Martin como “elemento de perturbação” (MELLO E SOUZA, 2008, p. 215), uma provocação ao tradicionalismo familiar encabeçado e representado por seu avô, o homenageado da noite de celebrações em que seus netos preparam um “show de talentos” na sala de estar, dentre os quais figura o momento transformista de Martin.

Mais do que a transgressão do figurino transformista – as meias arrastão, o *corset*, o salto alto –, chama a atenção o fato de Martin manter a maquiagem do figurino burlesco durante o jantar em família, mesmo após o fim da breve performance que antecede o banquete. Além da síntese entre a excentricidade da maquiagem e a sobriedade do *smoking* representar as contradições de Martin entre a tradição burguesa e a transgressão boêmia, o contraste entre o momento inicial e final de Martin – a fantasia de Lola e a farda nazista, respectivamente – concentra as transformações sociais que atravessam a Alemanha no decorrer de uma década, da liberação sexual dos anos 1920 ao conservadorismo do período nazista. A síntese desse movimento, concentrado na personagem de Martin, é pontuada por Gilda:

O nazismo, no entanto, criou um estado de coisas onde os degenerados, longe de destoar, encaixam-se normalmente. A personalidade disponível de Martin, sua humanidade ausente, será de agora em diante preenchida num sentido inverso: o seu último *travesti* será a farda de S.S. (MELLO E SOUZA, 2008, p. 221).

Todavia, se em *Os deuses malditos* a violação das barreiras de gênero é explícita e parece fazer parte de um repertório mais amplo e perigoso das perversões de Martin – nomeadamente, a pedofilia e o incesto –, em *Violência e paixão* o limiar entre o feminino e o masculino na personagem de Berger, o jovem Konrad, é tratada com mais sutileza, ao passo que tampouco parece se originar de um comportamento malicioso.

Já de partida, deve ser notado que o figurino de Konrad é elaborado por Yves Saint Laurent, *couturier* a quem se atribui muitas das transformações nas vestimentas femininas, desde o abandono das silhuetas acinturadas à popularização do *smoking* para mulheres. Embora a incursão de Saint Laurent no universo do figurino não tenha sido inaugurada por *Violência e paixão* – de maneira geral, Saint Laurent produziu o figurino de balés e óperas e de personagens femininas no cinema, sendo os mais reconhecidos aqueles pertencentes a Claudia Cardinale em *A pantera cor-de-rosa* (1963, dir. Blake Edwards) e a Catherine

Deneuve em *A bela da tarde* (1967, dir. Luis Buñuel) –, a produção do figurino para uma personagem masculina merece destaque, especialmente tendo em vista os constantes cruzamentos entre feminino e masculino nas produções de Saint Laurent.

É possível ainda notar um movimento narrativo particular ao figurino de Konrad, no qual a personagem é vestida de acordo com a posição relacional que assume frente às outras personagens em cena. Assim, ao ser introduzido como chofer da condessa interpretada por Silvana Mangano – a quem serve também como amante, conforme revelado adiante na trama –, Konrad porta uma boina cujo modelo é popularmente conhecido como *poor boy's cap*, o “boné de menino pobre”. O *trenchcoat* e a gravata usados por Konrad também contrastam com o casaco de pele Prada da condessa e com o vestuário de lazer da filha e de seu noivo, remetendo às características de um uniforme de trabalho e, conseqüentemente, enfatizando sua posição enquanto subordinado à família.

Outro momento marcante do figurino de Konrad se dá com sua aproximação à figura do professor, em que o jovem porta um paletó de *tweed* em tons terrosos, semelhante àquele recorrentemente usado por este, estilo que inevitavelmente nos remete ao traje tradicional da figura acadêmica.²² A afinidade entre Konrad e o professor, devidamente representada pelo figurino, marca um *turning point* na trama, uma vez que essa nova relação permite que Konrad se desprenda do domínio da condessa, ao passo que o professor se defronta com o desejo, até então aparentemente reprimido por suas preocupações intelectuais.

Apesar de Gilda, em sua entrevista sobre *Violência e paixão*, não tratar do figurino das personagens masculinas, o entrevistador a questiona acerca da natureza da relação entre o professor e Konrad, no que a comentadora responde que a paixão do primeiro configura uma relação em que está “intelectualmente apaixonado, não eroticamente” (MELLO E SOUZA, 1992). Certamente é possível argumentar que o desejo do professor por Konrad assume uma dimensão metafísica, uma vez que não se concretiza fisicamente. Contudo, os vestígios materiais do figurino sugerem uma relação mais íntima e decididamente carnal, desde a emulação do vestuário do professor por Konrad ao deslumbramento do professor pelo seu figurino mínimo – do uso somente das roupas de baixo às cenas de nudez.

Talvez não seja impróprio, portanto, sugerir a hipótese de que a narrativa contada por Visconti por meio figurino em *Violência e paixão* tenha escapado ao olhar de Gilda, possivelmente porque as transformações sociais sobre as relações de gênero e de sexualidade, tão marcantes desde o período vigente no filme, não tenham se assentado à época no repertório da autora. Assim, as análises de Gilda sobre a relação entre Konrad e o professor remetem a uma questão geracional em vez de sexual (MELLO E SOUZA, 1992). E embora as diferenças de geração também estejam presentes no figurino – como no contraste do paletó de *tweed* do professor e da camiseta branca e *blue jeans* de Konrad –, certamente não são apenas essas as características que se sobressaem ao espectador do século XXI.

²² Interessante notar que no depoimento de 1990 (MIS 00031PSG00013AD), Gilda rememora um dos paletós utilizados por Paulo Emilio nos anos 1970, importado da Inglaterra, provavelmente um paletó de *tweed*, tal qual aquele associado ao acadêmico em *Violência e paixão*.

Considerações finais

Ainda na entrevista concedida em 1992, Gilda afirma, a respeito da moda nos filmes de Visconti, que ela “é real, é fiel e ao mesmo tempo é inventada” (MELLO E SOUZA, 1992). Essa breve citação, embora pareça singela quando deslocada de seu contexto original, guarda uma premissa fundamental para uma abordagem do figurino com vistas a uma problemática histórica. Isso porque, além de compor a atmosfera em que a narrativa fílmica se passa, o figurino é sempre sensível aos problemas histórico-sociológicos do período em que é elaborado. Com efeito, o figurino historicamente comprometido com a moda – menos como imitação ou paródia, mais como interpretação e representação – admite, portanto, uma análise dialógica entre o figurino e a problemática histórica.

Pode-se dizer, nesse sentido, que a afirmação de Gilda converge com a posição assumida por Paulo Emílio ao cabo de uma trajetória de reflexões e de experiências em torno da questão do figurino. Afinal, em sua atuação como roteirista, ao longo dos anos 1960, pode-se observar um processo de complexificação da abordagem do tema, que passa do esquematismo de *Dina do cavalo branco* à preocupação com a configuração de uma atmosfera do Segundo Império em *Capitu* e, enfim, ao tratamento inicial do problema da masculinidade em *Amar, verbo intransitivo*. Em termos formais, como vimos, essa passagem corresponde à substituição de um uso metonímico do figurino para uma maior atenção aos detalhes que conformam seu caráter indicial.

Essa tendência que se consolida paulatinamente até o fim da década é transposta e desdobrada no estudo sobre os filmes silenciosos de Humberto Mauro, em 1972, em que o figurino é uma das peças para a identificação das relações do diretor mineiro com o cinema estadunidense. O figurino emerge aí, ainda que de forma tópica, como índice do subdesenvolvimento não por sua condição imediatamente “documental”, mas pelo seu lugar no processo inventivo de Mauro. O figurino é, dessa forma, um dos elementos em que ocorre uma formalização do subdesenvolvimento, o que significa dizer – evocando as palavras de Gilda – que ele é real, mas ao mesmo tempo inventado.

O trânsito entre figurino e subdesenvolvimento converge, assim, com a observação de Gilda segundo a qual “não é possível estudar uma arte, tão comprometida pelas injunções sociais como é a moda, focalizando-a apenas nos seus elementos estéticos” (MELLO E SOUZA, 1987, p. 50). Dessa forma, o figurino, como desdobramento da moda, pode também ser observado por meio das “ligações ocultas que mantém com a sociedade” (MELLO E SOUZA, 1987, p. 51). Aliás, é esse o caso de filmes como *E Deus criou a mulher*, cuja exploração da nudez de Brigitte Bardot se associa a uma tendência de objetificação do corpo feminino²³, ou ainda de *Violência e paixão* e *Os deuses malditos*, filmes associados ao questionamento das concepções e das divisões convencionais de gênero e de sexualidade.

E, contudo, não é apenas o figurino que simboliza e evidencia questões de ordem histórico-sociológica em voga na narrativa fílmica. A própria crítica é suscetível de manifestar e

²³ Lembre-se a esta altura que o texto de André Bazin acima citado chama-se “Entomologia da *pin-up*”. Entomologia é a designação para o ramo da Biologia dedicado ao estudo e à classificação dos insetos.

reproduzir os costumes e as tendências das relações sociais vigentes. É de se lembrar, como procuramos demonstrar a partir do caso de Paulo Emílio e de Gilda, que ambos terminam presos nessas malhas, revelando em suas trajetórias as marcas de seu ponto de vista histórico, que transparecem em seus comentários. Produto da interação entre objeto e análise, a crítica é invariavelmente marcada, assim, pelo próprio olhar do comentador, embora essa marca apareça ora de forma atenuada, ora de forma exacerbada.²⁴ Porém, se a presença constante do olhar do artista ou do crítico sobre a obra de arte é inevitável, isso não quer dizer que deva ser buscada uma escapatória ao olhar alheio – interessa, sobretudo, redirecionar o olhar crítico à própria crítica.

Em que pese as mudanças, limites e contradições da trajetória crítica de Gilda e de Paulo Emílio, pode-se dizer que ambos se aproximam do que se poderia nomear como um “método” a propósito da moda e do figurino. Tal método não é enunciado de forma explícita pelo crítico de cinema, mas é nele reconhecido por sua colega da Estética na já mencionada arguição à sua tese de doutorado. Afinal, a observação da interação entre moda e sociedade (ou, em chave mais complexa, entre figurino, filme e sociedade) deve se abrir à interação das formas artísticas num olhar sem hierarquias definidas.²⁵ Além disso, o olhar deve incorporar ainda a qualidade da perícia, entendida como trabalho artesanal no trato com as formas, que revela, a partir de detalhes aparentemente insignificantes – uma gravata num filme de Mauro, o *blue jeans* do jovem Konrad – elementos significativos para a análise.

De certa forma, esse método alimentou o exercício proposto neste artigo. Em nossa tentativa preliminar de releitura de certos aspectos da trajetória de Paulo Emílio Salles Gomes e de Gilda de Mello e Souza, procuramos recompor a presença nesses autores da problemática histórica das relações de gênero e da sexualidade por meio de suas considerações sobre a moda, o figurino e o cinema. Se ainda hoje essas dimensões são olhadas com certas reservas pela academia, esperamos que as propostas e os dilemas presentes nesses dois autores sejam incorporados como questões de grande relevância para a análise histórica ou sociológica, de modo que moda e cinema sejam compreendidos em suas relações intrínsecas e complementares enquanto formas artísticas.

²⁴ Ou, nas palavras de Gilda: “Eu acho que toda visão que nós temos de uma obra de arte é uma visão muito deformada pelo olhar do observador. Eu acho que minha visão é muito deformada pela minha personalidade e pela minha personalidade apolítica em muitos casos” (MELLO E SOUZA, 1992).

²⁵ A propósito de *Violência e paixão*, Gilda lembra que *conversation piece* (título do filme em inglês) designa um gênero da retratística inglesa especialmente apreciado no século XVIII, e que, inclusive, corresponde a uma importante fonte visual para compêndios de história da moda, especialmente entre historiadores da moda ingleses, como Willet C. Cunnington e James Laver, cujos trabalhos são referenciados por Gilda em *O espírito das roupas* (CUNNINGTON, 1948; LAVER, 1946; MELLO E SOUZA, 1987).

Referências documentais

Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes: Série Produção Intelectual (PI) 0116, 0117, 0256, 0625, 0840.

Entrevista com Gilda de Mello e Souza. [S. l.: s. n.], 1992. 1 vídeo (15 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IMb9nUHv9GY>. Acesso em: 25 out. 2021.

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Arquivo Gilda de Mello e Souza: CAD-15-41.

Museu da Imagem e do Som de São Paulo: 00031PSG00012AD, 00031PSG00013AD, 00257ATP00027AD.

Referências bibliográficas

ARANTES, Otilia Fiori. Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza. **Estudos avançados**, v. 20, n. 56, São Paulo, 2006, p. 311-322. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/62567>. Acesso em: 29 de out. de 2021.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. "Informe político". In: SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Paulo Emílio**: um intelectual na linha de frente. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 55-71.

CRARY, Jonathan. "A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX". In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 67-94.

CUNNINGTON, Willet C. **The Art of English Costume**. Londres: Collins Clear-Type Press, 1948.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LAYER, James. **Taste and Fashion from the French Revolution to the Present Day**. Londres: George Haarp, 1946.

MELLO E SOUZA, Gilda de. “*Foolish wives*”. **Anhembi**, São Paulo, n. 46, 1954, p. 206-211.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MELLO E SOUZA, Gilda de. “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 41, 1995, p. 111-119. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/xTzQsVSmYfbvwD9VQtMp9rM/?lang=pt>. Acesso em: 29 de out. de 2021.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2008.

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

PONTES, Heloisa. Modas e modos: uma leitura enviesada de “O espírito das roupas”. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 22, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/XjQdfSgp58vvCfPhrrTtVym/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 29 de out. de 2021.

PRADO, Luís André do. Gilda de Mello e Souza e a emergência do campo da moda no Brasil (1800-1990). **Revista de História**, São Paulo, n. 178, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/137772>. Acesso em: 29 de out. de 2021.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Retrospectiva Erich von Stroheim”. **O Estado de S. Paulo**, 14/02/1954, p. 92.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981, 2 v.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **O cinema no século**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SOUZA, José Inacio de Melo. **Paulo Emílio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

XAVIER, Ismail. “Bazin no Brasil”. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 388-399.

Filmes citados

ANJO Azul, O. Dir. Josef Sternberg, Alemanha, 1930.
BELA da tarde, A. Dir. Luis Buñuel, França/Itália, 1967.
BOCA de Ouro. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963.
BRAZA dormida. Dir. Humberto Mauro, Brasil, 1928.
CAFAJESTES, Os. Dir. Ruy Guerra, Brasil, 1962.
DESAFIO, O. Dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1964.
DEUS criou a mulher, E. Dir. Roger Vadim, França, 1956.
DEUSES malditos, Os. Dir. Luchino Visconti, Itália/Alemanha Ocidental, 1969.
ESPOSAS ingênuas. Dir. Erich Stroheim, Estados Unidos, 1922.
GILDA. Dir. Charles Vidor, Estados Unidos, 1946.
INCONFIDENTES, Os. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1972.
MONIKA e o desejo. Dir. Ingmar Bergman, Suécia, 1953.
NOITES brancas. Dir. Luchino Visconti, Itália, 1957.
PANTERA Cor-de-Rosa, A. Dir. Blake Edwards, Estados Unidos, 1963.
PORTO das Caixas. Dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1962.
TERRA em transe. Dir. Glauber Rocha, Brasil, 1967.
VIOLÊNCIA e paixão. Dir. Luchino Visconti, Itália, 1974.

Agradecimentos

Revisora do texto: Giselle Mussi de Moura, Bacharela em Letras - Português e Russo pela USP e Mestre em Letras - Literatura e Cultura Russa pela USP.