

O Centro Sperimentale di Cinematografia e a revista Bianco e Nero: arquivamento, historiografia e usos do passado na Itália fascista

The Centro Sperimentale di Cinematografia and the film magazine Bianco e Nero: archiving, historiography and uses of the past in fascist Italy



SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes*

 <https://orcid.org/0000-0003-2690-5222>

RESUMO: Partindo da ideia de cinema como um campo de práticas culturais intermediárias historicamente constituída, o texto aborda os seguintes aspectos da atividade editorial da revista *Bianco e Nero*, entendendo-a como extensão e expansão da atuação do Centro Sperimentale di Cinema, a primeira escola de cinema ocidental, fundada em 1935: a constituição de uma cultura estético-crítica sobre o cinema por meio textos estrangeiros e nacionais; a documentação de uma tradição crítico-histórica e elaboração de uma historiografia do cinema; a construção de um arquivo filmico, um cânone na cinemateca do CSC; e a documentação e publicação de textos e imagens de referências técnicos sobre práticas cinematográficas. O texto visa demonstrar a interconexão dos aspectos didáticos e formativos da historiografia do cinema com a documentação de diversos tipos de materiais textuais e visuais.

PALAVRAS-CHAVE: Centro Sperimentali di Cinematografia; Bianco e Nero; cinema italiano; cinema e história; cultura visual, história e imagem.

ABSTRACT: Beginning the idea of cinema as a camp of intermedia cultural practices historically constituted the text addresses aspects of the editorial activity of the film magazine *Bianco e Nero* like an extension and expansion of the work of Centro Sperimentale di Cinema (CSC), the first school of western cinema, founded in 1935: the constitution of an aesthetic-critical culture about cinema through the translation of European and Italian essays; the documentation of a historical-critical tradition in the elaboration of a historiography of cinema; the construction of a film archive, a canon and the CSC's cinematheque; and the documentation and publication of texts and images technicals on cinematographic practices. The text aims to demonstrate the interconnection of didactic and formative aspects of film historiography with the documentation of different types of textual and visual materials.

KEYWORDS: Centro Sperimentali di Cinematografia; Bianco e Nero; Italian Cinema; Cinema and History; Visual culture, history and image.

Recebido em: 12/02/2022
Aprovado em: 08/05/2022

* Doutor em história pela UFF, Niterói-RJ. Professor do Departamento de História da UFRN, Natal/RN. E-mail: santiago.jr@gmail.com

Considerações Iniciais

Em março de 1937, a revista *Bianco e Nero* enaltecia a inauguração da Cine-Città, “[...] um complexo [...] que põe a cinematografia italiana, de um ponto de vista organizativo, no patamar das cinematografias mais prósperas e economicamente mais fortes (CINE-CITTÀ, 1937, p. 5)”. Segundo o editorial, a Cine-Città encarnava espiritualmente a vontade do *Duce* e consolidava o cinema italiano. Nas páginas seguintes Dino Alfieri, então Ministro da Imprensa e Propaganda, designando as tarefas e desafios da escola de cinema Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), afirmava que:

[...] é uma constatação de caráter pessoal, que qualquer um de nós pode confirmar por si, quando afirmo com muita consciência que, nestes últimos dois anos, fizeram-se passos de gigante [...] eu considero que o funcionamento deste Centro e os resultados aos quais este funcionamento poderá chegar, bem como os elementos que deste Centro poderão sair, são condições estritamente ligadas e coligadas aquele progressivo melhoramento da atividade cinematográfica italiana (ALFIERE, 1937, p. 4-5).

Os fatores decisivos do melhoramento do cinema citados pelo ministro são a criação do CSC, em 1935, e da Cine-Città, em 1937. A revista *Bianco e Nero* foi uma publicação do CSC, voltada especialmente aos alunos e professores para fins didáticos e acadêmicos funcionava como um *locus* institucional para expressão das políticas públicas cinematográficas. Luigi Chiarini, o primeiro diretor do CSC, publicou a estrutura curricular da escola nas páginas da *Bianco e Nero*, a qual tinha um papel ativo em muitas das funções que o Centro iria ocupar: reunião de documentação, transmissão de textos teóricos e práticos sobre realização cinematográfica, publicização de saberes e constituição de arquivos e historiografia do cinema na Itália.

Este texto aborda aspectos da atividade editorial da revista *Bianco e Nero*, entendendo-a como extensão e expansão da atuação do CSC: a construção de uma tradição crítico-histórica da história do cinema e elaboração de uma historiografia e arquivo filmico; a constituição de textos de referência teóricos, técnicos e práticos por meio de documentação e patrimonialização de imagens com fins arquivístico e pedagógico.

Bianco e Nero era uma revista crítica e acadêmica que pressupunha documentação e arquivamento de saberes textuais e visuais sobre cinema e sobre o fazer filmes. Como parte da política cultural do CSC, a revista funcionava como uma plataforma impressa com investimento em uma quádrupla abordagem: 1) a constituição de uma cultura estético-crítica sobre o cinema por meio da tradução de textos-chaves

européus e pela escrita de ensaios inéditos nacionais; 2) a documentação de uma tradição crítico-histórica na escrita da história do cinema mundial e italiano, e, portanto, a invenção de uma historiografia do cinema; 3) a elaboração de um arquivo filmico pela constituição de um cânone e da cinemateca do CSC¹; 4) a documentação e publicização de textos e imagens de referências técnicos-práticos sobre roteirização, encenação, atuação, gravação, cenografia, figurinos, maquinários e etc.

Trabalharemos a seguir a maneira como a revista *Bianco e Nero* funcionou como plataforma pedagógica do CSC constituindo certa cultura filmica que tinha princípios de arquivamento, documentação, transmissão de saberes e formulação de uma historiografia patrimonializadora do cinema como cultura². Considerando o leitor de periódicos de cinema como um espectador, construía-se uma condição de sujeito que era alinhada por um artefato (a revista) verbal-visual – um leitor-espectador, portanto. A revista *Bianco e Nero* pode ser considerada um *locus* de tematização de objetos, temas, textos e imagens, dispositivo para leitura que propunha um pensar e observar também *imagens impressas* (DE BERTI, 2000). A *Bianco e Nero* foi metodologicamente tratada como *artefato intertextual com funções paratextuais*: ao publicar roteiros, reproduzir figurinos, propor esquemas de encenação, movimentos de câmera, *storyboards*, etc., seus materiais funcionavam como paratextos de filmes e das atividades cinematográficas compondo-lhe uma cultura.

A primeira parte do texto aborda a criação do CSC e o papel dos intelectuais em sua formação; a segunda trata do artefato revista no cenário da imprensa italiana; a terceira observa práticas de documentação e historiografia presentes na revista e seus complementos, realçando o papel do historiador Francesco Pasinetti; por fim, a quarta analisa a formação da Cinemateca da escola e o uso de imagens do passado como saberes específicos do cinema como cultura.

O CSC e a atuação dos literatos

A revista *Bianco e Nero* fora o porta-voz público do Centro Sperimentale di Cinema (CSC), fundado em Roma no ano 1935. Vinculada ao Estado, o CSC foi uma das

¹ A qual daria origem à *Cineteca Nazionale* de Roma, constituída pelo que sobreviveu ao saque nazista do CSC.

² O patrimônio na Itália é uma forma de preservação cultural formada por 3 componentes institucionalizados: 1) saberes disciplinares de preservação cultural; 2) profissionais voltados a identificação e proteção de bens culturais; 3) legislação protecionista. A primeira legislação patrimonial italiana geral é de 1909 e foi ampliada como a lei de tutela de “coisas de interesse artístico e histórico” de junho de 1939 (ITÁLIA, 1939). A inclusão dos filmes como “categoria especial de bens culturais” ocorreu apenas no decreto legislativo de 29 de outubro de 1999 (ITÁLIA, 1999). Antes disso, foi via as cinematecas, escolas e museus que se desenvolveu a patrimonialização do cinema como concomitante a produção da arte e indústria. Cf.: SANTIAGO JR., 2014.

muitas instituições culturais que procuraram integrar o cinema italiano na “revolução fascista”, tais como apoios às iniciativas privadas e medidas estatais, as quais podem ser exemplificadas na criação do Festival de Venezia, em 1932, e da Direzione Generale della Cinematografia, em 1934, vinculada ao então Ministério da Imprensa e Propaganda de Mussolini – posteriormente, em 1937, o Ministério da Cultura Popular. O CSC não fora a primeira ação para transformação do campo cinema na Itália, muito menos do governo de Mussolini, que já havia criado, em 1924, o L.U.C.E. (L'Unione Cinematografica Educativa / Instituto de Filmes Educacionais), voltado à produção de noticiários pró-fascistas e filmes educacionais, o ICE (Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa), em 1928, e os CINEGUFs³, em 1933. Pressionado por artistas e intelectuais, principalmente a partir do final dos anos 1920, o governo passaria a criar políticas públicas para o cinema, propondo legislação protecionista e investimentos em instituições de produção e distribuição filmica (BRUNETTA, 2001).

Em 1932, o presidente da L.U.C.E., Alessandro Sardi, visitou a URSS para conhecer a VGIK⁴ e se apropriar da organização do cinema soviético, retornando à Itália com o desejo de centralizar a indústria. Decidiu criar a Escola Nacional de Cinema, ainda em 1932⁵, base da qual surgiria três anos depois o CSC, sob direção de Luigi Freddi e Luigi Chiarini. Na passagem dos anos 1920 aos 1930, havia muita controvérsia sobre o modelo soviético de cinema na imprensa italiana, combatido principalmente em publicações como a revista *Critica fascista*; contudo em ambientes mais ideologicamente abertos, tais como na revista *Cinematografo*, tal modelo tornou-se atraente aos corporativistas fascistas, em consequência da produção russa transmitira a impressão de unidade entre nação e filme a qual parecia faltar, aos olhos dos intelectuais e literatos, ao cinema

³ Centros de produção de filmes universitários ligados a Juventude Universitária Fascista (Gioventù Universitaria Fascista), criados a partir de 1933 como locais de exibição, debates e discussão para produção. Os melhores alunos dos CINEGUFs eram enviados ao Centro Sperimentale di Cinematografia. Os CINEGUFs fazem parte das iniciativas do Ufficio Stampa del Capo de governo, órgão criado em 1922, diretamente subordinado a chefia de estado, voltado inicialmente à censura da mídia impressa e visual. A partir notadamente de 1926, sofreu a atuação do Istituto Nazionale Fascista di Cultura, administrado por Giovanni Gentile, defendia uma política de divulgação da cultura fascista como componente fundamental da italianidade, entendido como projeto de busca por raízes. A partir daí o Ufficio Stampa passou a subsidiar produção cultural. Quando em 1933, Galeazzo Ciano assumiu o comando do Ufficio Stampa, iniciou a interiorização cinematográfica do fascismo com a criação dos CINEGUFs. O impulso de sua propagação foi o trabalho integrado entre a Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda e a Direzione Generale per la Cinematografia, dirigidas respectivamente por Ciano e Luigi Freddi. Cf.: ROSA, 2008; FABRIS, 2011.

⁴ A primeira escola de cinema europeia fora o Instituto Estatal de Cinematografia de Toda a Rússia – VGIK – fundado pelo regime bolchevique em Moscou, em 1919, imaginada como centro de educação e treinamento em cinema. Embora o florescimento das escolas de cinema na Europa seja posterior a Segunda Guerra Mundial, o formato do conservatório nacional foi estabelecido na União Soviética, depois Itália e França. A VGIK, na URSS, em 1919; o Centro Sperimentale di Cinematografia, na Itália, em 1935; e o Institute des Hautes Études Cinématographiques, na França, em 1943, estabeleceram o modelo para as escolas de cinema nacionais subsequentes na Europa e além (PETRIE 2014).

⁵ Implementada por Alessandro Blasetti na Accademia di Santa Cecilia.

italiano (BEN GHIAT, 2004; PETRIE, 2014). O tema do cinema soviético permitia a construção de diferenças identitárias entre o cinema italiano (fascista) e o estrangeiro. Se o inimigo comunista era uma realidade política, o paradigma filmico soviético – cujos filmes circulavam, na Itália, sob controle do estado, geralmente exibido em cineclubes, CINEGUFs e mostras⁶ – foi pertinente por fornecer o exemplo de uma “cinematografia revolucionária” com “bons resultados”, os quais conseqüentemente, apontavam o papel do “indispensável elemento de brutal sinceridade” (SERANDREI, 1929, p. 6)⁷ nacional. Seria assim um modelo contra a “decadência democrática” europeia e o comercialismo estadunidense, tidos como adversários políticos e industriais do cinema local. Se desde o final dos anos 1920, os filmes soviéticos traziam o espírito e “os desejos da imaginação popular” (L NUOVI, 1929, p. 11), a partir de 1932, passariam a ser um modelo pedagógico-industrial com a viagem de Sardi à URSS.

Muitos intelectuais nascidos entre 1905 e 1915 – ou seja, aqueles que eram jovens demais para lutar na Grande Guerra e atingiram a maturidade apenas após a ascensão fascista –, mostraram-se mais abertos ao encontro com obras e tendências internacionais, a despeito das ambigüidades políticas em relação ao cinema estrangeiro. Cineastas e intelectuais como Alessandro Blasetti, Mario Serandrei, Leo Longanesi, Luigi Freddi, Luigi Chiarini e Umberto Barbaro defendiam a necessidade de atualização do cinema italiano a partir do contato e trocas entre intelectuais, obras e referências estéticas e industriais estrangeiras que permitissem criar uma estética italiana/fascista. Era consenso se a *italianità* (a italianidade) existia e o fascismo a encarnava, ela ainda precisava desenvolver sua expressão cinematográfica em diálogo com referências específicas.

Na primeira metade dos anos 1930 a tradução de obras estrangeiras – literatura como ensaios e estudos – foi uma das formas de renovação da cultura italiana. Como chama atenção Rebecca Ben Ghiat (2004), em 1929, Elio Vittorini⁸ afirmava que não seria o tradicional danunzianismo⁹ ou a vanguarda futurista que fariam os italianos encontrar

⁶ A divulgação de obras estrangeiras esteve sob forte pressão, entre 1929 e 1936, da censura fascista, mas com espaço para negociação em prol de um horizonte de atualização cultural. Além dos cineclubes não havia onde ver filmes estrangeiros em seu formato original e as novas gerações reclamavam de tal fato. O regime, que subsidiava publicações literárias com orientação internacional, passaria a permitir ou organizar exibições especiais de filmes estrangeiros para oficiais, jornalistas e membros de grupos fascistas da Unidade Jovem (GUF). Também na Mostra Internazionale de Venezia houve seção de filmes que os mostrava em linguagem original.

⁷ O título do artigo era “Funções anti-europeias do cinema italiano”. Serandrei buscava modelos de produção e repercussão, mas com resultados ideológicos opostos.

⁸ Mais tarde junto a Cesare Pavese e outros uma das referências centrais do (neo) realismo na literatura italiana.

⁹ As manifestações e intelectuais fascistas celebravam o legado e a presença de Gabrielle D’Annunzio como seu precursor político e literário. O danunzianismo (*dannuzianesimo*) foi um fenômeno artístico-

seu “espírito literário”, mas as trocas e correspondências com a Europa. Para Vittorini e sua geração, a tradução de autores foi um “mecanismo de influência cultural e também uma fonte de renda” (BEN GHIAT, 2004, p. 51). Escritores como Vittorini, Cesare Pavese, Alberto Moravia traduziram autores soviético, americanos, franceses e alemães. Umberto Barbaro, crítico literário e cinematográfico, traduziu muitos textos estrangeiros de cinema na primeira metade dos anos 1930, tais como os soviéticos de Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, e húngaros como Bela Balàz. Barbaro era comunista¹⁰, escrevia para revistas cosmopolitas e abertas como *Occidente*, onde fora importante animador literário (UCCELLI, 2008), e, com a ajuda de Luigi Chiarini, conseguiu publicar em magazines conservadores como *Quadrivio* e *Educazione fascista*, tornando-se, mais tarde, um dos principais professores do CSC e articuladores da revista *Bianco e Nero*. O CSC, portanto, foi palco de uma atualização intelectual cosmopolita.

Do ponto de vista da produção, o CSC era a “escola” que mudaria o panorama do aprendizado cinematográfico na Itália. Resultava da pressão de artistas e intelectuais das novas gerações por uma indústria filmica nacional economicamente sustentável, capaz de resistir à ameaça de Hollywood nos anos 1930. Até então, o aprendizado do ofício fílmico era construído na atividade da realização filmica dos poucos estúdios que sobreviveram à Grande Guerra¹¹, nas novas casas de produção que surgiram depois desta ou no L.U.C.E. Parte da renovação da produção filmica italiana adveio do desenvolvimento de uma cultura do cinema nos anos 1920, em vários cine-clubes e nas sociedades privadas que organizavam exhibições, palestras e discussões de filmes, criando um novo engajamento de público alfabetizado e intelectualizado pelo reforço da imprensa por meio de revistas e jornais. Dessas colaborações surgiram casas de

cultural múltiplo, conformado ao redor de um conjunto de práticas de afirmação do legado de D’Annunzio, antecedia ao fascismo, mas neste encontrou lugar especial pela sua propensão anti-burguesa e aristocrática. O escritor assinara o *Manifesto dos Intelectuais Fascistas*, publicado em 21 de abril de 1925 e organizado por Giovanni Gentile.

¹⁰ Frequentemente nas negociações políticas, alguns artistas e intelectuais antifascistas (não necessariamente de esquerda) acomodaram-se no campo do cinema. Segundo Pitassio e Venturini (2014), tanto para justificar como para ocultar as políticas repressivas e reforçar um consenso na esfera cultural, o regime fascista aumentou significativamente a contribuição financeira do estado para iniciativas, fundações e instituições culturais, obtendo a aprovação de sujeitos de diferentes origens sociais e tradições políticas. Vários dos arranjos profissionais que se produziram, envolviam os sujeitos em posições de poder no regime, com artistas e intelectuais antifascistas atendendo e negociando com este. Por exemplo, o estúdio Cines (ver abaixo nota 14) teve como diretor Emilio Cecchi, entre 1931 e 1933, que embora se declarasse (a)político, assinara o Manifesto Antifascista de 1926.

¹¹ A indústria filmica italiana era pungente até o final da Grande Guerra, mas o conflito desestruturou completamente a produção, seguida da invasão dos produtos dos EUA no pós-guerra. Um exemplo de estúdio sobrevivente foi a Società Italiana Cines, a CINES, criada em 1906, falida em 1923. Em 1926 fora adquirida por Stefano Pittaluga e transformada em um complexo entre 1929 e 1930 para produção e distribuição de filmes até 1935. A Cinecittà fora criada, em parte, para substituir a CINES – sendo este reaberto em 1942.

produção como o Augustus¹², a reabilitação do Cines, publicações, e, no limite, o CSC e a Cine-Città.

Seguindo o modelo de VGIK, o currículo do CSC combinou treinamento prático de produção com um forte foco em educação teórica, incluindo estética e história do cinema, função social da cinematografia e história da arte¹³. Luigi Freddi, estava então a frente da Direzione Generale della Cinematografia, deu completo apoio ao CSC. A Direzione, por exemplo, além da *Bianco e Nero*, sustentava a rede de CINEGUF, patrocinada pelo Partido Fascista e que, com os anos, principalmente, a partir de descontentamentos com a Guerra de 1939, tornou-se um *locus* de tendências culturais alternativas. A convivência entre as tendências fascistas e antifascistas era possível e mesmo após o recrudescimento das medidas autoritárias – com a declaração do Império Fascista, em 9 de maio 1936 – os meados dos anos 1930 parecem ter sido o momento no qual, no campo do cinema, ocorreu o fortalecimento de propostas culturais que promoveriam fissuras na dinâmica social. Neste sentido, autores como Duncan Petri (2014) e Jacqueline Reich acreditam que haveria um “pluralismo hegemônico” nos anos 1930, sendo a ausência de uma estética fascista unitária um fator que tornou o regime mais permeável na área do cinema. Posto isso, os historiadores Francesco Pitassio e Simone Venturini (2014) expressam, também, as possibilidades de negociação no estado fascista, evidenciando um delicado funcionamento entre censura, polícia cultural e acomodação de intelectuais cooperativos. Dessa forma, se o CSC foi um caso de acomodação, no entanto não significa como chama atenção a historiadora Rebecca Ben Ghiat (2004), que o estado fascista, ao cooptar membros estratégicos da dissidência cultural, subordinando-os, não exercesse forte controle e neutralizasse tendências contrárias.

A *Bianco e Nero*, cujo primeiro número saiu em 1937, foi uma iniciativa do grupo de intelectuais que dirigiria a escola no sentido de criar um canal de circulação de ideias, divulgação de iniciativas educacionais, publicização das produções filmicas italianas – inclusive do próprio *staff* do CSC – organização de saberes, proposição de perspectivas político-ideológicas e debate teórico e estético. Luigi Freddi, o qual assinara o primeiro editorial da revista, tinha como segundo redator Luigi Chiarini, que despontava desde a primeira metade dos anos 1930 entre os principais literatos italianos que se dedicavam ao cinema. A chancela oficial do CSC e da *Bianco e Nero* era realizada de diversas

¹² Augustus foi uma casa de produção aberta em dezembro de 1927 pelo grupo de colaboradores da revista *Cinematografo*. Esta revista sempre mencionava os estúdios como a vanguarda do cinema. Cf. BEN GHIAT, 2004.

¹³ A estrutura curricular do CSC foi descrita por Luigi Chiarini no terceiro número da *Bianco e Nero*. Cf.: CHIARINI, Luigi. La didattica del cinema. *Bianco e Nero*, ano 1, n. 3, 31 março de 1937. P. 8-35.

formas, como, por exemplo, pela menção a ambos em jornais cinematográficos do L.U.C.E¹⁴ e pela presença dos mais influentes agentes culturais fascistas, entre eles o Ministro da Cultura Popular, Dino Alfieri, o qual além de recorrentemente citado, teve manifestos seus publicados na revista (ALFIERE, 1937, p. 8).

Os vínculos de Freddi e Chiarini com o corporativismo do estado fascista facilitaram sua inserção no mundo cinematográfico, a conquista de recursos para o CSC e para a própria revista. Conforme dito acima, Luigi Freddi fora diretor da Direzione Generale per la Cinematografia, e, em março de 1939, deixaria o cargo para se tornar presidente da Cinecittà. A datar de 1941 acumularia a direção dos principais órgãos cinematográficos da Itália, quais sejam, a própria Cinecittà, o ENIC¹⁵ e CINES. Por sua vez, Chiarini além de organizar pedagogicamente o CSC, ao qual dirigia, publicava muito sobre cinema. A publicação da sua monografia *Il Cinematografo*, em 1935 – segundo Aristarco (1951), a primeira sistematização teórica densa propriamente italiana – um importante marco de sua contribuição na legitimação do cinema como questão cultural. Chiarini desenvolveu sua proposta teórica em outro texto capital do período, *Il film è un'arte, il cinema umun'industria*, publicado na *Bianco e Nero* (CHIARINI, 1938) e evidenciava sua gestão à frente do CSC seria a promoção de um “verdadeiro cinema” independente de suas tendências comerciais.

Chiarini além de diretor e professor do CSC, constituiu com o pessoal da escola o *staff* dos primeiros filmes ali realizados¹⁶, todos gravados durante o regime fascista, sendo um deles, *La Bella Addormentata*, fora produzida diretamente na CINES. Segundo Francesco Pitassio e Simone Venturini (2014) Chiarini coordenou, racionalizou e promoveu um encaminhamento para uma área até então fragmentada. No CSC ele projetou currículo, supervisionou os estudos de filmes, trabalhou na *Bianco e Nero*, fez sugestões de preservação e constituição de arquivos filmicos enquanto tentava, ao mesmo tempo, criar uma cultura filmica italiana com estética própria, reunindo pessoal e orquestrando colaborações na área.

¹⁴ Cf.: ITALIA Roma. LUCE, 31 de maio de 1939. Referência B1523. Disponível Canal Istituto Luce Cinecittà: <https://www.youtube.com/watch?v=FsCUWbWYjrg>. Acesso em fevereiro 2020; LA MISSIONE Giapponese in visita a Cinecittà e al Centro Sperimentale di Cinematografia. LUCE, 04 de junho de 1940. Disponível Canal Istituto Luce Cinecittà: <https://www.youtube.com/watch?v=nddX855AaSQ>. Acesso em fevereiro 2020.

¹⁵ Casa de produção e distribuição de filmes que fora criada a partir do Istituto L.U.C.E., em 1935.

¹⁶ *Via delle cinque lune* (Itália, 1942); *La bella addormentata* (Itália 1942), *La locandiera* (1944). Todos estes filmes, dirigidos pelo próprio Chiarini, foram discutidos em *Bianco e Nero*. Docentes e técnicos do CSC assinavam roteiros, cenografia, figurino, fotografia, sonorização, atuação, etc. de todos estes filmes.

***Bianco e Nero* e as revistas de cinema italianas**

Uma das principais e mais longevas revistas de cinema da Europa a *Bianco e Nero* *rassega di arte critica e técnica cinematografica* não fora a primeira publicação dedicada exclusivamente ao cinema na Itália. Entre as magazines contemporâneas havia *Cinema: quindicinela di divulgazione cinematografica* (1936-1949), *La cinematografia: rassegna settimanale illustrata* (1927-1943); *Cinema illustrazione presenta* (1926-1939), *Lo Schermo: rassegna mensile della cinematografia* (1935-1943) e *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio* (1938-1950). Desde os anos 1920 havia uma vívida cultura imprensa na Itália, a qual se consolidou nos anos 1930, principalmente, do sucesso da imprensa em rotogravura.

A imprensa em rotogravura revolucionou o cenário italiano em meados dos anos 1920, quando, em 1925, *Il secolo illustrato*, suplemento ilustrado do jornal milanês *Il Secolo XX*, adotou a rotogravura, a qual permitia publicações com muitas fotografias a preços baixos. Trata-se de uma inovação gráfica com grande número de fotografias e imagens de diversas modalidades, estabelecendo o vínculo direto com os hábitos de sujeitos espectadores cinematográficos. Nestas publicações, *ver e ler eram hábitos contíguos* na vida metropolitana industrializada (DE BERTI, 2000, 2009). Ao mesmo tempo a penetração do cinema americano no pós-1918 trouxe um novo tipo de imaginário e consumo e impulsionou na Itália o interesse por informações sobre filmes, biografias, atores, atrizes, moda e bens de consumo novos e encontrou na imprensa em rotogravura a sua expressão na modalidade de revistas *fan magazine*, voltadas ao glamour, ao culto às estrelas (*divismo*), ao universo das fofocas, à publicidade de bens de consumo e cine-romances (MITAYNE, 2016).

Neste sentido, *rotocalchi cinematografici* (rotogravuras cinematográficas) como *Cine-romanzo*, *Films*, *Il cinema mio* e *Stelle*, lançadas todas entre 1929 e 1932, constituíam a maioria esmagadora das publicações, herdeiros das pioneiras revistas *Cine-Cinema* (1924-1927), *Cine-romanzo* (1929-1930). Na década de 1930 as mais fortes representantes do gênero foram *Cinema illustrazione presenta* e *Film: settimanale di cinematografo teatro e radio*. O modelo visual da rotogravura teve impacto em revistas de cunho mais crítico, político ou técnico da época, a título de exemplo a *Cinema: quindicinela di divulgazione cinematografica* e *Lo Schermo*.

Bianco e Nero era diversa das *rotogravuras* cinematográficas de sua época, remetendo mais aos modelos dos suplementos de jornais e revistas literárias. De uma forma geral, muito da discussão crítica e política cinematográfica sobre cinema acontecia em jornais, folhetos e revistas de interesse geral tais como: *Convegno*, *Critica fascista*, *Educazione Fascista* e *L'illustrazione Italiana*, bem como em revistas literárias do modelo

da *Quadrivio*. Tais publicações compunham as disputas no campo de forças das práticas cinematográficas, vinculadas aos grupos sociais e se organizavam a partir de propostas estéticas. Essas publicações funcionavam como paratextos de cinema nas quais se debatia sobre este como forma de arte, sobre o filme italiano ideal e a necessidade de construir uma indústria filmica nacional.

Na abertura dos anos 1930, cada vez mais havia o exercício da crítica e a troca de ideias em jornais e revistas e a circulação de concepções comuns se afirmavam no campo. Talvez a revista cinematográfica crítica mais significativa a anteceder *Bianco e Nero* tenha sido *Cinematografo*. Fundada por Alessandro Blasetti¹⁷ em 1927, a revista combinava uma equipe de colaboradores na busca intermitente “pela arte e pela italianidade” (COLLABORATORI, 1927, p. 2), discutindo produção, estética, economia e política. As intervenções se engajaram no esclarecimento dos papéis que os filmes poderiam desempenhar no regime fascista (BEN GHIAT, 2004). No primeiro número da *Cinematografo*, Blasetti argumentava em favor de proteção e estímulo da indústria nacional, a qual serviria, para “fins políticos, financeiros, artísticos, econômicos”, assim emandavam da Itália, “finalmente, o seu cinema” (BLASETTI, 1927, p. 1). Nos anos seguintes, os articulistas ressaltavam a necessidade da indústria cinematográfica (BLASETTI, 1929, p. 3), clamando ao nacionalismo fascista pela promoção do cinema.

Destaque-se que *Cinematografo* pressupunha um *leitor-espectador* típico da revista ilustrada e das *rotocalchi* filmicas de época. Sendo assim, a *Cinematografo* estava perto do debate dos cine-clubes intelectuais, das revistas literárias e de publicações de baixa circulação como a milanesa *Cine-Convegno*, a qual teria sua circulação encerrada em 1933. *Bianco e Nero* destoava de todas as elas pelo *design* gráfico, um contraponto para se diferenciar no cenário da imprensa local, sendo menos ilustrada e hipertextualizada, usando imagens, no geral, com fins ilustrativos, documentais e didáticos. A revista de “resenha de arte crítica e técnica cinematográfica” era *locus* de crítica, revista acadêmica e material didático do CSC. Entre suas funções fundamentais estava justamente o arquivamento, constituição de historicidade do cinema e de uma historiografia do cinema vinculados com a proposta educativa do CSC¹⁸.

A diferença das outras revistas começava pela capa: entre 1937 e 1943 as capas eram padronizadas, seguindo um modelo de revista acadêmica. Enquanto quase todas as

¹⁷ Advogado do Banco Popular Triestino que desenvolvia atividade como crítico de cinema e se engajou na produção e direção de filmes, chegando a fundar o estúdio de produção *Augustus*

¹⁸ A revista funcionou também como meio de propaganda fascista, apresentando entre outros textos, manifestações antisemitas escritas por Domenico Paoletta. A partir de 1940, como requisito para entrar no CSC, foi colocado a obrigação de apresentar uma declaração de não pertencimento à raça judia (BALDI, 2018).

revistas apresentavam ilustrações ou fotos das estrelas de cinema nas capas, *Bianco e Nero* mostrava a solitária gravura *Mondo Nuovo* publicada originalmente no volume *Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, de 1785, de autoria do veneziano Gaetano Zompini. A gravura mostra um artesão na rua apresentando um *mundo novo* – nome italiano para pantoscópio ou caixas de visão (ou ópticas) – a um menino que olha pelo orifício do aparelho enquanto a legenda afirma que *In sta cassetta mostro il Mondo niovo / Con dentro lontananze e prospetive / Voglio um soldo per testa e gle la trove* (Nesta caixa, mostro o Mundo Novo / Com distâncias e perspectivas dentro / Quero um centavo por cabeça e você o encontra). A metáfora evidencia a analogia da cinematografia, o tema da revista, por meio de uma tecnologia pré-fotográfica concebida como protofílmica, combinando *metáforas* de deslocamento e de visão na qual as distâncias são superadas por uma viagem que o olho/espírito¹⁹ realiza ao isolar-se na caixa, enquanto o corpo permanecia no mesmo lugar na praça, tal qual como o espectador cinematográfico na sala de cinema.

As *mondi nuovi* funcionavam como veículos imaginativos de viagem, como “caixas viajantes” que situavam a abertura de mundo no lugar de visualização (BRUNO, 2002). O debate crítico da época associava o cinema a uma potência de abertura visual e fantasiosa por meio do olhar fílmico. Como chama atenção Stefania Parigi (2009), a tematização do olhar na Itália ficaria mais intensa em meados dos anos 1930. Acrescente-se que a “abertura de mundo” por meio do olhar no debate cultural público era concebida como algo que permitia realizar o espírito de indivíduos como expressões da italianidade. A gravura *Mondo Nuovo* apontava “um prazer portátil” (BRUNO, 2002, p. 158) na caixa e seu uso na capa da revista propunha um jogo semântico com o próprio *artefato revista*, na medida em que o leitor deveria abrir a revista para ver/ler o mundo-cinema. O jogo visível-invisível, interior-exterior tornava-se uma alegoria da leitura da revista. Na metáfora de capa *Bianco e Nero* apresentava-se a um público intelectualizado²⁰.

¹⁹ O termo *spirito* (espírito) é fundamental do ponto de vista da contextualização histórica uma vez que a discussão estético-técnica-política desenvolvida na *Bianco e Nero* partia de variações do idealismo corrente. O filme como obra de arte era realização do espírito (*spirito*) no sentido idealista do termo, o qual permitia a expressão espontânea da vontade e subjetividade pessoal e coletiva italianas. O idealismo como corrente cultural e filosófica era plural e apresentava-se em grandes matrizes nos anos 1930 as quais remetiam, principalmente, ao *neoidealismo* e à estética croceana (do liberal antifascista Benedetto Croce), importante referência Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti; e ao *idealismo reale* ou *attualismo* gentiliano (do fascista Giovanni Gentile), a qual se afeiçoava Luigi Chiarini. O termo era comum nos escritos de Mario Serandrei, Emilio Cecchi, Leo Longanesi, Antonio Pientrangeli, etc.. O vocabulário idealista cairia em desuso no pós-guerra. Cf. ARISTARCO, 1963.

²⁰ A figura fora capa da revista até dezembro de 1951. Luigi Chiarini, no fim daquele ano, deixou a direção da *Bianco e nero*, fundando, em 1952, a *Rivista del cinema italiano*, em cuja capa figuraria justamente a gravura do *Mondo nuovo*. *Bianco e Nero* passaria a apresentar outra alegoria de capa.

Bianco e Nero pressupunha um modelo de leitor híbrido. Se nas revistas de fãs, o agenciamento de imagens implicava um sujeito *leitor-espectador* (DE BERTI, 2006), ou seja, um observador das imagens (notadamente fotografias) que é um *leitor vedor* de imagens impressas conectadas com o consumo de filmes; em *Bianco e Nero* configura-se um *outro agenciamento* que funcionava como mediação com a cultura filmica, e, ao mesmo tempo, com práticas de olhar voltadas à *produção* de uma *nova* cultura filmica, usando textos e imagens do ponto de vista didático. Como revista acadêmica, *Bianco e nero* mediava a cultura filmica *existente* com aquela *desejada* pelo projeto de cinema de grupos intelectuais.

A proposta acadêmica e pedagógica fazia com que graficamente *Bianco e Nero* se afastasse das publicações contemporâneas: os textos tinham tons maduros, frequentemente ensaísticos e orientavam a cultura e o olhar para o cinema por meio fundamentalmente da escrita; a concentração e a disposição pedagógica das imagens eram mais racionalizadas, como veremos a seguir. Combinava-se tudo isso a uma documentação e arquivamento textual e visual da cultura cinematográfica, para o qual se elaborava um cânone e uma historiografia.

Como dito acima, o capital cultural mobilizado pela revista era vinculado a grupos intelectuais que já participavam das revistas literárias e imprensa comum, compondo uma dada relação com o campo cinematográfico italiano nos anos 1930. A *Bianco e Nero* era crítica e educativa e tinha como público, os alunos do CSC, críticos, intelectuais e profissionais. Como revista crítica e acadêmica, pressupunha uma leitura atenta de textos que documentavam e arquivavam saberes sobre filmes, sobre como fazê-los e sobre diversos aspectos do cinema. Neste sentido, nas páginas da revista ocorria a constituição de uma *cultura estético-crítica* por meio da tradução de textos chaves sobre a filmografia europeia, cujos autores circulavam nas páginas da revista como Paul Rotha, Rudolph Arnheim, Béla Balázs, Vselodov Pudovikin, Sergei Eisenstein, etc. e pela escrita de ensaios inéditos de autores italianos como os trabalhos de Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Antonio Valente, Paolo Uccello e outros. A construção de uma *tradição crítico-histórica* na escrita da história do cinema, em geral, e, italiano, em particular, implicou na resenha crítica de filmes do passado, na identificação e seleção de um cânone de referência e no uso de obras e personagens em uma historiografia do cinema que teve na figura de Francesco Pasinetti, seu mais importante representante. Para isso foi fundamental também a elaboração da cinemateca no CSC, que formou um acervo com fins patrimoniais e didáticos²¹. Por fim, a *documentação* e disponibilização de textos de

²¹ Como dito acima, que daria origem a *Cineteca Nazionale* de Roma.

referência técnicos e práticos sobre roteirização, encenação, atuação, gravação, montagem de cenografia e figurinos, maquinários e materiais de cinema implicou no uso de imagens e esquemas gráficos importantes, constituindo uma espécie de arquivo visual de saberes práticos sobre cinema.

Na revista, os procedimentos a constituição da cultura estética, da tradição histórica e da documentação visual aparecia, por vezes, ao mesmo tempo: publicava-se o roteiro de um filme considerado referência, o qual era incorporado ao cânone do cinema europeu ou italiano por seu valor paradigmático, documentando sua apreciação crítica, histórica e estética, apontando as soluções técnicas e estilísticas, bem como colhendo textos da época de sua publicação, como foi o caso dos roteiros de fitas como *Kermesse eroica*²², *Ettore Fieramosca*²³ ou *Via delle cinque lune*²⁴. Nestes casos, como em tantos outros, os filmes eram tratados como “mestres (da vida)”²⁵ da arte fílmica, cujos exemplos de solução de argumento, estilo e fábula deveriam ser incorporados pela educação prática e tradição do cinema.

A atividade editorial do CSC não se resumia, porém, apenas à *Bianco e Nero*. Usando o selo de *Edizione Bianco e Nero*, iniciou-se a publicação de volumes de autores italianos e estrangeiros a respeito da técnica, estética e história do filme, destinados seja “aos cultores e aos estudiosos do cinema, seja aos alunos do Centro” (BALDI, 2018, posição 45). Os volumes podiam já ter sido publicados na própria revista e depois convertidos em edições independentes, como, por exemplo, *Grammatica del film*, de Roger Spottiswoode (1938); ou constituíram brochuras novas, como o *Storia del Cinema*, de Francesco Pasinetti, que veremos a seguir.

Criando documentos e uma historiografia do cinema

Entre historiografia e arquivo constrói-se uma importante relação no que se refere à atividade do CSC. A história do cinema como curso, prática e gênero discursivo está diretamente vinculada a identificação e montagem de narrativas, de arquivos fílmicos e impressos com dimensões educativas e como práticas formativas de uma dada cultura. Deve-se ter em conta que na constituição do cinema como campo cultural e

²² Primeiro roteiro publicado pela *Bianco e Nero*, em fevereiro de 1937, dedicado ao filme de Jacques Feyder, *La Kermesse héroïque*, de 1935.

²³ Filme de Alessandro Blasetti, lançado em 1938, teve seu roteiro publicado em abril de 1939 *Bianco e nero*.

²⁴ *Bianco e nero*, maio-julho de 1942. Roteiro escrito por Luigi Chiarini, Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti. Quando publicava os roteiros produzidos pelos professores do CSC e redatores da *Bianco e nero*, a revista canonizava a prata da casa.

²⁵ A canonização de um filme era um processo de documentação/monumentalização que estabelecia modelos: recurso arquivístico marcado por uma concepção de obra do passado ou do presente que serviria de guia para os agentes do cinema. Neste sentido, era uma concepção de história do cinema como mestra do fazer filmes.

entre as práticas ali envolvidas, intelectuais e professores entenderam que precisavam também *constituir lhe uma história*. Neste sentido, dotar o cinema de uma história era uma maneira de dotá-lo de *valores*. A elaboração de uma historiografia do cinema fora, portanto, uma prática de escrita da história para inserção do cinema como uma forma cultural autônoma na Itália dos anos 1930 e 1940.

Parte deste esforço ocorreu pela montagem de artigos, ensaios e manuais de história do cinema publicados em inúmeros periódicos, desde os jornais até as revistas especializadas de cinema. Intelectuais como Francesco Pasinetti, Comicio Cochi, Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e tantos mais já realizavam textos históricos em jornais ou revistas de cultura, mas o CSC e a *Bianco e Nero*, tornaram possível trabalhar sistematicamente este aspecto. Em revistas especializadas como *Cinema* e *Bianco e Nero*, eram comuns os textos de história do cinema, voltados à identificação de obras (filmes e roteiros realizados ou não), padrões estilísticos e técnicos, temáticas, *sets* e temas visuais, bem como identificar profissionais (roteiristas, atores, diretores, fotógrafos) que permearam a trajetória temporal dos cinemas italiano e mundial. Em especial a *Bianco e Nero* foi um espaço privilegiado para documentar e arquivar grande parte do material de divulgação de saber sobre cinema na Itália, veiculando sínteses de história das técnicas e filmes e ofereceu o selo da publicação do mais importante texto de história do cinema italiano dos anos 1930 e 1940, a *Storia del cinema: dalle origini al oggi*, escrita e publicada por Francesco Pasinetti, em 1939 como edição especial pela *Bianco e Nero*.

Manuais de análise fílmica, estudos fílmicos e os recentes estudos de arqueologia do cinema parecem concordar que o cinema se tornou definitivamente um objeto histórico metodicamente constituído apenas a partir da emergência dos estudos universitários sobre cinema, notadamente dos anos 1960 em diante (ALLEN, GOMERY, 1995; BORDWELL, 2013). Naquele contexto, entre os *textbooks* usados nos componentes disciplinares dos cursos de cinema nas instituições norte-americanas, francesas ou italianas, estavam os compêndios da primeira metade do século XX elaborados por cineastas, intelectuais e/ou literatos e intitulados de “histórias do cinema” tais como: *The film till now*, de Paul Rotha, de 1930; *A history of the movies*, de Benjamin Hampton, de 1931; *The Rise of American Film*, de Lewis Jacob, de 1939; *Storia del cinema: dalle origini ad oggi*, de Francesco Pasinetti, de 1939; *Historie d’un art: le cinéma e Historie du cinéma mondial*, de Georges Sadoul, de 1949; *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Vianny, de 1959, entre outros.

Estes textos funcionaram como práticas de significar e qualificar temporalmente o cinema como experiência social. O esforço por escrever uma história do cinema é uma

decisão de documentação/arquivamento de sujeitos/objetos dotados de valores socialmente reconhecidos e que mobilizam: ~~categorias como~~ fatos, atores, objetos, tempo, fontes, crítica, e o método segundo os padrões reconhecidos e disputados numa dada época como próprios do procedimento daquela escrita da história. Quando Paul Rotha ou Francesco Pasinetti escreveram seus textos de história do cinema, *inscreviam* temas, sujeitos e fatos na cultura. Pasinetti usou a plataforma fornecida pelo CSC e a revista *Bianco e Nero* como suportes.

Uma característica das propostas historiográficas desde os anos 1920 era justamente o caráter universalista, tratava o cinema da perspectiva europeia-americana atravessada pela constituição de tradições nacionais, como se pode ver em títulos como *The film till now*, de Paul Rotha. Frequentemente, as perspectivas nacionais enalteciam as produções locais, criando um olhar enviesado que privilegiava fenômenos do chamado “cinema como comunidade nacional imaginária” pelo conjunto de filmes e sujeitos (atores, diretores, etc.). Com a *Bianco e Nero* e o CSC, porém, a questão era diferente, uma vez que se tratava de constituir a tradição universal e nacional, marcar a existência do cânone, documentar os fatos, obras e sujeitos pertinentes para fins didáticos.

A rigor *Bianco e Nero* publica textos de história do cinema desde o seu primeiro número, sendo *L'histoire d'un Pierrot*, de Umberto Barbaro, o primeiro texto histórico. Este já citava um volume de história do cinema que se tornava, naquele momento, paradigma no mundo europeu: a *Histoire du cinema*, escrita por Robert Brasillach e Maurice Bardèche, publicado em 1935. Segundo David Bordwell, este volume historiográfico fora responsável pela definição de uma versão-padrão da história do cinema, estabelecendo escolas nacionais, a ênfase em criadores célebres e a proposição de que a história do cinema seria melhor compreendida como “uma busca pelas qualidades distintas do cinema como arte” (BORDWELL, 2013, p. 59). Os autores²⁶, embora postulassem os cinemas nacionais, em vez de escrever histórias de cada país, estabeleceram períodos construídos por meio de tendências internacionais. Barbaro aparentemente seguia premissas semelhantes e encampou a reconstrução da então pouco conhecida história do filme *Histoire d'un Pierrot*, dirigido por Baldassari Negrone e lançado em 1913, ano tornado mitológico por meio da historiografia, quando Barbaro o considerou o ano da consolidação do cinema como “arte completa”²⁷. A rigor, Barbaro já

²⁶ Idealistamente, e, também seguindo as premissas instauradas pelos modelos de história da literatura oitocentistas, que postulavam as literaturas e as artes como expressões da cultura e ética dos povos, do “espírito” do povo, os autores compunham uma história das comunidades imaginárias da nação como história do cinema.

²⁷ No ano anterior, Barbaro havia escrito um longo ensaio histórico sobre os primeiros longas-metragens italianos na revista *Scenario*. Cf.: BARBARO, Umberto. Un film italiano di un quarto di secolo fa. *Scenario*,

escrevia textos de história do cinema para revistas como *Quadrivio*, *L'Italia Letteraria*, *Lo Schermo* e *Scenario*.

Mais importante do que Barbaro na definição historiográfica fora a atuação de Francesco Pasinetti. Este veneziano escrevia textos de história do cinema desde o início dos anos 1930, publicando em suplementos de jornais e revistas literárias, e, mais tarde, em revistas de cinema, tais como *Il Gazzettino*, *Gazzetta di Venezia*, *Il Ventuno*, *L'Italia Letteraria*, *Il Gionarle di Genova*, *Il Lavoro Fascista*, *La Stampa*, etc. Muitos textos se dedicaram diretamente a contar a história do cinema russo²⁸, italiano (PASINETTI, 1933b) ou francês (PASINETTI, 1933a). A maioria das publicações ocorreram no norte da Itália, em especial da região do Veneto, graças ao engajamento de Pasinetti naqueles meios culturais. Ao mesmo tempo, Pasinetti também se tornava um elogiado documentarista, cumprindo um importante papel da história do documentário italiano (FABRIS, 2011). Em 1933 defendeu uma tese na Universidade de Pádua sobre história do cinema. A sua primeira versão da história do cinema²⁹ fora, portanto, anterior ao texto de Brasillach e Bardèche e era um trabalho acadêmico no sentido literal da palavra.

Muitos dos textos históricos publicados entre 1932 e 1934 resultaram diretamente dessa pesquisa, que foi atualizada e publicada como o volume *Storia del cinema: dalle origini a oggi* em 1939, e teve prefácio de Luigi Chiarini. Neste prefácio, o diretor do CSC afirmava uma proposta de estudo comparado de filmes e de sua história como melhor maneira de compreender e fazer cinema. Para Chiarini, constituir “[...] arquivos filmicos ou coleções completas dos mais importantes filmes” (CHIARINI, 1939, p. 5), bem como sua história, garantiria uma melhor formação cultural do cinema italiano. Segundo Chiarini o livro era volume de consulta completo e de crônicas, sendo uma das suas mais importantes contribuições ao preparar os documentos e *identificar* os fatos. Chiarini, também no prefácio, assegurou que o livro era material produzido para o CSC e que Pasinetti desejava que os “[...] estudantes tivessem todos os elementos possíveis para um estudo aprofundado” (CHIARINI, 1939, p. 8). Em se tratando de uma obra didática (para consulta geral e especializada), o volume ocupava uma posição de síntese histórica cujo lugar institucional – o CSC – lhe delegava autoridade.

Roma, n. 15, nov 1936. O artigo da *Bianco e Nero* dialoga diretamente com aquele outro texto historiográfico.

²⁸ Ampla bibliografia escrita por Pasinetti até 1940 encontra-se disponível no número 6, de junho de 1940, da *Bianco e Nero*. PASINETTI, Francesco. Primo periodo del cinema russo. *La Stampa*, Veneza, 23 mar 1933; PASINETTI, Francesco. Contributi alla storia del cinema: schremi russi prima del 1917 I. *Gazzetta di Venezia*, Veneza, 01 out 1933; PASINETTI, Francesco. Contributi alla storia del cinema: schremi russi prima del 1917 II. *Gazzetta di Venezia*, Veneza, 08 out 1933.

²⁹ Infelizmente não tivemos acesso a esse manuscrito.

É preciso frisar, como afirmou Nicola Scarpelli (2018), que um traço importante da atuação de Pasinetti como agente do campo cinematográfico italiano, foi um trabalho crítico que corria paralelo ao de diretor e roteirista e como professor do CSC. A crítica era para ele parte da *práxis* do fazer filmes. Se a crítica antecedia aos filmes, seus escritos tinham por fim refletir sobre a arte, funcionalizar a escrita da história como um acervo de referências para orientações estéticas e temáticas de produção fílmica no presente. A historiografia do cinema não era, portanto, mero registro e memória do passado cinematográfico, mas proposta de documentação de tecnologias, agentes (diretores, atores, produtores, escritores, fotógrafos), obras, formas plásticas, instituições e meios de produção fílmica.

Storia del cinema afirmava a autonomia expressiva do cinema como forma artística (ideia ainda não consolidada nos anos 1930) e reunia as principais características do discurso histórico: acompanha um conjunto de sujeitos históricos a serem debatidos (pessoas, instituições); definia um conjunto de fatos (filmes e eventos); usa o tempo como categoria de análise/leitura das experiências históricas narradas; articula uso de fontes, mencionadas no texto de maneira desigual entre materiais como jornais, revistas, depoimentos e a memória do próprio autor. Seguiu modelos da historiografia da arte e da literatura, sendo focada na formação da cultura cinema³⁰, a qual teria se constituído a partir do cruzamento de possibilidades tecnológicas, de interesses financeiros e desejos e pretensões estéticas. Nela ocorria a afirmação de gêneros estéticos, espaços de exibição, construções estilísticas, bem como na composição de roteiros, imagens de referência e pessoal especializado. Os próprios filmes ocupam posição de *fatos*, sendo objeto/sujeito material e abstrato da história. Entre os sujeitos históricos mais mencionados estão os diretores, roteiristas, produtores, atores e fotógrafos.

Diferente dos paradigmas históricos literários, que na Itália tinha o importante modelo de Francesco De Sanctis, *Storia del cinema* mencionava diversas tradições nacionais, notadamente o estadunidense, francês, russo/soviético, alemão e italiano evidenciando um conjunto de trocas históricas que afirmava a italianidade cinematográfica por meio do diálogo transnacional. Em alguma medida isso seguia a demanda da época de atualizar a cultura italiana por meio de um diálogo internacional intercontinental.

³⁰ No texto *Dizionario cinematografico*, de 1939, Pasinetti definiu cinema: “fazer cinema (realizar filme, escrever argumentos para filmes, interpretar filmes e dedicar-se em suma ao cinema; ir e assistir às projeções de um filme em uma sala pública”. Percebe-se a designação de práticas de produção, consulta e usos diversos.

Storia del cinema apresenta *topoi* pertinentes: a afirmação da narrativa visual (*racconto visivo*) como uma potência e um destino da trajetória do cinematógrafo³¹; a oposição entre pura apresentação por imagens (representação) e contar por imagens (narrativa) cinematográfica³²; a seleção de obras canônicas a partir da qual o cinema deveria ser contado; a ideia de montagem como princípio fundamental da arte cinematográfica e o que o distinguia de outras artes; o cinema como técnica, indústria e os filmes como obras de arte. O livro apresentava 69 tábuas, folhas que exibiam fotografias dos filmes discutidos/mencionados e que serviam como ilustração/documentação efetiva da existência e pertinência das obras.

Usos do passado: a revista, a cinemateca, textos e imagens no ensino

Percebe-se que pelo investimento nos textos histórico, certo uso do passado e da história por profissionais envolvidos no CSC. A construção de uma historiografia estava relacionada a uma certa concepção do *valor da história e da memória* no processo formativo a ser desenvolvido no CSC. Nos diversos cursos no CSC, noções de estética e história da cultura em geral eram demandados dos profissionais em formação e em grande parte tais usos eram estruturados a partir de imagens, constituindo um acervo (uma cinemateca) ou usando os recursos editoriais da *Bianco e Nero*.

A exibição e discussão de história das artes e filmes estruturavam muitas das atividades docentes, atestada por Luigi Chiarini em diversos aspectos dos cursos do CSC, como por exemplo: a atuação (*Recitazione*), a qual deve estar baseada também no domínio de certa bagagem cultural da parte de atores e atrizes que deveriam conhecer “[...] a história das artes figurativas e da literatura modernas comparadas” (CHIARINI, 1937, p. 16); produção e figurinos (*Costume*), concebido como uma “história dos costumes” voltada “às razões práticas, históricas e étnicas que concorreram para modificar no curso dos tempos as roupas e acessórios” tratando das sucessivas mudanças, estudando e explicando, por fim, quais foram as razões e os fatos que as motivaram” e incluindo procedimentos de “interpretação dos documentos históricos” sobre roupas e cultura material do passado (CHIARINI, 1937, p. 24); Roteiro e Direção (*Soggetto e treatment*), cuja parte teórica é sempre acompanhada pela exemplificação da história do filme e sobretudo pelo exame e discussão das escolhas de roteiros que serão

³¹ Define a narrativa cinematográfica como “A sucessão das imagens, os campos, os contracampos, os detalhes, tudo que em suma constitui a narrativa visual” (p. 117).

³² Isso se demonstra inclusive na forma de qualificar os filmes que são canonizados pela *Storia del cinema*: alguns são mencionados apenas pelos seus realizadores (diretores, roteiristas, etc.) ou atores; os mais destacados recebem realces de aspectos narrativos, como descrições de cenas ou exposição de enredos, como o caso de *Isola della morte* (1927), de Ygor Protanazov; de alguns, poucos, destaca-se a estilística, como *Encouraçado Potekim* (1925).

depois re-elaboradas e que deveriam ser realizadas pelos alunos nas aulas de direção (*Regia*) (CHIARINI, 1937, p. 13)”. Tais materiais foram publicizados nas atividades editoriais da *Bianco e Nero*, a qual realizava a ressignificação de filmes como artefatos dotados de *valor de memória*, uma vez que as fitas deviam ser lembradas como sinais do passado com objetivo de compor orientações práticas no presente, ou seja, componentes de certa erudição cultural fundamental ao aprendizado do cinema.

A concepção de usos de obras do passado nos cursos do CSC, a composição de uma historiografia, neste sentido foi acompanhada pela construção de um arquivo necessário, inclusive, do ponto de vista da sustentabilidade das aulas no CSC, o que implicou uma cinemateca dos “[...] velhos filmes representantes dos diversos períodos da cinematografia, do seu primeiro desenvolvimento aos dias de hoje” (CHIARINI, 1937, p. 31). Os filmes foram recolhidos pelo próprio Chiarini, Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti, entre outros, com objetivo de serem matérias fundamentais para o tratamento e aprendizado sobre cinema. Eram recolhidos, guardados e patrimonializados como obras de referência e deviam ser “[...] projetados aos alunos para integralização e ilustração do curso de história do cinema, durante o qual, o professor explica a progressiva evolução desta arte” (CHIARINI, 1937, p. 31). Se filmes antigos e recentes se tornavam instrumentos didáticos por seus valores de memória, o CSC realizou um empreendimento de ressignificação importante de artefatos fílmicos como bens culturais que eram consideradas como dotadas de *valor de história*³³, uma vez que os bens culturais eram concebidos como pertencentes a um passado histórico em relação a qual o presente estava se distanciando e diferenciando em evolução (*evoluzione* – o termo e suas variantes eram comuns nos textos históricos), sendo isso declarado em discursos, em aulas e nos textos históricos publicados na *Bianco e Nero*³⁴.

A coleção do CSC tornou-se um acervo pelo arquivamento de produções com fins histórico e historiográfico e embasamento da prática didática a partir de 1935. Em 1940,

³³ Importante distinguir o que estamos chamando de valor *da* história nas atividades de ensino-aprendizagem desenvolvidas no CSC, do valor *de* história, conceito desenvolvido pelos estudos sobre patrimônio. A primeira expressão remete aos usos da história por meio da mobilização de referências e materiais históricos e não tem caráter conceitual. O segundo remete à terminologia de Alois Riegl, para quem o patrimônio é afirmado pelas atribuições e oscilações de valores dos bens culturais. Em resumo existiriam basicamente os valores de memória e os de uso: o valor de história é um tipo valor de memória direcionado à diferenciação do passado e surgiu em consonância com as narrativas historiográficas do século XIX. O valor de arte de um artefato é, por sua vez, um valor de novidade uma vez que o reconhecimento de qualidades estéticas em artefatos do passado corresponde a um interesse no presente das obras. No CSC observa-se os usos de atribuição de valores na constituição de acervo, no desenvolvimento de documentação e historiografia sobre os vários artefatos. Sobre os valores Cf.: RIEGL, 2011; SANTIAGO, 2014.

³⁴ Ainda que mítico, uma vez que o passado histórico contado pelas modalidades de patrimônio constroem narrativas de origem que dialogam claramente com origens míticas da comunidade. Cf.: SANTIAGO, 2014; TAMASO, 2012.

nas páginas da *Bianco e Nero*, se afirmava que o ensino de cinema na escola “[...] era baseado de modo particular pelos seus filmes mais representativos [...]” os quais se encontravam na “[...] Cineteca do CSC, que estava recolhendo os filmes mais significativos de cada época” (VITA, 1940, p. 4). As aulas de história do cinema, de 1939 em diante, ficaram ao encargo de Francesco Pasinetti e eram ministradas nos cinco cursos principais: Produção e realização artística, Atuação, Ótica, Fônica e Cenotécnica: eram “[...] cinco cursos diferentes de história do cinema e dos seus meios expressivos, com particular referimento a este ou aquele setor da produção cinematográfica” (VITA, 1940, p. 5).

A cinemateca do CSC se diferenciava das cinematecas antecessoras do ICE ou do LUCE (ROSA, 2008), iniciativas institucionais também de constituição de coleções de filmes a serem disponibilizados para o público. O Instituto Internacional de Cinema Educativo (ICE), localizado em Roma, fora um órgão italiano vinculado a Liga das Nações, iniciando sua coleção em 1931 instituindo exibições públicas. Os filmes ali arquivados eram obras, a maioria documentários, com interesse didático e educativo e não por seu cunho histórico e formativo. Segundo Cristina Rosa (2008, p. 253), a plateia era “composta por políticos, diplomatas, artistas, industriais e jornalistas” e frequentemente serviam como laboratórios para o ICE testar impressões que seus filmes causariam.

Nesta perspectiva, o CSC parece ter dado início a uma institucionalização da coleção, exibição e debate sobre filmes usando de princípios históricos, formativos e produtivos. Neste sentido, as obras nacionais como *Cabíria*, de Giovanni Pastrone, e, *Sperduti nel buio*, de Nino Martoglio e Roberto Danesi, ambos de 1914; e filmes estrangeiros mais antigos como *Encouraçado Potenkim*, de Sergei Eisenstein, de 1925 ou recentes como *La Kermesse Eroica*, de Jacques Feyder, de 1935, eram colecionadas com intuito de patrimonialização do passado cinematográfico. Havia, junto a ideia de valor de história e de valor de memória, certo *valor de arte*, um aspecto de *novidade* na própria coleção que reconhecia os artefatos filmicos como dotados de qualidades estéticas excepcionais canonizados como cópias guardadas ou roteiros recolhidos na biblioteca do CSC e publicados na revista³⁵.

Segundo Alfredo Baldi, em 1943, a cinemateca “constituída por finalidade didática”, possuía “[...] mais de 300 cópias, entre positivos e negativos, filmes em depósito e de propriedade e era a maior da Itália” (BALDI, 2018, posição 71). A coleção do CSC foi apreendida pelo saque realizado pelas tropas nazistas que passaram a ocupar

³⁵ Como dito acima, muitos filmes citados tiveram seus roteiros publicados com sentido de documentação, arquivamento e divulgação na *Bianco e Nero*.

Roma em 1943. As dependências físicas da escola foram usadas pelas tropas, as quais, por fim, apreenderam as cópias, as quais foram enviadas à Berlim, mas se perderam no caminho. Muitos filmes fundamentais do primeiro cinema italiano desapareceram. Ainda assim o acervo de base serviu como base da montagem da Cineteca Nazionale, em Roma, fundada por projeto de lei em 1949³⁶.

Contudo, não fora apenas na reunião da Cinemateca, mas também em textos didáticos na *Bianco e Nero* que foram realizados usos do passado a partir de imagens. Desde o século XV o livro impresso foi uma mídia de transmissão que permitiu o registro e aprendizado de técnicas arquitetônicas, pintura, construção de máquinas de todo tipo, saberes astronômicos, anatômicos, botânicos, zoológicos, etc... Tais saberes constituídos a partir da *reprodução* de imagens relativos a este conjunto de disciplinas, eram organizados no objeto-livro voltado a “arquivar e transmitir conhecimento técnico” (KITTLER, 2016, p. 87). A revista *Bianco e Nero*, mobilizava imagens que documentavam saberes diversos. Em muitos momentos tais imagens eram reproduções de materiais e artefatos do passado.

Bianco e Nero constantemente documentava textos, filmes, imagens, fotografias e ilustrações de produções fílmicas e outras artes. Neste sentido na publicização de textos dos compêndios de tratados teóricos e técnicos sobre vários temas, tais como a arte da atuação e roteirização³⁷, frequentemente reproduziam outros documentos, tais como trechos de roteiros e imagens de figurinos, sets ou obras consagradas da história da arte.

Nesse sentido, as operações cognitivas apresentadas nos textos teóricos ou documentação de roteiros, dedicados aos aspectos das práticas de produção fílmica se distanciavam da simples ilustração visual da imprensa da época. A maioria das edições da *Bianco e nero* apresentava as imagens separadas em tábuas de imagens (*tavole*), páginas separadas das ilustrações³⁸. Das 78 edições de *Bianco e Nero*, publicadas entre janeiro de 1937 e junho de 1943³⁹, período inicial da *república de Saló*⁴⁰, 47 edições apresentam

³⁶ A Cineteca Nazionale até hoje é vinculada ao CSC, que foi reativado em 1945.

³⁷ Em ordem referem-se aos seguintes textos de Barbaro: *Bianco e Nero*, ano IV, n. 7-8, 1940; *Bianco e Nero*, ano V, n. 1; BARBARO, Umberto. L'attore cinematografico. *Bianco e Nero*, Roma, ano I, n. 5, maio 1939, p- 8-39; BARBARO, Umberto. Soggetto e sceneggiatura. *Bianco e Nero*, Roma, ano III, n. 7, julho 1939, p- 4-102.

³⁸ Prática editorial comum, as tábuas facilitavam a impressão de imagens de maior qualidade, frequentemente com papel lustroso. Era comum em livros, inclusive *Storia del cinema*, de Pasinetti.

³⁹ Ocorreu o empobrecimento das edições por conta da economia de guerra. As edições de 1943 foram mais pobres em imagens, refletindo a diminuição de recursos antes do fechamento da CSC e interrupção da *Bianco e Nero*.

⁴⁰ Período que compreende o governo fascista de Benito Mussolini entre setembro de 1943 e abril de 1945, quando existiu a Repubblica Sociale Italiana (RSI), com apoio militar do exército alemão. A capital foi transferida para a cidade de Saló, no norte da Itália uma vez que Roma estava fortemente militarizada pelas forças alemãs que combatiam as forças dos Aliados no sul da península. Nesta época o CSC se tornou um quartel alemão, o que facilitou o saque de sua cinemateca (BALDI, 2018).

figuras/imagens com cunho ilustrativo e/ou pedagógicos de imagens, sendo que muitas imagens reproduzidas vinham da tradição pictórica ou de materiais visuais não-filmicos usados na produção de obras canonizadas.

No caso dos ensaios teóricos ilustrados, destaca-se e o *Atlante illustrato* organizado por Umberto Barbaro. Neste último, para auxiliar na aprendizagem nos cursos de *Recitazione* (atuação pelas atrizes e atores), foi reunida uma série de imagens da história da arte (de tratados de biologia e de fisionomia) e da recente história do cinema. O *Atlante* apresenta primeiro a exemplificação – por meio de fotos, pinturas e cenas de filmes – dos movimentos faciais naturais, para, em seguida, indagar se, por meio do treinamento, seria possível padronizar os músculos de atores para reconstruir emoções e transformar o corpo e o rosto em instrumento da expressão artística. Os exemplos eram recolhidos da reprodução de frames de filmes de G. Pabst, Renè Clair, Bela Balàz, Dupont, etc.

O *Atlante* evidencia o treino das expressões tinha “[...] por base um cânone do expressionismo acadêmico e científico que tentou estabelecer uma sintomologia dos sentimentos e quis estender tais leis às artes da visão e da representação, pintura, escultura, teatro, cinema” (BARBARO, 1941, p. 116). Apresentava montagens e recortes que incorporavam figuras presentes em tratados de fisionomia e de atuação elaborados desde o século XVIII, os estudos visavam inventariar e classificar as expressões corporais e faciais das emoções humanas, mencionados por meio da citação dos seus autores tais como Giovanni Battista della Porta⁴¹, Johann Lavater⁴², Charles Le Brun⁴³, Johan Jakob Engel⁴⁴, Antonio Morrochesi⁴⁵ e Charles Darwin. O aprendizado do cinema, neste sentido, era realizado pela mobilização de imagens do passado da história da arte.

A reprodução de roteiros em *Bianco e Nero* era acompanhada, frequentemente, pela documentação de figuras, fotografias, esquemas, gráficos e desenhos. Era comum os usos de *storyboards* e/ou reproduções das ilustrações de figurinos e cenários nos roteiros. Por um lado, a maioria dessas imagens – no geral, desenhos produzidos por

⁴¹ Autor do tratado *De humana physiognomia*, publicado em 1586. Fora filósofo, cientista e pintor napolitano que viveu entre 1535 e 1615. Criptografo, desenvolveu o primeiro tratado de fisionomia em quatro volumes.

⁴² Autor do tratado *Physiognomische Fragmente zur Beförderung und der Menschenkenntnis Menschenliebe* (1775-1778). Viveu entre 1741-1801 e elaborou um tratado sobre fisionomia e imitação.

⁴³ Autor do tratado *Méthode de dresser le visage à dessiner les passions*, publicado em 1698. O pintor viveu entre 1616-1690 e elaborou concepções fisionômicas sobre as relações entre corpo, paixão e expressão.

⁴⁴ Autor do tratado *Idee Zu Einer Mimik*, publicado em 1795, cujas figuras foram incorporadas na versão do dramaturgo Henry Siddons publicada em 1807, em Londres, *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action*. Estas figuras ficaram famosas e ajudaram Charles Darwin no seu livro sobre expressões humanas.

⁴⁵ Autor do tratado *Lezione di declamazione e d'arte teatrale*, publicado em 1832 pelo dramaturgo italiano que viveu entre 1768 e 1838. O nome está grafado no *Atlante* como Marochessi.

figurinistas – documentam próteses e modelos. Em alguns casos, porém, o trabalho gráfico aplicado atingiu outro nível e incorporava as imagens de maneira a permitir a reconstrução teórico-prática do filme cujo roteiro era documentado. Um exemplo foi a publicação do roteiro de *La Kermesse Eroica*, acompanhado por desenhos de figurinos usados na encenação da trama medieval (FEYDER, ZIMMER, 1937). Foram apresentadas reproduções de partituras musicais usadas na trilha sonora, dados de produção relativos ao maquinário, gastos, etc... Entre as 21 tábuas de imagens associadas ao roteiro, 16 reproduziam referências visuais usadas para montagem dos figurinos como quadros de Bruegel, Velasquez, Rubens, além de fotos dos cenários e cenas do filme. Percebe-se a associação da prática fílmica e produção com a história da arte, estabelecendo seu papel na referência de cenários e figurinos e documentando exemplos estrangeiros para trabalho de figurinistas italianos. Também havia tábuas voltadas à cultura material usada nos sets, como móveis e desenhos dos cenários.

O mesmo procedimento se repetiu na publicação do roteiro de *Ettore Fieramosca*, em março de 1939 (BLASETTI, 1939), no qual *Bianco e Nero* reproduziu desenhos de figurinos e encerrou o volume com tábuas dedicadas ao filme, além de quadros dos pintores renascentistas Andrea Mantegna, Sandro Botticelli e Domenico Ghirlandaio, usados como referências para o filme, fotos dos atores do filme vestidos com os figurinos nos cenários do filme e reproduções de desenhos e projetos dos cenários e cenas⁴⁶. A revista apresentava, portanto, o uso de imagens da tradição histórica para compor certa maneira de produzir/apreender cinema naquele ambiente cultural.

Considerações finais

Os princípios de documentação, arquivamento e historicização empreendidos pelo CSC via *Bianco e Nero* significam mais do que a patrimonialização de filmes, da sua memória e seu passado. Tratava-se de um empreendimento complexo que envolvia recursos de editoração além de incluírem debates teóricos, técnicos e estéticos embasados por usos do passado, entendido por meio da categoria de *história* do próprio cinema e sua relação com outras artes.

Para isso foi necessário ter certa concepção de história como recurso tradicional, pois o uso da documentação de materiais extra fílmicos diversos, como roteiros, fotografias e ilustrações de seu processo produtivo, bem como registros e desenhos de

⁴⁶ A partir de 1939, o procedimento de publicar imagens e esquemas de figurinos e cenários passa a se dedicar aos filmes italianos produzidos pelos profissionais vinculados ao CSC, como foi o caso da publicação do roteiro de *La Bella Adormentata*, dirigido por Luigi Chiarini. A própria publicação dos roteiros de filmes é uma maneira de documentação, publicização e canonização de obras de referência, de textos, figurinos, esquemas de cenários e procedimentos de suas montagens e cenas.

figurinos, cenários e maquinário permitiam mais do que contar o passado: tratava-se de usá-lo como tradição para fazer cinema. Neste sentido, *Bianco e Nero* documentava saberes sobre encenação, atuação e costumes que combinavam textos e imagens, em ensaios técnicos e teóricos que usavam de imagens do passado como forma de conhecer e aprender sobre cinema.

Referências

- ALFIERE, Dino. Compiti e funzioni del Centro Sperimentale di Cinematografia. *Bianco e Nero*, Roma, ano I, n. 3, pp. 4-7, 31 mar de 1937.
- ALLEN, Robert; GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós: Madrid, 1995.
- ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema*. Lisboa: Arcadia, 1963.
- BALDI, Alfredo. *La scuola italiana del cinema: Il Centro Sperimentale di Cinematografia dalla storia alla cronaca (1930-2017)*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2018. 350 posições.
- BARBARO, Umberto. Atlante illustrato. *Bianco e Nero*, Roma, ano V, n. 1, pp. 105-142, 31 de jan 1941.
- BEN-GHIAT, Ruth. *Fascist Modernities: Italy (1922-1945)*. Berkley: University of California Press, 2004.
- BLASETTI, Alessandro et. Alii. Ettore Fieramosca. Roteiro. *Bianco e Nero*, Roma, ano III, v. 4, p. 9-105, abr 1939.
- BLASETTI, Alessandro. L'industria cinematografica è necessaria alla Nazione. *Cinematografo*, Roma, ano III, n 19, pp. 3, 29 set. 1929.
- BLASETTI, Alessandro. Prima di tutto: contingentamento. *Cinematografo*, Roma, ano I, n. I, p. 3, 6 mar 1927.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Editora Unicamp, 2013.
- BRUNETTA, G. P. *Cent'anni di cinema italiano: 2. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2004.
- BRUNETTA, G. P. *Storia del cinema italiano: il cinema del regime 1929-1945*. Roma: Editori Ruiniti, 2001.
- CHIARINI, Luigi. La didattica del cinema. *Bianco e Nero*, ano 1, n. 3, pp. 8-34, 31 mar 1937.
- CHIARINI, Luigi. Il film è un'arte, il cinema è un'industria. *Bianco e Nero*, Roma, ano II, n. 7, pp 3-8, 31 jul 1938.
- CHIARINI, Luigi. Prefazione. In: PASINETTI, Francesco. *Storia del cinema: dalle origini ad oggi*. Roma: Edizioni Bianco e Nero, 1939.
- CINE-CITTÀ. *Bianco e Nero*, Roma, ano I, n. 3, março de 1937, p. 5.

COLLABORATORI. *Cinematografo*, Roma, ano I, n. I, pp. 4, 6 marzo 1927.

DE BERTI, Raffaele. *Dallo schermo alla carta: romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*. Milano: Vita e Pensiero, 2000.

DE BERTI, Raffaele. Il nuovo periodico: rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume. In: DE BERTI, Raffaele; PIAZZONI, I. (orgs.). *Forme e modelli del rotocalco italiano: tra fascismo e guerra*. Milano: Monduzzi, 2009. 3-64.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 191-220.

FEYDER, Jacques; ZIMMER, Bernard. La Kermesse Eroica. Roteiro. *Bianco e Nero*, Roma, ano I, v. 2, p. 3-74, 28 fev 1937.

I NUOVI orientamenti della cinematografia in Russia. *Cinematografo*, Roma, ano III, n 19, p. 11, 29 set 1929.

ITÁLIA. Lei nº 1089, de 1 junho de 1939. Disponível em: http://www.edizionieuropee.it/law/html/1/zn14_04_006.html. Acesso em: mai. 2022.

ITÁLIA. Decreto legislativo nº 490, de 29 outubro de 1999. Disponível em: <https://www.parlamento.it/parlam/leggi/deleghe/99490dl.htm>. Acesso em: mai. 2022.

KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

MITAYNE, Helene. *“Mettere a fuoco il cinema”*: il ruolo della fotografia nei rotocalchi cinematografici italiani 1927-1954. Tese de Doutorado. Venezia: Università Ca’Foscari di Venezia, 2016.

PARIGI, Stephania. *Neorealismo: il nuovo cinema del dopo guerra*. Venezia: Marsilio, 2014.

PASINETTI, Francesco. Contributi alla storia del cinema: sviluppi del cinema francese. *Gazzetta di Venezia*, Venezia, 13 jun 1933a.

PASINETTI, Francesco. Il cinema in Italia. *Il Ventuno*, Venezia, 1933b.

PASINETTI, Francesco. *Storia del cinema: dalle origini ad oggi*. Roma: Edizioni Bianco e Nero, 1939.

PETRIE, Duncan. A new art for a new society? The emergence and development of film schools in Europe. In: HGENER, Malte (org.). *The emergence of film culture: knowledge production, institution building, and the fate of the Avant-Garde in Europe*. Nova York: Berghan Books, 2014, p. 268-282.

PITASSIO, Francesco; VENTURINI, Simone. Building the institution: Luigi Chiarini and Italian film culture in the 1930s. In: HGENER, Malte (org.). *The emergence of film culture: knowledge production, institution building, and the fate of the Avant-Garde in Europe*. Nova York: Berghan Books, 2014, p. 249-267.

RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSA, Cristina Souza da. *Para além das fronteiras nacionais: um estudo entre os institutos de cinema educativo do Estado Novo e do fascismo (1925-1945)*. Tese de Doutorado (história). Niterói, RJ: UFF, 2008.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das C. F. Dos lugares de memória ao patrimônio: emergência e a transformação da 'problemática dos lugares'. *Projeto História*, São Paulo, n. 52, p. 245-279, jan.- abr. 2015.

SCARPELLI, Nicola. *Pier Maria – Francesco Pasinetti: lettere scelte (1940-1942)*. Tese de doutorado (Ciências linguísticas, filológicas e literárias). Padua: Università degli Studi di Padova, 2018.

SERANDREI, Mario. Funzione antieuropea della cinematografia italiana. *Cinematografo*, Roma, n. 18, ago 1929.

SPOTTYSWOODE, Raymond. Una grammatica del film. *Bianco e Nero*, Roma, ano II, n. 6, 30 jun 1938.

TAMASO, I. Por uma distinção dos patrimônios em relação à história, à memória e à identidade. In: PAULA, Z.C.de (Org.). *Polifonia do Patrimônio*. Londrina: EDUEL, 2012.pp. 21-46.

VITA del Centro Sperimentale di Cinematografia. Roma, Fev. 1940.