

# PAULO EMÍLIO: LEGADO CRÍTICO

Thiago Almeida e Nayara Xavier (orgs.)

CINUSP



# PAULO EMÍLIO: LEGADO CRÍTICO

COLEÇÃO CINUSP – VOLUME 10

COORDENAÇÃO GERAL

Patrícia Moran

Cristian Borges

ORGANIZAÇÃO

Thiago Almeida

Nayara Xavier

PRODUÇÃO

Gabriela Queiroz

Thiago de André

REVISÃO E PREPARAÇÃO DE TEXTO

Lígia Azevedo

DESIGN GRÁFICO

Yasmin Navarro

Flávia Kitassato

CAPA E DIAGRAMAÇÃO

Yasmin Navarro

CADERNO DE IMAGENS

Flávia Kitassato

CRÉDITOS DA FOTO DA CAPA

Bastidores do filme *Gimba: o presidente dos valentes* (1963, Flávio Rangel).

Acervo Cinemateca Brasileira.

---

Almeida, Thiago; Xavier, Nayara (orgs.)

Paulo Emílio: Legado Crítico / Thiago Almeida de Oliveira e Nayara Xavier et al

São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP / Cinemateca Brasileira, 2017

308 p.; 21 x 15,9 cm

ISBN: 978-85-62587-26-9

1. Cinema Brasileiro 2. Gomes, Paulo Emílio Sales, 1916-1977 3. Crítica I. Oliveira, Thiago Almeida de II. Xavier, Nayara III. Reis, Francis Vogner dos IV. Souza, Julierme Sebastião Morais V. Zanatto, Rafael Morato VI. Pinto, Pedro Plaza VII. Leonel, Nicolau Bruno de Almeida VIII. Santana, William Santana IX. Breda, Fernando Cambauva X. Assunção, Teodoro Rennó XI. Sales, Priscila Constantino XII. Futexma, Olga Toshiko XIII. Calil, Carlos Augusto XIV. Mendes, Adilson Inácio

CDD 791.43092

CDU 791

---



# **PAULO EMÍLIO**

## **LEGADO CRÍTICO**

**COLEÇÃO CINUSP**

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária  
São Paulo – Novembro 2017

**APRESENTAÇÃO** 8

Patrícia Moran

**PREFÁCIO** 12

Olga Fudemma

**INTRODUÇÃO** 16

Thiago Almeida e Nayara Xavier

PARTE I: RASCUNHOS E EXERCÍCIOS

**A PERENIDADE DE UMA TRADIÇÃO:  
NO LASTRO DE PAULO EMÍLIO SALES GOMES** 26

Francis Vogner dos Reis

**AS COBRANÇAS DE PAULO EMÍLIO  
E SUA EFICÁCIA PRÁTICA NO MERCADO  
CINEMATOGRÁFICO BRASILEIRO (1960-80)** 64

Julierme Sebastião Morais de Souza

PARTE II: ESTRATÉGIAS CRÍTICAS

**LINGUAGEM, ESTILO E EXPRESSÃO SOCIAL:  
PAULO EMÍLIO SALES GOMES EM TRANS-FORMAÇÃO (1946-53)** 100

Rafael Morato Zanatto

**AS TAREFAS DO CRÍTICO E OS DESAFIOS DO INTELLECTUAL  
DURANTE A MAIS RECENTE DITADURA BRASILEIRA** 140

Pedro Plaza Pinto

PARTE III: OUTRAS MILITÂNCIAS

- A ENCRUZILHADA DAS DISSIDÊNCIAS: ALGUMAS  
PASSAGENS DA TRAJETÓRIA MILITANTE DE PAULO EMÍLIO*** 168  
Nicolau Bruno de Almeida Leonel
- PAULO EMÍLIO E O TEATRO BRASILEIRO DOS ANOS 1930*** 200  
Fernando Breda e William Santana Santos
- O CÔMICO POPULAR EM TRÊS MULHERES DE TRÊS PPPÊS*** 231  
Teodoro Rennó Assunção
- PAULO EMÍLIO E O CLUBE DE CINEMA DE ASSIS:  
JUNTOS POR UMA CULTURA CINEMATOGRAFICA QUE NÃO  
SEPRE A VONTADE DE CONHECER DA ALEGRIA DE VIVER*** 256  
Priscila Constantino Sales
- POSFÁCIO: REVISÃO DE PAULO EMÍLIO*** 272  
Carlos Augusto Calil
- SOBRE OS AUTORES*** 280
- EXPEDIENTES*** 283
- COLEÇÃO CINUSP*** 287





# APRESENTAÇÃO

Patrícia Moran

Mais de dois anos após iniciarmos os preparativos para a celebração do centenário de Paulo Emílio Sales Gomes, os debates sobre o legado do professor, crítico, pesquisador e criador da Cinemateca, o personagem a dar nome à nossa sala, será coroado com este volume da coleção Cínusp, feita em parceria com a Cinemateca Brasileira. A organização de Thiago Almeida e Nayara Xavier se pautou na originalidade dos artigos e em sua desvinculação do círculo próximo de Sales Gomes, conforme descrito na introdução, com a orientação editorial do livro entregue aos leitores. O texto dos jovens pesquisadores expressa indagações relacionadas à abordagem do evento como um todo.

Como homenagear nome tão presente no universo do cinema, especialmente do estudante e pesquisador, sem reiterar a imagem do simpático e romântico militante da causa cinematográfica, seja ela da produção, reflexão ou preservação? Convidamos Carlos Augusto Calil, ex-aluno de Paulo Emílio e responsável por coordenar a reedição de suas

obras, para nos ajudar nesta travessia juntos. Unir forças com o pesquisador e professor do curso idealizado por Paulo Emílio na Universidade de São Paulo foi um caminho natural e profluo. Um bom augúrio do que viria a acontecer, da sintonia de objetivos e perspectivas de encaminhamento das atividades, começou a se concretizar quando Calil deixou claro, lá atrás, o que agora expressa aqui em seu posfácio: o desejo de passar o bastão aos sucessores. Renova-se e questiona-se, assim, o legado de Sales Gomes. A mordacidade e ironia dos jovens estudantes de graduação foi ganhando outro tom. Entre as obrigações cotidianas de aulas e mostras, um espaço de planejamento do evento e estudo da obra de Paulo Emílio foi se constituindo.

A Cinemateca Brasileira e a Universidade de São Paulo abrigaram heterogêneo grupo de pesquisadores e cinéfilos, fazendo da celebração uma oportunidade para idealizar e quando possível viabilizar mostras de clássicos, eventos ao ar livre, exposições, filmes, seminários, cursos, hot-sites e outras tantas ações. Neófitos e pesquisadores de longa data compartilharam, em aparente condição de igualdade e de muita cordialidade, textos, relatos e fabulações sobre Paulo Emílio, seus objetos de interesse e indagações. Esse personagem multifacetado mereceu dedicação, maior ou menor, de um grupo também multifacetado.

As ações e parcerias levadas a cabo estão aqui apresentadas com precisão e elegância no posfácio de Carlos Augusto Calil e também no prefácio de Olga Futemma, pesquisadora e diretora da Cinemateca. Pela pluralidade dos eventos realizados e a distinta natureza dos espaços ocupados em toda a cidade de São Paulo se evidencia a abrangência

dos interesses de Paulo Emílio. Como diretora do Cinusp, comemoro os encontros e as trocas institucionais e pessoais viabilizadas pela e para a celebração. Como pesquisadora e professora, celebro a oportunidade de colocar em perspectiva o pensamento de um autor brasileiro. Em um país tão filiado ao pensamento estrangeiro, é digna de nota a oportunidade de se revisitar o modernismo brasileiro, o debate sobre o subdesenvolvimento, a força e as fragilidades de nossa cultura sob o ponto de vista do cinema. Enquanto a globalização insinua o desaparecimento ou a pouca relevância das nações, através de Paulo Emílio visitamos as linhas de força do cinema narrativo no século XX, esteja ele na América, na Europa ou na União Soviética. A crítica e a valorização do nosso cinema, a constituição de mecanismos e de políticas públicas para a preservação da nossa memória audiovisual são legados de seu pensamento e ação ainda carentes de solução definitiva.

Por último, agradecemos aos nossos parceiros de trabalho, o Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, o CineSesc, o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, o Itaú Cultural, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, além das equipes da Cinemateca e do Cinusp.



## **PREFÁCIO**

Olga Futemma

Ao longo de quarenta anos, tivemos que nos resignar a conviver com o “sol quebrado”<sup>1</sup>, sabendo ser impossível capturar, em alcance e profundidade, as luzes das ideias de Paulo Emílio Sales Gomes, seus insights, atuações, contradições e esperanças — e, do mesmo modo, a forma singular da sua prática, que envolvia da gravidade quase solene ao natural recurso do riso, via ironia e/ou irresistível capacidade de chiste.

Após a celebração de seu centenário, em 2016, é verdade que surgiu em nós um bom sentimento de missão enfrentada, mas ali, persistente, também a percepção de que o cumprimento dessa missão será sempre e para sempre uma tarefa inacabada.

---

1 Na apresentação de Antonio Candido de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980), há um nítido retrato: “Paulo Emílio era um homem fabuloso, muito além dos superlativos. Quem o conheceu sabe disso, apesar da discricção extrema que havia no fundo da sua exuberância. Morto, faz lembrar o verso de Mário de Andrade: um sol quebrado”.

Este livro, produzido por jovens historiadores, críticos e pesquisadores, complementa a celebração em sentido inverso. É como se, munida das imagens que o caleidoscópio que o conhecimento da produção intelectual e da biografia de Paulo Emílio forma, essa parte da juventude nos entregasse sua percepção, sua visão, sua justa afirmação como intérprete estudiosa e capaz de distinguir, na rica trajetória do homenageado, o empenho, a originalidade e o êxito em cada frente na qual ele lutou.

Essa justa afirmação vem atravessada de um questionamento tão correto quanto intransponível. O de que a monumentalização da personalidade e da obra de Paulo Emílio ao mesmo tempo intimida e está na contra-mão da sua própria postura. De fato, as homenagens fixadas em espaços do campo da cultura e em certo tom de culto à sua figura trazem o risco de cristalizar seu pensamento e sua atuação, em tudo avessos à estratificação.

Somos limitados no que concerne à forma de celebrar quem nos é caro. E, sim, para que essa celebração ao menos contemple a possível transferência/tradução do legado, muitas vezes nosso movimento é o de imobilizar, por alguns instantes.

Assim é, por exemplo, o trabalho de toda organização de informações — como a arte do químico: separar, pesar, distinguir<sup>2</sup>. Tome-se o exemplo do trabalho realizado no arquivo pessoal de Paulo Emílio, confiado à Cinemateca por Lygia Fagundes Telles em 1978. No início da sua organização, observou-se que a vontade de Paulo Emílio de manter aquela documentação pessoal visava “apenas” a guardar lembranças ou deixar em suspenso alguns assuntos. Evidenciou-se que, muitas vezes, registros foram

---

2 LEVI, Primo. *O ofício alheio*. São Paulo: Unesp, 2016. p. 12.

conservados por simples esquecimento. A própria forma desorganizada do guardar revelava que o gesto não almejava a posteridade. No entanto, por saber que a semente vale e que só pode continuar viva se o acesso à documentação for concretizado, nela foi colocado o esforço institucional para tratar, conservar e classificar — operações que, por instantes, imobiliza. O grande desafio do tratamento deste e de todos os arquivos pessoais e institucionais abrigados na Cinemateca foi e continua sendo não perder as conexões possíveis entre os documentos, as quais, muitas vezes, são discerníveis pela simples contiguidade, na desordem original.

Quanto às placas que, sem dúvida, conferem uma dimensão gigantesca que pode intimidar, diferentemente da maioria das nomeações de espaços, ruas, viadutos — estas, muitas vezes, a serviço de interesses rebaixados —, as de Paulo Emílio portam, além de nossa gratidão e de nosso afeto, um elo de vida com o que nomeiam: ali, Paulo Emílio esteve; pela existência e estruturação daquele lugar, ele lutou. São, portanto, convites para que ali se adentre. Para pensar, propor, produzir, participar da trajetória dura e fabulosa cujos caminhos, onde sempre houve espaço para dissonâncias, o crítico delineou.

Pela repulsa ao ato de “monumentalizar para se deitar à sombra”<sup>3</sup>, pela disposição ao estudo e à crítica e pela extrema honestidade que permeiam estes textos, não poderia haver melhor demonstração de que, mesmo aos trancos e barrancos, seguimos.

---

3 Alerta feito pelo professor Ismail Xavier, em palestra de 2002, por ocasião do evento Atualidade de Paulo Emílio, na Cinemateca Brasileira.





## **INTRODUÇÃO**

Nayara Xavier

Thiago Almeida

Paulo Emílio Sales Gomes foi um intelectual engajado nas questões do seu tempo, além de professor e crítico de cinema. Como Miguel Almereyda e André Bazin, um amigo dos gatos. Era referência entre seus colegas e alunos, famoso por sua personalidade solar e presença marcante. Mas não é sobre isso que vamos falar. Poderíamos dizer que este livro, de certa forma, não trata de Paulo Emílio. Não diz respeito ao garoto estrábico, nem ao homem com voz de barítono tonitruante. Aquele que se tornou mestre de uma geração, tanto por sua obra quanto por sua risada, já não está mais entre nós, e embora não faltem depoimentos apaixonados daqueles que conviveram diretamente com ele, a dimensão de sua personalidade jamais poderá ser recomposta. Partimos então do princípio que, se a risada se foi, permanece a obra.

O extensivo culto de sua imagem se transfigurou numa espécie de barreira. Sala Paulo Emílio, Auditório Paulo Emílio, Biblioteca Paulo Emílio, Cinusp Paulo Emílio — para as gerações que se seguiram, o intelectual se

tornou lenda, intocável como o nome acima da porta. Essa posição à qual foi alçado chega a ser paradoxal, pois é patente em seu trabalho um esforço de diálogo direto com os leitores, em construções livres de formalismos. Suas ideias eram formatadas pelas conjunturas políticas, passíveis de adaptações, como parte de uma estratégia retórica dialética.

Junto de seus contemporâneos, Paulo Emílio participou ativamente dos avanços dos estudos e práticas culturais no Brasil, com notáveis esforços para que o cinema pudesse ser reconhecido e valorizado como arte, cultura e memória. O legado surgido daí inclui ações em várias instituições: Cinemateca Brasileira, criação de cursos superiores de cinema nas universidades estaduais de São Paulo e Brasília, festivais de cinema. Talvez por decorrência desse caráter prático ligado às suas atividades, é difícil acessar o conjunto das ideias de Paulo Emílio. Seu trabalho como crítico, por exemplo, foi publicado majoritariamente em periódicos, ganhando edições bibliográficas póstumas que ficaram esgotadas por décadas e há poucos anos entraram em processo de reedição e reorganização<sup>1</sup>. Com isso, o pensamento crítico de Paulo Emílio se tornou acessível a novos públicos. A recepção dos livros gerou uma nova questão: a leitura de suas obras está restrita ao passado ou traz elementos para refletir sobre o atual cinema brasileiro?

---

1 *Três mulheres de três PPPês* (São Paulo: Cosacnaify, 2007); *Cemitério* (São Paulo: Cosacnaify, 2007); *Capitu* (São Paulo: Cosacnaify, 2008); *Vigo, vulgo Almereyda* (São Paulo: Cosacnaify/ Edições Sesc SP, 2009); *Jean Vigo* (São Paulo: Cosacnaify/ Edições Sesc SP, 2009); *O cinema no século* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015); *Uma situação colonial?* (São Paulo: Companhia das Letras, 2016).

Em meados dos anos 1950, Paulo Emílio começa a desenvolver estudos específicos sobre a história da cinematografia nacional. Podemos acompanhar suas pesquisas pelos textos publicados no *Suplemento Literário*. Em 1960, Paulo Emílio apresenta o texto “Uma situação colonial?” na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, oferecendo uma análise sistemática de tudo o que concerne a produção nacional, com destaque à presença da “marca cruel do subdesenvolvimento”. Esse ensaio é um ponto de inflexão em sua trajetória intelectual e se relaciona com a adoção de uma postura jacobina de defesa da produção nacional, exclusivista e estratégica como forma de contrapor a dominação do mercado pelo filme estrangeiro. A partir daí surgirá a faceta mais conhecida do Paulo Emílio, que, além das ações institucionais, ingressa em 1966 na pós-graduação do Departamento de Filosofia da USP, onde realizará sua tese sobre Humberto Mauro. Ele também escreve críticas para *A Gazeta* (1968) e o *Jornal da Tarde* (1973), e é na revista *Argumento* (1973-4), que publica seu texto mais conhecido: “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Sua intensa militância pela estruturação do cinema nacional prosseguirá até que morra, em 1977.

Na década de 1990, em meio à chamada “retomada” do cinema brasileiro, frases descontextualizadas referentes à sua militância foram extensivamente utilizadas na tentativa de legitimar a produção cinematográfica da época. Ignorando o caráter combativo e dialético, suas ideias foram deslocadas para servir como críticas paternalistas, transformando reflexões em mera ideologia. Em “Uma situação colonial?”, Paulo Emílio já sentenciava: “Atacando [os filmes] com irritação, defendendo

para encorajar, ou norteado pela consciência de um dever patriótico, o crítico deixa transparecer sempre o mal-estar que o impregna”. Mas esse alerta, entre tantos outros, foi convenientemente ignorado, e assim o pensamento foi apaziguado por parte da crítica. O que era uma defesa da necessidade de olhar para o cinema brasileiro em bloco e debater os filmes ruins para além das preocupações exclusivamente artísticas virou argumentação demagógica da produção nacional, da realização pela realização.

Ao mesmo tempo, poucos mas relevantes trabalhos começaram a ser desenvolvidos recuperando e contextualizando o pensamento do crítico. Correndo o risco de esquecer ou desconhecer outras obras, três livros podem ser considerados fundamentais para um retorno contemporâneo à obra de Paulo Emílio: *Destinos mistos: Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*, de Heloísa Pontes, que traz uma análise sociológica dos jovens intelectuais do Clima<sup>2</sup>, analisando o trabalho coletivo e situando a importância do grupo para tradição cultural brasileira; *Paulo Emílio no Paraíso*, de José Inácio de Melo Souza, biografia com um enorme esforço de pesquisa e inédito levantamento de dados que traça sua história pessoal e história intelectual e seus vários projetos; e *Trajatória de Paulo Emílio*, de Adilson Inácio Mendes, que analisa momentos importantes do seu pensamento crítico e as relações que sua obra estabelece com as condições históricas e sociais da época<sup>3</sup>.

---

2 A revista *Clima* foi formada em 1941 pelo grupo de amigos e alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP Paulo Emílio Sales Gomes, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Rui Coelho, Gilda de Mello e Souza e Lourival Gomes Machado.

3 Vale ressaltar que, em 2012 o 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro homenageou Paulo Emílio com um seminário que reuniu pesquisadores, críticos e cineastas. Nele também ocorreu o lançamento do livro *O homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto* (Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2012), organizado por Maria do Rosário Caetano.

Esse movimento de revisão crítica da obra de Paulo Emílio segue em andamento. Nos últimos anos, mais pesquisadores universitários começaram a estudar o autor por diferentes caminhos. Para esses jovens, ele é só mais um autor lido entre tantos outros textos acadêmicos. GOMES, Paulo Emílio Sales é apenas uma referência bibliográfica. Dissertações de mestrados e teses tematizam sua obra ou tangenciam seu pensamento. Este livro reúne ensaios originais dessa geração, com o objetivo de desenvolver uma obra que possibilite leituras atuais sobre o autor e estimule novos intérpretes a analisar seus escritos.

A publicação se divide em três partes, aglutinando em cada uma delas textos que se relacionam com o legado de Paulo Emílio de maneira em algum nível semelhante, mas tendo em vista que todos são muito diferentes entre si, pois dão conta de fases, dilemas ou produções diversas da obra do intelectual. A primeira parte, “Rascunhos e exercícios”, reflete sobre os desdobramentos de ações de Paulo Emílio que reverberam fortemente até hoje e merecem olhar atento. Francis Vogner examina como foram herdados, absorvidos ou rejeitados seus postulados críticos para a consolidação da tradição do cinema brasileiro moderno, comentando implicações até os dias atuais, enquanto Julierme Morais oferece uma análise dos ecos do seu discurso na adoção de práticas de auxílio estatal para a produção cinematográfica, centrada nas décadas de 1960 a 1980, o que serve de substrato para o entendimento de políticas que permanecem em vigor no setor audiovisual.

Em “Estratégias críticas”, os autores dissecam a abordagem de Paulo Emílio em face de problemas de vulto: o texto de Rafael Zanatto

tenta traçar a influência do contexto cultural francês do pós-guerra, principalmente a figura de André Bazin. Ele mostra como a escrita de Paulo Emílio vai se modificar da realizada na época da revista *Clima*, aparecendo em suas críticas a maior ênfase ao lado social na análise fílmica, marca do aprendizado francês. Pedro Plaza aborda suas estratégias de atuação como crítico e professor em meio ao regime militar, dando foco na fase em que deu cursos na pós-graduação em teoria literária, na ameaça de demissão da Universidade de São Paulo e em seus escritos no *Jornal da Tarde* e na revista *Argumento*.

Por fim, em “Outras militâncias”, são destacadas facetas menos exploradas do intelectual, em escritos realizados por não especialistas. Sua trajetória na militância política e a influência dessa formação na sua obra crítica é abordada por Nicolau Bruno. O texto de William Santana e Fernando Breda foca na análise do contexto teatral da época da revista *Movimento*<sup>4</sup>, e os debates sobre a modernização do teatro brasileiro, situando a peça *Destinos* na crise do drama nacional moderno.

Mesmo pertencendo a outra geração, Teodoro Rennó compartilha do frescor da perspectiva dos demais autores em sua abordagem ao romance *Três mulheres de três PPPês*. Este tardio trabalho como autor de literatura é um dos pilares de sua obra, e Rennó se centra nas relações entre o obscuro e o elevado, destacando o potencial cômico e crítico do texto.

---

4 Lançada em 1935, a revista *Movimento* buscava uma integração entre o grupo modernista e uma nova geração de pensadores. Apesar da proposta de diálogo, a “nova geração” é representada pela mesma figura, pois a revista conta com inúmeros textos do próprio Paulo Emílio, assinado por pseudônimos.

Fechando o livro, Priscila Sales nos informa da importância de Paulo Emílio para a consolidação do Clube de Cinema de Assis, num estudo que tem o duplo papel de apresentar o cineclub e de atentar para magnitude do trabalho prático do crítico.

Não existem respostas certas para lidar com um legado multifacetado e valorizado como o dele, e as análises não se esgotam, seja pela relevância de sua produção em si, seja por seus desdobramentos, que moldaram o pensamento de gerações posteriores. Sendo assim, não se trata de um descarte de leituras anteriores nem mesmo da pretensão de descobertas totalmente inéditas, mas de uma abertura para diálogos, análises pertinentes, conexões, que feitas e refeitas poderão revelar possíveis facetas de seu discurso, beneficiadas pela luz dos novos tempos e olhares.





PARTE I

# ***RASCUNHOS E EXERCÍCIOS***



## ***A PERENIDADE DE UMA TRADIÇÃO: NO LASTRO DE PAULO EMÍLIO SALES GOMES***

Francis Vogner dos Reis

*Pois evidentemente só se pode reunir experiências porque — como experiências — elas podem ser repetidas. Portanto também devem existir estruturas da história, estruturas formais e de longo prazo, que sempre de novo nos permitem reunir experiências. Mas então também deve ser possível superar a diferença entre experiência e expectativa, a ponto de a história poder novamente ser ensinada. A história só poderá reconhecer o que está em contínua mudança e o que é novo se souber qual é a fonte onde as estruturas duradouras se ocultam.*

*— Reinhart Koselleck, Tempo passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.*

O processo do cinema moderno brasileiro é conhecido. Há uma vasta bibliografia sobre isso e a partir disso. Seus postulados mais recorrentes formulados na metade do século XX são compartilhados com alguma naturalidade na cultura cinematográfica no Brasil. Resgatá-los aqui para (re)iniciar uma discussão acerca do cinema brasileiro e de Paulo Emílio Sales Gomes tem algo de reiterativo. Não deixa de ser, em alguma medida, um incômodo, ainda que necessário, porque retomar esse ideário como ponto de partida pode soar como um apelo à ortodoxia da tradição. Apesar de avessa à frivolidade das modas intelectuais, a ortodoxia pode incorrer em um erro inicial: isolar a “produção de verdades” no passado, cabendo ao pesquisador zelar por esse legado e ver a paisagem atual do cinema a partir da imobilidade intelectual e da decadência dos processos culturais. O guardião intransigente da tradição pode ser tão perigoso — e tão inofensivo, em outros casos — quanto o iconoclasta (ou o *outsider*) ingênuo.

O texto que segue foi pensado a partir do percurso da tradição cinematográfica moderna no Brasil. Uma tradição que se erigiu por meio da consciência aguda de uma história marcada pelo subdesenvolvimento e pela má formação de todo um sistema cultural. Essas problemáticas nos legaram um manancial rico de parâmetros interpretativos aos quais voltamos continuamente e que tem nos trabalhos ensaísticos de Paulo Emílio Sales Gomes sua referência fundamental.

Ainda hoje, suas contribuições seguem como paradigmas, não porque apresentem soluções imediatas ou fórmulas de interpretação para problemas contemporâneos, mas porque seu pensamento se constitui — como desafio e como aposta frente a situações concretas do cinema

brasileiro — entre a argúcia analítica e a estratégia crítica que iluminam um relevante conjunto de questões. Seu trabalho ainda inspira a intervenção de críticos preocupados com o cinema brasileiro, assim como de gestores e militantes da política cultural. Além de ser uma referência na preservação, também o é nas diversas áreas de ação do cinema, como a crítica, a realização, a pesquisa histórica e a política cultural. Quando vivo, Glauber Rocha o chamou de papa<sup>1</sup> (considerando cardeais e padres toda a gente de cinema e a cinemateca, uma catedral), e muitas das caracterizações da personalidade de Paulo Emílio em artigos, ensaios e teses lhe aferem uma dimensão solene, mítica. Certa aura beatífica do crítico contagia até mesmo alguns pesquisadores mais jovens. O fato é que estão concentrados na sua obra os fundamentos de uma tradição do pensamento sobre o cinema brasileiro, da qual se usou e se abusou (com mais ou menos propriedade) e às quais ainda voltamos porque nos oferecem subsídios para entender alguns nós cegos do cinema e da realidade.

Entretanto, o conjunto de ideias de Paulo Emílio há um bom tempo é uma faca de dois gumes: serviu tanto à resistência e intervenção crítica nas esferas da política institucional e da pesquisa universitária, respondendo ao mesmo tempo a problemas históricos e a impasses contingenciais, quanto a um discurso canonizante que instrumentalizou os postulados “pauloemilianos” (e também os cinemanovistas) menos como prerrogativas críticas e mais como álibis culturais por meio de uma série de axiomas

---

1 “A Cinemateca de São Paulo era a Catedral, Paulo Emílio Sales Gomes, o Papa, enquanto os cardeais e os padres brigavam nos bares e clubes de cinema das províncias.” In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 318.

que reduzem a reflexão de Paulo Emílio à instrumentalização estética e política das suas ideias, empalhando-as e neutralizando-as.

Se é verdade que há um discurso histórico que pode se apresentar como um complexo de verdades prontas no automatismo do “senso comum esclarecido” (que é o de quem possui certo conhecimento sobre cinema), é verdade também que a crítica a essa tradição é baseada principalmente na falta de compreensão de estratégias críticas contingenciais, nos clichês axiomáticos mais disseminados e na ligeireza de alguns críticos e jornalistas apegados superficialmente ao cânone formado pelos trabalhos mais célebres nesse campo. Ou seja: aparentemente a crítica à tradição está mais no modo como a cultura absorveu seus predicados e os reproduziu do que no trabalho concreto de vulto que a constitui.

No nosso campo intelectual nem tudo o que se escreve sobre cinema brasileiro se filia a essa tradição, ao menos não de modo consciente. Mas se existem divergências declaradas e oposições sistemáticas a essa tradição, isso acabaria por confirmar sua perenidade.

Essa tradição é a do cinema moderno no Brasil, tal como definido por Ismail Xavier no livro *Cinema brasileiro moderno*, mais precisamente em seu primeiro terço, quando o autor realiza um olhar panorâmico sobre a produção brasileira entre as décadas de 1960 e 1990 e reflete sobre esse percurso em suas implicações mais pontuais, porém complexas. Xavier começa o ensaio localizando momentos desencadeadores do cinema brasileiro moderno em dois gestos intelectuais que podemos denominar, sem pudores, de fundamentais: o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha, publicado em 1963, e o ensaio “Cinema: trajetória

no subdesenvolvimento”, de Paulo Emílio, datado de 1973. A teleologia de Glauber Rocha inventa uma tradição, com a eleição de um patrono (Humberto Mauro) que produziu e inventou em uma situação material e econômica precária, traça criticamente o percurso do cinema brasileiro como errático nas malogradas tentativas industriais e identifica o desejo de cinema moderno e da superação do artesão pelo autor. Paulo Emílio faz uma interpretação radical da situação a partir de uma trajetória histórica que tem no conceito de subdesenvolvimento uma chave de interpretação das problemáticas de todo o sistema cultural.

### **NO LASTRO DE UMA TRADIÇÃO MODERNA**

O que constitui uma tradição? De maneira imediata e sintética pode-se dizer que é a perpetuação e a preservação de um conjunto de ideias e práticas — artísticas, religiosas, intelectuais — dentro de um sistema cultural que lhe assegura perenidade. Essa é a concepção comum de tradição, que, em linhas gerais, não seria motivo de discordância dos ortodoxos nem dos heterodoxos — os últimos, por mais que façam questionamentos às tradições e delas se apartem, respondem a elas em última instância.

Durante a segunda metade do século XIX e em todo o século XX, as tradições intelectuais brasileiras lidaram frontalmente com o fato angustiante de lhe faltarem linhas evolutivas mais ou menos contínuas, haja visto que o assunto da má formação congênita tenha sido matéria de reflexão de um crítico como Sílvio Romero, que identificava no Brasil a carência de uma genética nas tradições intelectuais. Tradições essas que

em um sentido rigoroso não existiam<sup>2</sup>. Apesar (ou por causa) da notória dificuldade em estabelecer uma linha evolutiva contínua dos fenômenos intelectuais, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Antonio Candido respondeu a esse problema formulando um método crítico com visão histórica e estética que visava entender a função e o valor da nossa literatura no processo cultural, literatura essa que não nasceu no século XVIII, mas nele se configurou dando corpo a um processo formativo que teria prosseguimento posteriormente.

A *Formação* de Antonio Candido, escrita no pós-Segunda Guerra e lançada, finalmente, em 1959, com uma abordagem aliando de modo consequente uma visão histórico-cultural com a exegese estética, foi um paradigma, entre outros, de todo o esforço de uma geração de intelectuais preocupados em interpretar o Brasil e buscar, nas singularidades de um quadro social que desafiava qualquer empreendimento rigoroso de análise, o desenho de um país que desejava reconhecer seu complexo, talvez tardio e muitas vezes precário processo de formação. Portanto, essa foi uma das grandes questões do ensaísmo brasileiro entre os anos 1930 e 1950, tratado em *Formação econômica do Brasil* (Celso Furtado, 1958), *Formação do Brasil contemporâneo* (Caio Prado Júnior, 1942), *Os donos do poder: formação do*

---

2 Tendo em vista os modelos europeus de civilização, no início do capítulo IV de *A filosofia no Brasil* (1878), Silvio Romero resume a situação da má formação do nosso sistema cultural: “Na história do desenvolvimento espiritual no Brasil há uma lacuna a considerar: a falta de seriação nas ideias, a ausência de uma genética. Por outros termos: entre nós um autor não procede de outro; um sistema não é uma consequência de algum que o precedeu. É uma verdade afirmar que não temos tradições intelectuais no rigoroso sentido. Na história espiritual das nações cultas cada fenômeno de hoje é um último elo de uma cadeia; a evolução é uma lei”.



*patronato político brasileiro* (Raymundo Faoro, 1958) e também em *Raízes do Brasil* (Sérgio Buarque de Holanda, 1936) e o temporão *O povo brasileiro* (Darci Ribeiro, 1995). Os dois últimos, apesar de não levarem “formação” no título, tratam dela em primeira e última instância. O livro de Antonio Candido integra esse esforço coletivo de pensar as singularidades e o quadro de contradições do caso brasileiro, estudando a relação desse processo na forma literária sem prescindir da análise estética.

A formação, “essa verdadeira obsessão nacional<sup>3</sup>” teve implicações importantes também no âmbito da reflexão cinematográfica. Entretanto, na literatura sobre cinema brasileiro não há nenhum grande compêndio a respeito, uma Formação do Cinema Brasileiro, por assim dizer, apenas esforços ensaísticos que, em conjunto, traçam um conjunto vigoroso das problemáticas que acompanharam uma forçosa, errática e descontínua trajetória dos filmes nacionais e das conjunturas que possibilitavam sua existência, por meio de obras, períodos e articulações históricas, sociais e econômicas específicas, mas que refletiram em suas especificidades a eminência persistente das estruturas de um passado colonial que se fazia presente não só nas tradições e em certos anacronismos, mas até mesmo em traços “fundamentais de nossa estrutura econômica e social”<sup>4</sup>. De Paulo Emílio Sales Gomes a Ismail Xavier, passando por Glauber Rocha, temos um conjunto de ensaios que se

---

3 Essa concepção de defasagem na vida intelectual brasileira é observada por Paulo Eduardo Arantes e Otilia Beatriz Fiori Arantes em *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda Mello e Souza e Lúcio Costa* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997) como uma das primeiras manifestações a respeito da impossibilidade de uma síntese interpretativa do fenômeno da má formação de um sistema cultural no Brasil, fratura que os modernistas mais tarde redescobririam.

4 PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

preocuparam em estabelecer uma noção de formação, ou seja, de origem e continuidade de uma tradição intelectual e estética.

## **PAULO EMÍLIO SALES GOMES: PONTO DE INFLEXÃO**

Glauber Rocha assumiu o estatuto de criador da tradição do pensar cinema no Brasil com *Revisão crítica do cinema brasileiro*<sup>5</sup>, mas Paulo Emílio Sales Gomes foi o grande articulador do conjunto de ideias basilares no qual se erigiu uma tradição que consiste, basicamente, na reflexão a partir do conceito de campo cinematográfico brasileiro. Ele não forjou questões novas, mas procurou revê-las em outra chave, com parâmetros novos que pensavam o cinema brasileiro por intermédio de particularidades e contradições oriundas do subdesenvolvimento. Antes de uma demanda (mercado forte, desenvolvimento da indústria, sofisticação da linguagem), Paulo Emílio se aplicou a pensar as condições históricas, econômicas e materiais do cinema brasileiro em uma visada panorâmica, recusando critérios de valor derivados da indústria cinematográfica de países desenvolvidos. Para ele, importava o que o cinema era, não o que deveria ser. Diferentemente de Glauber Rocha, o crítico não sugeria um caminho.

Levando-se em conta todo o seu corpo de obra, Paulo Emílio foi o primeiro a organizar um quadro abrangente das problemáticas que acompanharam o cinema brasileiro, e ainda são dele algumas das

---

5 Segundo Ismail Xavier em *Cinema brasileiro moderno* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001), “Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro publicado em 1963, Glauber Rocha faz uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente, esclarecer seus princípios. Como acontece com os líderes de ruptura, ele age como um inventor de tradições”.

formulações mais fecundas não só sobre o cinema brasileiro, mas sobre questões complexas dos impasses formativos do país. A partir da década de 1960, Paulo Emílio concebeu o cinema brasileiro como um organismo complexo, um sistema que forma um campo que envolve realização de filmes, a ideia de indústria, a crítica, o público (ou os públicos), a distribuição e a pesquisa histórica. O cinema serviu ao crítico na tessitura de considerações várias sobre a realidade brasileira, algumas brilhantes, que se constituíram em sínteses do que segue sendo os conflitos centrais dos problemas brasileiros, no que diz respeito a sua cultura sob o ponto de vista de um subdesenvolvimento de traços proeminentes que resiste na superestrutura da vida social, cultural e política brasileira.

As observações de Paulo Emílio sobre o Brasil não eram estanques das suas análises sobre os problemas do cinema nacional, nem as questões do cinema eram vistas somente por um viés sociológico representativo do caso brasileiro. Seu pensamento não visava uma simples representação ou espelhamento e colateralidade comparativa entre o fenômeno do cinema brasileiro (seus quadros técnicos, artísticos e comerciais) e os problemas sociais, políticos e econômicos do Brasil, mas se lançava à aventura de forjar uma intrincada rede que dialetizasse os polos das nossas mais profundas contradições, estabelecendo uma tensão entre passado e presente, cultura e sociedade, arte e mercado, “entre o não ser e o ser outro”.<sup>6</sup>

---

6 A ideia completa é: “Não somos europeus e nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”. Esse texto de Paulo Emílio Sales Gomes provavelmente, a máxima mais conhecida de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996), tem estreita relação com Oswald de Andrade.

O cinema brasileiro, até então, não havia se constituído como campo de interesse intelectual mais rigoroso que procurasse aliar história da cultura cinematográfica brasileira e a evolução do setor sob um viés crítico, histórico e estético. Havia a *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, criticada duramente em dois artigos<sup>7</sup> pelo próprio Paulo Emílio, que saudava o ineditismo e o valor de catalogação da empresa, mas apontava a fragilidade metodológica do livro e as falhas de sua concepção histórica. Em linhas gerais, pode-se dizer que para Paulo Emílio faltava à *Introdução* de Alex Viany um olhar menos ligeiro para as singularidades e mais assertivo na análise de conjuntura. De fato a superficialidade do livro é muito próxima do jornalismo de almanaque e prescindiu de um método historiográfico que não só reunisse informações, mas interpretasse o fenômeno que esses filmes representavam estética, econômica e socialmente, sem confusão ou separação entre esses três tópicos. Paulo Emílio chamou atenção para o fato de que Viany não se interessava pelas circunstâncias locais e históricas que condicionaram a realização de determinados filmes e a obra de alguns cineastas. A *Introdução* era o desdobramento último de uma velha cantilena: a precariedade era concebida como um estágio primário do cinema que tendia a — e precisava — se desenvolver, tal como as experiências estrangeiras. A precariedade endêmica e generalizada era vista como responsabilidade de alguns amadores muitas vezes irresponsáveis ou sem talento, empresários incompetentes e técnicos

---

7 Os artigos “Contribuição de Alex Viany” e “Decepção e esperança”, publicados nos dias 30 de janeiro e 6 de fevereiro de 1960 no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, integram a coletânea *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. II (Rio de Janeiro: Embrafilme; Paz e Terra, 1981).

improvisados. Em suma: um problema que deveria ser corrigido, a fim de que os filmes brasileiros se nivelassem ao produto internacional. Era essa também em tempos pregressos a demanda da revista *Cinearte*: modernizar a indústria. Alex Viany concordava só parcialmente com esse raciocínio (ele acreditava que os filmes no Brasil careciam de feições próprias) e, como homem de esquerda preocupado com questões importantes da nação, também tinha vocação didática.

Os artigos de Paulo Emílio “Contribuição de Viany” e “Decepção e esperança”, ambos datados de 1960, tratavam da *Introdução* como objeto sintomático dos problemas da pesquisa histórica do cinema no Brasil. É relevante que Paulo Emílio escreva “Uma situação colonial?” (1960) dez meses depois de suas críticas, ainda que não fosse uma resposta à *Introdução ao cinema brasileiro*, mas sim aos critérios usados para se entender o cinema brasileiro. O pressuposto do crítico era original em se tratando de cinema: antes de colocar a questão do “cinema brasileiro” como se este fosse um fenômeno cultural (estético, industrial) autônomo, ele expõe a “situação colonial” na qual esse cinema se articula e tenta existir. O cinema, como toda a cultura e todos os predicados sociais do Brasil, sofria de uma situação marcada por uma condição que dificultava e problematizava sua formação efetiva e seu desenvolvimento.

O ensaio constata uma crise permanente evidenciando-a de maneira direta em sínteses argumentativas nas quais até o uso de adjetivos possui precisão crítica para além de uma simples valoração. Não se faz tábula rasa com os filmes brasileiros nem com as responsabilidades envolvidas no processo cultural. O texto expõe, em um estilo breve e direto, a proble-

mática que atravessa todo o campo das atividades cinematográficas:

O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não está incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento<sup>8</sup>.

Esse trecho de “Uma situação colonial?” é conhecido. Quase uma profissão de fé. Um diagnóstico complexo em poucas linhas. Poderíamos dizer que é o núcleo primordial da consciência moderna do cinema brasileiro. Foi a plataforma sobre a qual se constituiu toda uma compreensão dos constrangimentos e impôs a necessidade de certo tipo de relação com o cinema, porque elaborou um quadro de problemas a partir de uma situação histórica (colonial) e social (subdesenvolvimento). Critérios e valores foram forjados no ensaio a partir de conceitos que hoje, se retomados, podem soar anacrônicos e ideologizantes, como subdesenvolvimento (na conjuntura do cinema brasileiro) e alienação (do público, dos profissionais), ainda que as questões às quais esses termos se refiram ressoem hoje como uma espécie de mal-estar irresoluto, já que por mais que várias instituições de apoio, conservação e pesquisa tenham se fortalecido durante as décadas seguintes, que a crítica tenha conquistado mais clareza nas suas tarefas (ainda que muitas vezes em um discurso mais legitimador do que realmente crítico) e que os pesquisadores se

---

8 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Uma situação Colonial?”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 2. p. 286.

empenhem em um rigor sistemático e metodológico mais exigente e consequente, o cinema brasileiro ainda tem pouca presença na vida social do país como realidade cultural e fato econômico concreto<sup>9</sup>. A precariedade das condições segue como uma realidade determinante de difícil compreensão, gerando, ainda hoje, respostas contraditórias, como veremos mais à frente.

De Paulo Emílio, portanto, além de seus ensaios “Uma situação colonial?” e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973), que pensaram o processo do cinema brasileiro a partir de uma “situação” e de uma “trajetória”, ambas históricas — em que se pese os vocábulos “colonial” e “subdesenvolvimento” —, há também o estudo de um caso exemplar, Humberto Mauro, cuja obra Paulo Emílio não consegue pensar só a partir do trabalho estético do autor, mas se atrela às condições históricas, origem regional e cultural, e às influências sociais. Ele interpreta o autor não a partir do seu gênio criador ou de uma origem de evocação teleológica (como faz Glauber Rocha a respeito de Humberto Mauro em *Revisão crítica do cinema brasileiro*), mas como um fenômeno do cinema em um aspecto amplo, não somente na análise das obras, mas também na abordagem do ambiente e de suas relações, na origem do interesse do cineasta pela

---

9 É importante ressaltar que, diferente dos anos 1960 e 1970, hoje as possibilidades de mercado estão para além do circuito exibidor de salas de cinema, ainda que se pense majoritariamente em políticas de fomento no esquema de distribuição e exibição mais tradicionais. Com as novas tecnologias e modelos menos complexos de produção (além de novas relações de trabalho em um set), realizar filmes já não é tão complexo, o problema é o escoamento desse grande contingente de produção. Ainda hoje o cinema tem o Estado como parceiro, mesmo em casos em que essa parceria não se faz tão necessária, como é o caso das comédias arrasa-quarteirão.

atividade. O crítico conjuga o fenômeno cinematográfico às intrincadas redes de um processo cultural e social mais extenso e complexo em um esforço historiográfico que apela para uma cronologia evolutiva. Segundo Adilson Inácio Mendes:

Mais do que conceber um único “enquadramento” para a história do cinema, o livro de Paulo Emílio aponta para uma pluralidade de enfoques e pontos de vista que buscam delinear melhor uma situação. Diferentes discursos atravessam o livro, recolocando questões e aprofundando possibilidades de abordagens. Não há propriamente uma unidade de método, nem mesmo uma unidade de linguagem. O livro parece pôr de lado as teorias constituídas para reivindicar a especificidade de um caso concreto. Não há a constituição de um modelo, e a pesquisa avança passo a passo, incorporando cada elemento numa síntese. O conjunto resulta da soma de hipóteses fundamentadas, sem a busca de um tólos. Não se trata de uma interpretação no sentido tradicional, mas de uma descrição “mostrativa” que desvela circuitos sociais e culturais que funcionam por meio dos filmes de Humberto Mauro, uma espécie de crítica reconstitutiva que prima pelo abandono de uma teoria geral e proclama uma síntese transitória<sup>10</sup>.

Mendes reconhece a singularidade de *Humberto Mauro, Cataguases*, Cinearte (1974) no que diz respeito ao modo como Paulo Emílio articula a análise dos primeiros filmes do cineasta com um movimento da cultura em

---

10 MENDES, Adilson Inácio. *A crítica viva de Paulo Emílio*. 2012. 149f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012. p. 14-5.



um amplo processo histórico. Um dos procedimentos mais relevantes do livro é o modo como Paulo Emílio faz o estudo da relação entre o contexto histórico da formação de Humberto Mauro (e de sua realização) e o modo de representação de seus filmes.

O ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, se não é o melhor exemplar do estilo e da argúcia analítica de Paulo Emílio, é, provavelmente, seu ensaio mais importante e influente por traçar um panorama histórico do cinema brasileiro em um balanço que o autor apreende todo o seu trajeto histórico segundo os predicados do subdesenvolvimento técnico e econômico que, como lembra Ismail Xavier<sup>11</sup>, “acentuando os entraves criados pela condição do país, ele delineia os movimentos mais expressivos, iniciativas de diferentes gerações, tanto mais bem-sucedidas quanto mais entenderam o mecanismo da ‘situação colonial’, esta que ele próprio descrevera em 1960 num artigo devastador que inspirara, entre outros, o jovem Glauber Rocha”. Se, portanto, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” se constitui como uma síntese formativa do cinema brasileiro, sua brevidade indica um trabalho a ser desenvolvido, dado que, diferente da *Formação* de Antonio Candido, as fontes de Paulo Emílio eram por demais dispersas, fragmentárias e no caso dos filmes, muitas vezes inexistentes.

Por mais que *Humberto Mauro, Cataguases*, Cinearte seja seu trabalho mais sofisticado em termos de estilo e concepção histórica (já que para tratar da obra do cineasta Paulo Emílio evoca toda uma intrincada trama histórica e social) e “Uma situação colonial?” se apresente como a brecha por onde todo o cinema brasileiro moderno teve de passar

---

11 XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

para garantir sua efetiva maturidade, os ensaios reunidos em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* — “Panorama do cinema brasileiro: 1869-1966” (1966); “Pequeno cinema antigo” (1969); “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973) — podem ser considerados, em conjunto, a visão mais emblemática, porque trata da formação do nosso cinema apesar das crises e descontinuidades estipulando marcos de formação. A bela época, a chanchada e o Cinema Novo seriam episódios decisivos na consolidação do cinema contemporâneo que o crítico desejava salientar, porque devolviam o cinema ao processo cultural.

A formulação “ocupante e ocupado” ainda é atual, e não constitui um discurso anticolonialista vulgar, como foi tomado muitas vezes por razões políticas táticas. Como declarou Antonio Candido já em 1977:

Pois eu acho que todo o artigo do Paulo, como todo artigo muito rico e que enfrenta uma realidade difícil de ser definida, é dialeticamente contraditório. Mas não creio que esse ponto muito específico apresente muito problema [...] Pois nós todos somos ocupantes, de acordo com o artigo de Paulo Emílio. E justamente um aspecto patético desse artigo está nisso. Há um trecho em que ele diz o seguinte: “Não somos europeus, nem americanos do norte. Mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre não ser e ser outro”. Eu diria que isso é o centro da reflexão de Paulo Emílio. Eu acho que o dado importante do artigo é que ele é totalmente desprovido de demagogia, quando esse tema é um caldo de cultura para a demagogia, sempre foi e continuará sendo. A posição de Paulo Emílio me parece mui-

to compreensiva, porque nós todos estamos no embrulho. E por isso que a reflexão dele é profunda, a meu ver. Não se trata propriamente de ver quais são os ocupantes ou os ocupados dentro das elites, porque as elites são todas ocupantes. O problema é colocar os dilaceramentos de consciência que a situação traz<sup>12</sup>.

*Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* é também o texto de Paulo Emílio contra o qual se insurgem muitos historiadores que, voltados à necessidade de uma revisão historiográfica do cinema brasileiro, questionam os modos como sua narrativa foi concebida: em ciclos, épocas, cronologicamente em escala de evolução ascendente, tais como os historiadores europeus do cinema mundial como Georges Sadoul e Jean Mitry, por exemplo. Uma crítica com a qual se pode tranquilamente convergir é do nascimento do cinema brasileiro, levando em consideração a produção (não a exibição), a partir das tomadas de vista da Baía de Guanabara realizadas por Afonso Segreto em 19 de junho de 1898. A instituição desse marco inicial é compartilhada por vários historiadores “clássicos” como Jurandir Passos Noronha<sup>13</sup>, Vicente de Paula Araújo (1976) e Paulo Paranaguá (1981). Jean-Claude Bernardet, em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), definiu que a historiografia consolidada (como a de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”) se cristalizou como uma visão mítica da história.

---

12 CANDIDO, Antonio. [A força da imagem]. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. Orelha do livro.

13 Ele escreveu sobre o episódio de “Imigrantes do cinema brasileiro: italianos – parte I”, publicado na Cinemin (sem data).

Não sejamos ingênuos. Não substituiremos essa visão mítica da história por uma verdade. Ela atendia a uma concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação de cineastas contemporâneos à elaboração desse discurso histórico, diante de sua produção e diante de sua sociedade, e para consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as “coisas nossas”, e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de outra história.<sup>14</sup>

Esse trecho que encerra o capítulo “Acreditam os brasileiros nos seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens” de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* é a proposição que sublinha significativamente o recorte da discussão nos tempos atuais e a necessidade intransigente de mudança de paradigmas. É também a identificação do modo como essa concepção de história teve um caráter, digamos, operacional e legitimador para a consolidação e afirmação dos cineastas em uma contingência específica. Esse discurso histórico visava, sobremaneira, a produção e seu lugar na sociedade brasileira. Bernardet tem alguma razão, mas parece ignorar que Paulo Emílio elegeu determinada perspectiva histórica a fim de efetivar

---

14 BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 15. Acrescentamos: essa concepção da história nunca dissimulou seu caráter mítico, dado que as narrativas sobre uma origem do cinema brasileiro nunca contaram com muitos documentos. Apesar disso, o empreendimento de Jean-Claude Bernardet é necessário, dado que a pesquisa histórica sempre corre o risco de se assentar sobre versões convenientes que, se alçadas a verdades naturais atenta contra a necessidade de compreensão da complexidade dos processos. Mas aí uma contradição: sua compreensão parcial é uma estratégia que ignora a “estratégia do crítico”.

uma intervenção, concebendo “todo um movimento orgânico que se faz da interação entre filme e sociedade, crítico e cineasta, obra e público, movimento cuja cristalização maior é o trajeto de uma cinematografia no tempo”<sup>15</sup>.

Aqui não nos interessa uma crítica sistemática ao debate historiográfico. No entanto, achamos por bem citá-lo, já que a elaboração de um discurso histórico foi primordial na configuração de uma consciência cinematográfica brasileira, porque repôs o reconhecimento de uma dinâmica cultural marcada pelo subdesenvolvimento. A vigência desse debate ainda deixa transparecer a pulsação dessa tradição no interior da vida intelectual contemporânea.

Os trabalhos de Paulo Emílio aqui citados compõem o cânone básico do cinema brasileiro em questões de princípio. Eles delineiam alguns aspectos fundamentais que conjugam processo histórico, realização cinematográfica e produção intelectual em um painel cultural que desafia considerações muito categóricas, ainda que não prescindam delas. Além disso, é a raiz da tradição. Se voltamos aos debates iniciáticos não é para fazer reparos ou reiterar questões que já foram tratadas por outros autores que estudaram Paulo Emílio, seja Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Inácio de Melo Souza ou mais recentemente Adilson Inácio Mendes, Rafael Zanatto, Julierme Moraes, Pedro Plaza Pinto, Mateus Araújo Silva etc. Há obviamente aqui um desejo de diálogo com esses autores, sob o ponto de vista da experiência de uma crítica atual que se pretende “de intervenção”, por buscar uma relação e

---

15 Este trecho do texto “A estratégia do crítico”, de Ismail Xavier, é também citado por Pedro Plaza Pinto no artigo “Constelação de figuras entre vistas: sobre uma crítica moderna diante dos impasses do cinema brasileiro”, que trata de uma discussão muito próxima da que empreendemos aqui.

uma influência direta junto aos realizadores, que por sua vez estão voltados ao que o cinema brasileiro moderno lhes legou.

Tampouco nos interessa fazer aqui uma apreciação mais aprofundada da obra de Paulo Emílio Sales Gomes, porque ela já foi feita em um empenho mais sistemático e substancial pelos autores citados e por publicações variadas que abrangeram não só o cânone mais corriqueiro de seus escritos, mas também seus textos de intervenção de matizes distintos: análises de filmes brasileiros e estrangeiros, crônicas, ensaios combativos, perfis, artigos programáticos, entrevistas etc. O trabalho empreendido aqui é o de realizar um mapeamento de suas contribuições para o repertório cinematográfico de críticos e cineastas. De saída, essa empresa não disfarça sua limitação: pela amplitude do assunto, pela incontornável falta de originalidade na aproximação desse universo, pela retomada de temas antigos em novas articulações. Mas não custa tentar um salto em outra direção, cruzando esse ideário com os anseios contemporâneos da produção fílmica (na realização dos cineastas e produtores), cultural (no empenho em transformar o cinema brasileiro em “fato” e “assunto”, seja em festivais, seja na conquista de um mercado) e intelectual (nos departamentos das universidades e na crítica). Ismail Xavier tem se dedicado a isso em seus recentes ensaios e nas notas de reedição de seus livros, reconectando o assunto de sua obra com os novos tempos, os impasses atuais e o ineditismo de algumas experiências.

Refazer um breve percurso de algumas ideias fundamentais para implicar a relação que o cinema contemporâneo brasileiro mantém com a tradição é o objetivo aqui. A ideia de intervenção crítica no debate —

por mais que haja esforços um tanto decadentistas e doutrinários de desqualificação dos interlocutores, interventores e opositores em nome da fidelidade aos esforços dos antigos — é um trabalho importante, pois cabe a nós desassombrar a tradição, às vezes tratada como mausoléu, às vezes como totem, às vezes vista como o último refúgio nostálgico de um heroísmo intelectual já perdido e do qual precisaríamos conservar alguns preceitos. Porém, a ação dos antigos modernos ainda é um modelo, por isso é importante fazer a distinção entre o que se tornou fetiche e o que ainda cria os “dilaceramentos de consciência”<sup>16</sup>. É necessário, portanto, repor algumas questões. O diálogo com Paulo Emílio e a tradição moderna pode iluminar a figuração atual, não para aprender com a história, mas para entender como se dão os desdobramentos de experiências que, por mais que se insinuem como um conjunto flagrante de novos desafios políticos e econômicos, evocam uma reconexão com dinamismos específicos da vida cultural brasileira.

## DA INFLEXÃO A UM MODELO DE INTERVENÇÃO

Nosso estado de espírito reflete modificações sociológicas profundas que estão criando condições totalmente novas para o cinema no Brasil. A I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica realizada em São Paulo no mês passado foi a oportunidade para a cristalização das ideias e para a tomada de consciência da fase superior em que vai entrar a cinematografia brasileira.

— Paulo Emílio Sales Gomes, *Uma situação colonial?*

---

16 CANDIDO, Antonio. [A força da imagem]. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. Orelha do livro.

Se no caso do cinema (não só brasileiro) a história da crítica se confunde com a história da modernidade é porque a intervenção dela contribuiu (às vezes como protagonista) com a reconfiguração dos valores estéticos e políticos, com o esforço de compreensão do presente por intermédio da análise e do diálogo com os filmes, com a eleição de valores e com táticas que pleiteavam a ação e a reflexão por meio da polêmica. Foi assim com os *Cahiers du Cinéma* e o cinema que partiu do esforço de críticos-historiadores (duas qualificações que parecem intrínsecas até certo ponto, em nossa tradição mais célebre) como Alex Viány, Paulo Emílio Sales Gomes e Glauber Rocha em entender as contingências históricas do cinema brasileiro e no trabalho de Jean-Claude Bernardet ao questionar (e distinguir) os predicados estéticos e ideológicos do cinema brasileiro moderno e confrontar mais recentemente, como ele e outros pesquisadores sugerem, os mitos historiográficos. Não discutiremos aqui, por exemplo, as intervenções de uma revista como *Cinearte*<sup>17</sup> entre as décadas de 1920 e 1930, justamente porque o que nos interessa é um percurso específico das ideias do cinema brasileiro moderno, ainda que alguns temas da publicação, como a necessidade de modernização da indústria e seus apelos por uma sistematização de conceitos estéticos tivessem eco no cinema brasileiro moderno, mesmo que com percepções e proposições diversas — para não dizer opostas — e com atenção às contradições das variadas frações da realidade do cinema brasileiro.

---

17 Para entender a intervenção da revista *Cinearte* ler “O sonho da indústria: a criação de imagem em *Cinearte*”. In: XAVIER, Ismail. *Sétima arte: culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.



Se Paulo Emílio Sales Gomes foi um ponto de inflexão no cinema brasileiro moderno, não foi somente porque sua prática ensaística legou um corolário de conceitos que formariam uma consciência cinematográfica em um campo, até então semiárido intelectualmente, mas porque esses mesmos conceitos estimularam e influenciaram um debate em que os críticos tomaram a dianteira no processo de mudanças na cultura cinematográfica brasileira em uma amplitude que abrangia todas as frentes de reflexão em suas instâncias políticas, institucionais, econômicas e estéticas. Sua luta (como tarefa crítica e “revolucionária”) pela Cinemateca era um engajamento em torno do passado do cinema brasileiro, exemplificada em caráter divulgador, didático e persuasivo nos seus artigos escritos entre 1956 e 1958 no Suplemento Literário, que sempre partiam de eventos (cursos de cinema, retrospectivas de cinematografias estrangeiras) ou de relatos explicativos sobre a necessidade de uma instituição de preservação e arquivamento de filmes. José Inacio de Melo Souza define bem o tipo de intervenção de caráter político e de esclarecimento pedagógico:

O engajamento na luta pela solidificação da ideia de uma cinemateca no Brasil muitas vezes correspondeu ao trabalho de publicista, no bom sentido dos divulgadores revolucionários. Muito do que Paulo escreveu sobre o cinema estrangeiro e o brasileiro tinha como ponto de partida mostra ou um ciclo de filmes realizados pela ou por intermédio da Cinemateca [...]. O trabalho semanal de colocação do nome da Cinemateca em evidência tinha o seu outro lado da discussão e esclarecimento do significado de um arquivo de filmes

para a cultura brasileira. A pedagogia do esclarecimento seria algo simples, mas incompleta, se o comentarista se reduzisse à publicidade mais imediata. O deslindamento da função, a explicação minuciosa, a denúncia dos momentos de crise forjavam os discursos geralmente indignados sobre o arquivo de filmes<sup>18</sup>.

O debate em torno da Cinemateca fornece —enquanto problema factual e material — certo tipo de compreensão histórica sobre problemas de implicações reais que solicitavam não somente ideias que desvelassem a “realidade” de um ponto de vista crítico, mas que propusessem reflexões “úteis” e chamamentos a medidas concretas por parte do setor cinematográfico, dos homens do cinema e da política. Aí se esboça e se define de modo direto, ainda que amparado por estratégias, um tipo de intervenção que gestou não somente uma instituição, mas forneceu uma ética na relação com o passado e estipulou um sentido histórico mais amplo e radical para a construção de uma consciência e uma ação do cinema brasileiro.

Se aqui o modelo de intervenção visava o passado, nos interessa mais especificamente outro, o que aposta no futuro por meio das providências do crítico a partir de um quadro geral de problemas presentes que urgem. Esse engajamento é o que teria implicações mais concretas na produção cinematográfica, mais especificamente do novo cinema que surgia já como resultado de uma consciência que havia ganhado ossatura em um trabalho crítico que interviu na realidade a partir da emergência, do

---

18 SOUZA, José Inacio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 440.

apontamento e da integração das contradições do subdesenvolvimento. Fato objetivo que marcou esse engajamento foi a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, em fevereiro de 1960, ano de uma série de textos no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo* (que se estenderiam até os primeiros meses de 1961) e marcavam fortemente o desejo e o gesto de intervenção mais efetiva como “Uma nova crítica”, “Antes da primeira convenção”, o já supracitado “Uma situação colonial?”, “Fisionomia da Primeira Convenção”, “Um mundo de ficções”, “A agonia da ficção”, “O gosto da realidade”, “O dono do mercado”, “A vez do Brasil”, “Ao futuro prefeito” e “Uma revolução inocente”. Segundo Pedro Plaza Pinto em “Paulo Emílio e a emergência do cinema novo. Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves”:

Os escritos de Paulo Emílio Sales Gomes no Suplemento Literário se destacam ao redor da I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica por constituírem um momento de intervenção do crítico na corrente de opiniões. A “revolução” da situação cinematográfica local situada como pressuposto, antes da ação, a compreensão detida das próprias ilusões, superando concepções confusas, possibilitando um outro estado de coisas<sup>19</sup>.

Aqui nesse período de gestação do Cinema Novo a intervenção estava mais voltada a uma aposta na cultura cinematográfica brasileira do que

---

19 PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. 2008. 169f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008. p. 51.

uma defesa de autores, postulados estéticos etc., coisa que Glauber Rocha se encarregaria de fazer em 1963 a partir de *Revisão crítica do cinema brasileiro*. A convenção reuniu os críticos dispersos pelo país para que pensassem sobre o diálogo e a formação da própria crítica, da indústria de cinema etc. O conclave era uma convocatória para uma inserção mais incisiva e consequente no debate cultural. Foi provavelmente o primeiro momento, em se tratando de cinema brasileiro, em que se chamou a crítica à responsabilidade para além da função do juízo e da exegese. Para tanto, Paulo Emílio sabia que era necessário identificar problemáticas de ordem geral (o provincianismo, o subdesenvolvimento do setor cinematográfico) e de caráter singular (o ofício crítico e sua má formação) para preparar o terreno para que esses temas fossem colocados em questão (e em crise). Assim, delegar responsabilidades e eleger às vezes arbitrariamente mestres (Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria) e lideranças (Glauber Rocha, Walter da Silveira, Moniz Viana). As escolhas configuraram uma estratégia, como era de praxe. A eleição das tarefas críticas apontava para o futuro. Para tanto a ideia de realidade (a imagem e as contradições reais do Brasil) e ficção (a falsa e conciliadora imagem cultivada no Brasil) na tessitura da intrincada trama do país é uma plataforma na qual ideias de irresistível persuasão e grande originalidade serão erguidas.

Os textos de Paulo Emílio que orbitaram em torno da I Convenção forneceram a ela subsídios (como “Uma situação colonial?”) ou desdobraram implicações dos temas discutidos que se processavam há muito nos artigos do crítico. Poderíamos dizer que essas intervenções criaram, em conjunto, não um programa político para o cinema brasileiro,

mas um choque radical de realidade que esboça uma revolução no terreno das ideias. Elas sugeriam a ação política, não à maneira da pregação de “verdades” de um Glauber Rocha lançadas em direção a um horizonte utópico, mas por meio de uma reflexão aguda sobre uma situação que ficava entre o autoengano coletivo (em torno das razões dos malogros do Brasil) e o sentimento de rebaixamento e humilhação (frente a uma cultura débil e de ideias confusas e fora do lugar).

Experiências renovadas, pessoais ou literárias, com homens públicos brasileiros ou estrangeiros, exilados ou não, levaram-me a abandonar as explicações psicológicas simplistas em termos de inteligência ou burrice. Surpreendi-me em constatar até que ponto a situação particular de um homem público num país subdesenvolvido favorece o florescimento da ficção. Estadistas, ministros e parlamentares da esfera conservadora enredam-se progressivamente numa concepção do mundo afetivamente compensadora, intelectualmente coerente, mas efetivamente absurda em razão do destaque cada vez mais pronunciado da realidade [...] as forças que se opunham às conservadoras não escapavam por sua vez ao desvio ficcionista. Ainda a respeito do imperialismo, se por um lado se chegava ao ponto de ignorar sua existência, por outro a imagem da penetração dos interesses estrangeiros proposta pelo setor revolucionário era com excessiva frequência a expressão de uma fantasia bastante arbitrária. As brochuras da Terceira Internacional foram instrumentos irrisórios para a compreensão da realidade brasileira. As formulações da ideologia anti-imperialista que alimentou minha juventude constituíam um romance. Mais do que isso, a polêmica ideológica nos países subdesenvolvi-

dos foi durante décadas uma batalha de Itararé, isto é, um acumpliciamento na irrealidade das forças em presença<sup>20</sup>.

Este trecho faz considerações assertivas sobre uma situação intelectual em que os opostos no espectro político estão imersos em equívocos ancorados em pressupostos ideológicos que chafurdam em leituras de mundo — mais especificamente de Brasil — reconciliatórias que obscurecem ou obstruem os pontos críticos necessários à tomada de consciência frente à realidade. Ao caracterizar o Brasil como um mundo de ficções identifica também a causa dos malogros em todas as tentativas frustradas de êxito da indústria cinematográfica em uma alienação de princípios, ou seja: uma lógica de produção que buscou se instalar em uma “mentalidade importadora”, algo desfavorável ao empreendimento cinematográfico brasileiro. As ações dos produtores, desde os anos 1920 e 1930, eram isoladas, sem plano, sem uma visão global de conjuntura, de informações ordenadas, de um sistema de ideias. “O aglomerado de ideias acabava adquirindo certa consciência interna, mas não devido a uma melhor adequação aos fatos e sim porque a busca de coerência, mesmo na fantasia, faz parte da natureza do espírito humano. A lógica que articulava as ideias de nossos produtores era a da ficção”<sup>21</sup>.

“O gosto da realidade”<sup>22</sup>, artigo que pelo nome se contrapõe e complementa “Um mundo de ficções” trata de medidas objetivas frente à situação do cinema

---

20 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um mundo de ficções”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme: Paz e Terra, 1981. v. 2. p. 297.

21 Idem.

22 Ibidem. p. 305-8.

brasileiro, mais precisamente no cinema paulista. Eram iniciativas para além da propagação de ideias e com objetivos centrais que articulassem poderes públicos, quadros técnicos e críticos paulistas. Há nesse artigo um diagnóstico mais otimista, mas sem prescindir de uma salutar desconfiança. A articulação dos poderes públicos com os quadros militantes era, na visão de Paulo Emílio, um acontecimento importante, porque abandonava as ficções e a frustração das experiências malogradas que tiveram na Companhia Cinematográfica Vera Cruz um modelo sintomático e derradeiro.

Essa intervenção não era um progresso meramente intelectual, mas a marca de um estado de espírito que passava por modificações sociais e sociológicas profundas e que criava condições totalmente novas para o cinema no Brasil. O crítico finaliza "O gosto da realidade" com uma constatação em tom de aposta: "ao que tudo indica chegou a hora das boas ideias renderem".

As boas ideias, efetivamente, renderam, ainda que a passagem ao empirismo previsto em suas prerrogativas não tenha delineado somente a positividade das experiências, mas também — e sobretudo — suas contradições. Nas décadas seguintes o universo intelectual que possibilitou a existência de Paulo Emílio Sales Gomes e seus companheiros de geração e vaticinou a possibilidade de repercussão desse tipo de debate foi se desintegrando aos poucos. O diálogo próximo e frutífero entre críticos e cineastas passou a ser algo menos frequente. Houve um divórcio entre a produção crítica e a realização de filmes, que realização passaram a ter interlocução limitada. Em "Constelação de figuras entre vistas: sobre uma crítica moderna diante dos impasses do cinema brasileiro", Pedro Plaza Pinto aponta essa cisão na vida pública e intelectual:

A especialização e a profissionalização na vida acadêmica, a representativa mudança — no caso de São Paulo — da Faculdade Maria Antônia para a Cidade Universitária, a degeneração dos centros urbanos e a cooptação de intelectuais pelo Estado apresentam o fenômeno entre nós. Mesmo com opções políticas radicais em sua maioria, a linguagem e a produção da intelectualidade acadêmica se tornou inacessível ao grande público; os objetos de estudo se distanciaram dos temas da nova esfera pública pautada pela televisão<sup>23</sup>.

Isso não quer dizer que a produção crítica tenha perdido o contato com a “realidade”, mas o foco mudou e, em vez de buscar a intervenção direta no campo cinematográfico de seu tempo (tal como o modelo pauloemiliano), a tônica passou a ser a do balanço, da avaliação dos problemas e dos impasses de um percurso histórico, no caso, o do cinema brasileiro moderno — do Cinema Novo, passando pela exasperação no pós-1968 tropicalista e marginal e pelas relações com o Estado. A obra de Ismail Xavier repõe questões sobre essa “constelação moderna”<sup>24</sup> em obras como *Alegorias do subdesenvolvimento* — que retoma a experiência do cinema brasileiro sob o emblema de 1968 — e, mais recentemente, em *Cinema brasileiro moderno*, que lida com as ideias de formação, unidade e sistema. Esses e outros trabalhos de Xavier denotam uma estratégia de demarcação temporal do crítico para entender o processo histórico do cinema brasileiro moderno em suas inflexões e contradições. A busca foi

---

23 PINTO, Pedro Plaza. Constelação de figuras entre vistas: sobre uma crítica moderna diante dos impasses do cinema brasileiro. *XXVII Seminário Nacional de História*, 2013. Natal-RN: ANPUH, 2013. p.2.

24 Idem.



de avaliação e esclarecimento da experiência pretérita no tempo presente.

A pergunta, que talvez ganhe centralidade nessa publicação, é como operou o legado dessa tradição crítica, com vocação de intervenção e de caráter mais ou menos programático, nas gerações mais recentes?

## **A TRADIÇÃO HOJE**

A experiência intelectual e a habilidade política de Paulo Emílio influenciou todo o campo cinematográfico brasileiro tanto no aspecto cultural quanto no institucional e econômico. Hoje essa influência, explícita ou enviesada, ainda está em curso, em artigos, teses, debates ou em lançamentos editoriais recentes. Se em um momento escrever e pensar sobre o trabalho de Paulo Emílio Sales Gomes era um modo de desvendar um raciocínio complexo que legou formulações que interpretaram com originalidade e perspicácia os impasses reais do cinema brasileiro, hoje escrever sobre ele ainda é um desafio e uma necessidade. Desafio porque a crítica está sob outra esfera de influências e age segundo pautas parcialmente distintas daquelas que moviam Paulo Emílio e seus herdeiros da primeira e da segunda geração. Necessidade porque suas formulações, ainda que não se apliquem tão direta e plenamente aos problemas atuais, permanecem pontos nevrálgicos que se afiguram não somente em casos pontuais (na economia, na estética, na preservação), mas em certo tipo de relação que a cultura e a sociedade mantêm com ele.

Por isso convém entender que a tradição que tem Paulo Emílio como emblema maior não possui vocação de catedral, na qual nos instalamos e nos limitamos à contemplação de seus arcos, escalas e afrescos e no

exercício cuidadoso e respeitoso de uma liturgia executada com perfeibilidade exemplar (para não correr o risco da heresia), mas sim de algo vivo e dinâmico, impuro, que sempre pede uma renovação dos seus parâmetros, para que se possa ser fiel aos seus fundamentos.

É preciso colocar em conflito as demandas presentes com a experiência brasileira: singular, imitativa, precária, malformada, moderna, sem lastro civilizatório. Integrar essas contradições em uma tensão dialética produtiva — sem tábula rasa — é traço do que é moderno no Brasil (ou do que é moderno e brasileiro ao mesmo tempo). A compreensão equivocada do nacionalismo pauloemiliano não atenta para seu caráter provocador, mas se refaz em um gesto obediente, o que jamais foi sua tônica.

Entretanto, é preciso vigilância: transformar a tradição em prerrogativa de estreita observância é fazer dela objeto de idolatria. Cultua-se, assim, a própria tradição. Por seus próprios princípios, ela seria um instrumento, não um fim. Assim, em vez de abrir um caminho para o futuro, nos limitamos a um lugar pequeno, ainda que solene. A integridade intelectual (mas não só) se faz pelas construções de identidade, embora isso, em dado momento, possa se tornar um fetiche. Toda identidade precisa de uma reconstrução.

Ser íntegro e não obediente, como muitas tradições o querem, não é abrir mão da identidade, do conhecimento acumulado a duras penas, da experiência dos antigos. É fazer a mediação entre o passado e o que começa a se esboçar. Essa escuta entre o que está dado e o que ainda não está é uma sintonia fina com o presente, uma capacidade de não ser enganado nem pelas vozes de um futuro cheio de promessas nem pelo desejo estéril de conciliação com o passado.

Pensar o cinema brasileiro hoje é pedir por uma renovação de parâmetros, uma relação mais sólida (mas sem contemporização) entre cineastas, críticos, gestores e público. Esse foi o sonho de Paulo Emílio e, por mais que esteja longe de se realizar plenamente, é importante ver e entender que há conexões importantes sendo realizadas, ainda que incipientes e com menos adesão do que seria necessário. Para o pesquisador é preciso encurtar as distâncias com outras atividades do campo cinematográfico brasileiro, escapar das zonas de segurança, renovar paradigmas e evitar a tentação do atavismo decadente.

O desafio de entender a tradição à luz dos novos problemas e relocalizar as questões fundamentais a partir dela é também saber lhe fazer uma crítica leal (e real), já que a cultura instrumentaliza as ferramentas — analíticas, retóricas, teóricas — muitas vezes cooptando ideias e subordinando-as a intentos questionáveis e equivocados ou mesmo neutralizando-as em uma postura intelectual imobilista e conservadora que não consegue reconhecer novas conjunturas e colocar a tradição a serviço delas, permanecendo em terreno seguro.

Se acreditamos que a tradição de Paulo Emílio é mais do que um edifício ideológico é porque reconhecemos que seu objetivo é a escuta da realidade, do presente, sempre. Há de se ter como referência o lastro do processo cultural que liga o passado ao presente, mas é preciso, a partir dele, trilhar novas veredas onde nem sempre a tradição vai nos oferecer respostas satisfatórias, mas voltará nossa atenção e nosso rigor aos pontos cegos do processo histórico vivido. É na dialética entre enraizamento (nas experiências acumuladas) e abertura (às novas contingências e demandas) que reside a substância viva da tradição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Paulo Eduardo; ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Sentido da formação: três estudos sobre Antônio Candido*, Gilda de Mello & Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva/SCCT, 1976.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

CANDIDO, Antonio. [A força da imagem]. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. Orelha do livro.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Contribuição de Alex Vianny”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme: Paz e Terra, 1981. v. 2. p. 145-9.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Decepção e esperança”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme: Paz e Terra, 1981. v. 2. p. 150-5.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “O gosto da realidade”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme: Paz e Terra, 1981. v. 2. p. 305-8.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um mundo de ficções”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme: Paz e Terra, 1981. v. 2. p. 296-300.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Uma situação Colonial?”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme: Paz e Terra, 1981. v. 2. p. 286-91.

MENDES, Adilson Inácio. *A crítica viva de Paulo Emílio*. 2012. 149f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. “Brésil”. In: HENEBELLE, Guy; GUMUCIO-DAGRON, Alfonso (Orgs). *Les cinemas de l’Amérique Latine*. Paris: Lhermionier, 1981. p. 92-189.

PINTO, Pedro Plaza. Constelação de figuras entre vistas: sobre uma crítica

moderna diante dos impasses do cinema brasileiro. *XXVII Seminário Nacional de História*, 2013. Natal-RN: ANPUH, 2013.

PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. 2008. 169f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROMERO, Silvo. *A Filosofia no Brasil: ensaio crítico*. Porto Alegre, Tipografia de Deutsche Zeitung, 1978.

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

XAVIER, Ismail. "A estratégia do crítico". In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 217-222.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

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



I RITRATTI DA VERA CR  
IL AVERA CRUIZE US  
IL DENIMATO



***AS COBRANÇAS DE PAULO EMÍLIO E SUA EFICÁCIA PRÁTICA  
NO MERCADO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO (1960-80)<sup>1</sup>***

Julierme Sebastião Morais de Souza

*O problema não é aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas sim diminuir o número de fitas estrangeiras aqui exibidas.*

— Paulo Emílio Sales Gomes

*Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstaação na ótica do ocupante.*

— Paulo Emílio Sales Gomes

---

1 O presente ensaio consiste numa versão revista e modificada do texto originalmente publicado em *O Olho da História: Revista de Teoria, Cinema, Cultura e Sociedades*, n. 19, dez. 2012.

As epígrafes deste ensaio demonstram com muita clareza uma tônica discursiva existente na seara cinematográfica nacional e na historiografia do cinema brasileiro, entre os anos de 1960 e 1980. Naquela conjuntura foi praticamente uma pedra de toque a cobrança para que o Estado assumisse o cinema nacional como produto “nosso” e viabilizasse sua produção, distribuição e exibição, fosse por meio da proteção ou do incentivo<sup>1</sup>. Um argumento recorrente e que perdurou por muito tempo na mentalidade dos agentes de quase todas as esferas cinematográficas nacionais foi o de que nosso cinema, salvo o período da sua “bela época” (1908-11), sempre foi sufocado pela presença maciça dos filmes importados, fazendo com que não conseguíssemos constituir efetivamente uma indústria cinematográfica nacional. Era nesse ponto que o Estado deveria entrar.

Na base dessa proposição e como um de seus mais influentes divulgadores figurou o intelectual Paulo Emílio Sales Gomes. Crítico de cinema, professor universitário, militante combativo pelo cinema nacional, crítico influente do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* e de outros veículos de divulgação e reflexão cultural de vulto, Paulo Emílio, além de críticas de cinema, escreveu ensaios de cunho histórico ao longo dos anos 1960 e 1970 que alcançaram expressiva eficácia

---

1 ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980; VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959; VIANY, Alex. *O velho e novo*. São Paulo: Biblioteca Jenny K. Segall, 1965.

prática<sup>2</sup>. Tal eficácia, relacionada à historiografia do cinema brasileiro e ao aparato normativo acerca da produção, distribuição e exibição de filmes no Brasil entre 1960 e 1980 constitui-se no tema principal desse ensaio. Elegendo como objeto privilegiado de reflexão a trilogia “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966” (1966), “Pequeno cinema antigo” (1969) e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973)<sup>3</sup>, todos de Paulo Emílio, partimos da hipótese segundo a qual, em função de sua eficácia prática, os estudiosos do cinema nacional encontram sérias dificuldades em olhar mais criticamente as propostas de Paulo Emílio, ignorando a historicidade específica das perspectivas expostas em seus ensaios<sup>4</sup>.

Indubitavelmente, o discurso histórico presente nos ensaios citados foi pautado na leitura sistemática de nossa cinematografia como sendo “subdesenvolvida”. Tal fato fica explícito no clássico “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, onde o crítico enfatizou:

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um

- 
- 2 Conceituamos “eficácia prática” neste ensaio como a capacidade do discurso histórico de Paulo Emílio de colocar na experiência prática do fluxo temporal aquilo que era apenas discurso.
  - 3 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
  - 4 Procuramos resgatar a historicidade dos ensaios de Paulo Emílio e demonstrar como o discurso histórico do crítico foi canonizado no interior da historiografia do cinema brasileiro em duas pesquisas. Cf. MORAIS, Julierme. *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Sales Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, 2010; MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Sales Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes<sup>5</sup>.

Em tal leitura da lide cinematográfica brasileira, os pressupostos ideológicos básicos da postura de Paulo Emílio giram em torno de duas frentes de luta. Do ponto de vista estético, o crítico-historiador encampou um ideal de cinema legitimamente brasileiro, contrário às formas cinematográficas importadas, que revelasse nossas mazelas sociais, lutas políticas e ideológicas — enfim, nossa história e suas contradições. Do ponto de vista econômico, Paulo Emílio tocava na ferida aberta do embate de interesses nacionais contra estrangeiros, tomando os segundos como um entrave ao nosso processo de industrialização e tomando sempre partido dos interesses nacionais, é claro.

De um modo mais abrangente, norteando tal perspectiva de história, aparecia o enfrentamento da cópia, da transplantação cultural dos interesses imperialistas, em suma, de todo um complexo que envolvia os debates acerca de nossa realidade social, política, econômica e, especificamente, cultural subdesenvolvida. Com alta dosagem de valorização do nacional, atrelada a pinceladas de um marxismo independente e pautada na esperança de um futuro alvissareiro (um *télos*), os ensaios de Paulo Emílio pro-

---

5 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 85.

punham aos que ele chamava de “ocupantes”<sup>6</sup> uma maior atenção ao cinema brasileiro. Do interior dessa proposta emergiu com força a aspiração por um projeto nacional para o cinema, segundo o qual ele seria tutelado pelo Estado, que sempre tomaria o partido do interesse nacional, garantindo a harmonia de interesses entre todos os envolvidos e um futuro aos moldes da “bela época do cinema brasileiro”.

À luz do já exposto, visamos demonstrar que algumas dessas aspirações obtiveram êxito, especialmente num cenário em que o aparato estatal brasileiro, mesmo timidamente, promoveu modificações no mercado cinematográfico entre os anos 1960 e 1980, especialmente no sentido pretendido por Paulo Emílio. Em nossa presunção, duas questões emergem para o centro da reflexão proposta. São elas: quais aspirações desse discurso histórico, mesmo em parte, foram atendidas pelo poder público entre os anos 1960 e 1980? Como se deu esse processo e qual foi seu ápice, que parece ter garantido uma eficácia prática ao discurso de Paulo Emílio? Para responder tais questões se faz oportuna uma abordagem do processo de conquistas desse viés do discurso histórico do crítico.

A solicitação de uma reviravolta normativa por parte do Estado frente ao cinema brasileiro foi tema prioritário para diversos grupos ligados ao mercado, sobretudo a partir da falência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em meados de 1954. Cabe ressaltar que o fim de todo um complexo industrial que havia sido criado em São Paulo no início da década de 1950 foi interpretado por muitos como reflexo da falta de uma legislação protecionista. Em consequência disso, algumas

---

6 Ibidem, p. 94-5.

leis protecionistas e paternalistas para o cinema brasileiro foram o que de mais significativo se conseguiu do Estado, ao menos até a fundação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), em 1969. Essas leis foram frutos de reivindicações dos defensores de uma intervenção firme do Estado no mercado, com o intuito de proteger e impulsionar o produto brasileiro, e foram alvo de diversos ataques daqueles que compactuavam com a abertura da economia ao capital e aos produtos estrangeiros.

Um pouco antes do discurso histórico de Paulo Emilio começar a povoar a mente daqueles que militavam pelo cinema nacional surgiram órgãos que buscaram estreitar as relações entre cinema e poder público. Na segunda metade da década de 1950, no bojo do Estado desenvolvimentista, foi criado, atrelado ao MEC, o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (Geic), que conseguiu apenas impor algumas medidas que indiretamente beneficiavam a produção. Tais medidas resumiam-se na extinção da bonificação cambial na remessa de rendas de filmes estrangeiros, na exigência de cobertura cambial para importação de filmes impressos e na modificação da Lei de Proporcionalidade — que desde 1951 garantia uma produção nacional para cada oito estrangeiras — para uma cota fixa de 42 dias por ano reservados para a exibição de filmes brasileiros<sup>7</sup>.

Diante do papel secundário atribuído ao Geic no período desenvolvimentista, bem como da intervenção simbólica e inócua do Estado nas questões mais profundas da estrutura do mercado cinematográfico, em 1961 foi criado o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica

---

7 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 26.

(Geicine). Com maior trânsito entre esferas estatais que cuidavam de comércio exterior, financiamento industrial e projetos educacionais, o Geicine visava finalmente atribuir ao mercado cinematográfico o status de questão econômica importante no interior do poder público brasileiro<sup>8</sup>.

Em face dessa possibilidade, Paulo Emílio, em crítica de 25 de março de 1961 no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, esboçou apoio irrestrito ao Geicine, afirmando: “Tudo está em seu lugar exato para o desencadear de acontecimentos cinematográficos esperados por uns poucos durante várias décadas e desejados pela esmagadora maioria da opinião nacional durante os últimos dez anos”<sup>9</sup>. Todavia, uma medida bastante contestada do Geicine que não surtiu o efeito esperado consistiu na tentativa de aproximação entre os setores de produção, distribuição e exibição. Tal contestação se pautava no fato óbvio de que existia uma incongruência de interesses entre os setores de distribuição e exibição, então dominados pelo capital estrangeiro, e o setor de produção (envolvendo cineastas e produtores), cujo núcleo mais expressivo era tido como defensor dos interesses nacionais. Esse descompasso foi notado pelos tímidos resultados de uma medida normativa (ligada à Lei de Remessas de Lucros de 1962) instituindo que 40% do desconto de imposto de renda sobre remessa para o exterior dos rendimentos de filmes estrangeiros poderia (e não “deveria”) ser aplicada na produção de filmes nacionais<sup>10</sup>.

Em uma visão geral atinente às atuações do Geic e do Geicine, José

---

8 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 29.

9 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Importância do Geicine”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 332. v. 1.*

10 RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit. p. 30.

Mário Ortiz Ramos sugere uma ineficiência de suas propostas no tocante ao engajamento e à sensibilização do Estado para uma efetiva ação de organização e apoio ao campo cinematográfico<sup>11</sup>. Em contrapartida, de maneira mais profunda, analisando todos os projetos de lei e suas emendas, Anita Simis reconhece um intenso trabalho desses órgãos, tanto no incentivo à produção como nos mecanismos de proteção dos filmes brasileiros. Como exemplos do primeiro, a pesquisadora enfatiza a introdução de incentivos para o financiamento de filmes, a isenção de diversos impostos para equipamentos e materiais de laboratório e de estúdio e a diminuição de tarifas alfandegárias para a importação de filmes “virgens”. Como exemplos do segundo, destaca a criação da Lei de Exibição Compulsória, em 1959, bem como sua alteração, em 1963, para 56 dias anuais<sup>12</sup>.

Em face da divergência dos argumentos supracitados, pode-se entender da atuação do Geic e do Geicine que, malgrado as vicissitudes conjunturais e uma constante condescendência com os interesses estrangeiros, suas intervenções foram importantes no sentido de tentar tornar o cinema um assunto econômico e cultural de Estado. Assim, os limites de sua contribuição somente podem ser notados se houver um aprofundamento reflexivo na própria estrutura econômica do mercado cinematográfico brasileiro. De todo modo, fica claro que naquele momento se tomava consciência de toda a complexidade das alterações da indústria cultural em meio ao desenvolvimento econômico, além de se buscar

---

11 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 33.

12 SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 231-65.



compreender o lugar da cinematografia brasileira nesse processo.

Tal tomada de consciência pode ser demonstrada por meio dos argumentos de Paulo Emílio acerca da necessidade de uma industrialização do cinema brasileiro e da conquista do mercado interno. No ensaio “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”, após expor a supracitada necessidade de diminuir os filmes estrangeiros exibidos em nosso mercado interno, o crítico finalizou uma abordagem histórico-cronológica de nossa atividade cinematográfica desde seus primórdios, argumentando: “será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos de salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais”<sup>13</sup>. Dito de outro modo, a reposição da situação da “bela época” em modernos termos industriais seria o caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro e sua industrialização. Apesar de curta e de não demonstrar qual a via exata para a reconquista da situação de “bela época”, a passagem do ensaio de Paulo Emílio nos diz muito acerca do seu posicionamento e, simultaneamente revela a postura do grupo de críticos, intelectuais, agitadores culturais, cineastas e produtores reunidos em torno da Cinemateca Brasileira<sup>14</sup>, cujo curador-chefe era ele.

---

13 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 79.

14 Desse período até metade da década de 1960, cabe mencionar nomes do quadro diretor e colaboradores, tais como Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Sérgio Milliet, Zulmira Ribeiro Tavares, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Eliezer Galvão, bem como os sócios frequentadores assíduos, a exemplo de Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Maurice Capovilla. Para mais informações sobre a Cinemateca Brasileira, cf. CORREIA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

Com efeito, viabilizar novos equipamentos e tecnologias a fim de tornar o cinema brasileiro competitivo dentro e fora do país, ou seja, dar impulso a sua industrialização, constituiu-se um dos elementos fundamentais propugnados no discurso histórico de Paulo Emílio. Pode-se afirmar que algumas dessas aspirações já vinham encontrando eco na criação do Geicine, porém, isso foi aprofundado no projeto de criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966<sup>15</sup>. José Mário Ortiz Ramos não compactua com essa ideia, salientando que as principais premissas do INC giravam em torno de se criar um cinema de dimensões industriais, de promover a associação com empresas estrangeiras (coproduções) e de tomar medidas modestamente disciplinadoras para a penetração do filme estrangeiro em nosso mercado interno, sendo esta última implementada com certa “docilidade” para com os interesses estrangeiros<sup>16</sup>. Discordamos, pois, como salienta Anita Simis, o pesquisador comete um equívoco ao salientar essa “docilidade”<sup>17</sup>, uma vez que, ao contrário da legislação anterior referente a órgãos como o Geicine, ao qual competia apenas recomendar, encaminhar ou propor financiamentos à produção cinematográfica, foi com o INC que o Estado assumiu explicitamente o financiamento da produção de filmes<sup>18</sup>.

Com base na interpretação proposta por Anita Simis, é muito plausível enfatizar que o discurso histórico de Paulo Emílio começou a conquistar

---

15 SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 252.

16 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 53.

17 SIMIS, Anita. Op. cit. p. 271.

18 *Ibidem*. p. 257-8.

eficácia prática com a criação do INC. Analisando a normatização do mercado cinematográfico nacional, a pesquisadora aponta enquanto medida mais significativa do órgão o estabelecimento da “contribuição” financeira para o desenvolvimento da indústria, que reajustada todos os anos, seria calculada por metro linear de cópia positiva de todos os filmes destinados à exibição comercial em cinema e televisão. Tal “contribuição”, incidindo de forma indiscriminada em filmes nacionais e importados, significava um aumento considerável nas despesas dos importadores e na receita do INC. Dessa forma, procurava-se incitar a diminuição da importação e, conseqüentemente, chamar a atenção do capital financeiro para a compra do produto nacional. Ao mesmo tempo, se o fluxo de importações continuasse igual, a produção nacional teria uma contrapartida, pois a receita do INC e o fomento ao filme nacional aumentariam, especialmente porque os recursos provenientes da “contribuição” seriam destinados em sua maioria à premiação e ao financiamento de filmes, determinando-se que o produtor nacional só a pagaria por ocasião do recebimento desse prêmio. Somente duas medidas beneficiavam diretamente a classe exibidora: a liberação do preço dos ingressos e a revogação do decreto no 56.499/65, que havia ampliado o alcance da exibição compulsória para todos os cinemas das grandes cidades<sup>19</sup>.

Após a consolidação das medidas do INC, o discurso de Paulo Emílio demonstrava, de forma expressiva, a adesão a elas como um primeiro momento da efetiva entrada em cena do Estado como propulsor do desenvolvimento do cinema brasileiro. Em “Cinema: trajetória no

---

19 SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 252-9.

subdesenvolvimento”, depois de examinar as medidas estatais de meados de 1960, o crítico salientou positivamente: “A legislação paternalista — promulgada para compensar a ocupação do mercado pelo estrangeiro — pode ter consequências econômicas de algum vulto”<sup>20</sup>.

Apesar de aderir às teses cinemanovistas em termos estéticos<sup>21</sup>, Paulo Emílio possuía uma visão mais aberta do que, por exemplo, Glauber Rocha acerca das redefinições políticas e econômicas pelas quais o país passava nos fins da década de 1960, como veremos mais adiante. Parece que ele avaliava que determinadas ortodoxias ideológicas não trariam benefícios à industrialização do cinema brasileiro e que, naquele momento as medidas protecionistas estavam lançando as bases para uma verdadeira política de Estado para o cinema brasileiro.

Nessa conjuntura de debate em torno das medidas estatais no mercado cinematográfico, em 1969, sob a vigência do ato institucional no 5, de 13 de dezembro de 1968, surgiu a Embrafilme, sob a gestão de Ricardo Cravo Albin. Inicialmente um apêndice do INC e apenas distribuidora de

---

20 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 99.

21 Sobre a adesão de Paulo Emílio às propostas estéticas da corporação de cineastas cinemanovistas, cf. MORAIS, Julierme. “Paulo Emílio Sales Gomes e a adesão ao cinemanovismo: matriz intelectual nas congruências entre Cinema Novo brasileiro e modernismo literário”. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes (Orgs.). *Criações artísticas, representações da história: diálogos entre arte e sociedade*. São Paulo: Hucitec; Goiânia: Editora da PUC-GO, 2010. p. 45-68. Cabe ressaltar que afirmamos uma adesão estética e não ideológica de Paulo Emílio ao Cinema Novo. Tal perspectiva vai ao encontro daquilo que Pedro Plaza Pinto procura demonstrar em sua tese de doutoramento. Cf. PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. Tese (doutorado em Ciência da Comunicação) — Universidade de São Paulo, 2008.

filmes, ela teoricamente tinha como principal dever distribuir e divulgar o filme brasileiro, promovendo a realização de mostras e apresentações no exterior<sup>22</sup>. Tais atribuições foram alvo de diversas críticas, que giravam em torno da preocupação com o mercado externo, deixando o interno totalmente à mercê do produto estrangeiro. Paulo Emílio havia alguns anos já vinha fazendo esse tipo de crítica, pois no “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”, ao examinar a conjuntura na qual os cinemanovistas estavam buscando mercado exibidor fora do país, o crítico atacava o modelo do comércio cinematográfico nacional argumentando que o problema não era aumentar o número de filmes a ser apresentados no exterior, mas diminuir o número de películas estrangeiras exibidas no Brasil<sup>23</sup>.

No entanto, poucos meses após sua criação, a Embrafilme passou a ter sob sua tutela o programa de financiamento de filmes brasileiros de longa-metragem. A partir de então, paralelamente ao enfraquecimento do INC, a Embrafilme passou a deter o poder de direcionar uma significativa parcela da produção cinematográfica brasileira de acordo com os seus interesses ou dos seus dirigentes<sup>24</sup>. Como argumenta José Mário Ortiz Ramos, mesmo sendo patente a falta de definição que cercou o seu aparecimento, pode-se depreender da criação da Embrafilme que o Estado tomou a decisão de penetrar mais direta e agressivamente na produção cinematográfica. Naquele momento, agregou-se a um órgão autárquico (INC) uma empresa

---

22 GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. p. 15-7.

23 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 79.

24 GATTI, André Piero. Op. cit. p. 17.

(sociedade anônima) e passou-se a canalizar nela os recursos oriundos da exploração do filme estrangeiro no mercado nacional (uma parcela do imposto de renda retido)<sup>25</sup>.

Em face desse processo é mister argumentar que o discurso histórico de Paulo Emílio, sobretudo a partir da criação da Embrafilme, encontrou eco mais preciso nas propostas do Estado brasileiro. Dito em outros termos, aquilo que antes pertencia apenas ao aparato discursivo, de reivindicação por meio de ensaios críticos, finalmente conseguia atingir uma eficácia prática na experiência social. Compactuando com a interpretação de Ramos, André Gatti destaca que, para se ter noção da linha de financiamento à produção nacional imposta pela Embrafilme, somente na gestão de Ricardo Cravo Albin (1970-1) foram financiados trinta projetos de filmes de longa-metragem apresentados por 22 empresas produtoras<sup>26</sup>.

Como acentua Tunico Amancio, a liberação dos primeiros financiamentos atenuou as críticas constantes à Embrafilme e ensejou uma reformulação e a ampliação das suas funções<sup>27</sup>. Nesse período, a empresa financiou películas como *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1971) e *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1973)<sup>28</sup>. Esse é um dado significativo, pois, apesar do financiamento às mais variadas linhas de filmes, o

---

25 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 90.

26 GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. p. 17.

27 AMANCIO, Tunico. “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007. p. 177.

28 JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Universidade de Campinas, 2002. p. 30-1.

fato de ambos os cineastas serem de origem nitidamente cinemanovista já sinalizava a linha de trabalho da empresa nos anos posteriores.

Em 1974, com a indicação do cineasta Roberto Farias à direção geral da empresa e de Gustavo Dahl à frente do setor de distribuição, a Embrafilme conquista a adesão de uma parcela considerável da corporação de cineastas, sobretudo daqueles cuja carreira se notabilizou dentro do movimento do Cinema Novo. A partir de então, a Embrafilme se tornou prioritariamente uma área de poder do polo reunido em torno da Cinemateca Brasileira e do cinemanovismo, cujo defensor estético ferrenho, sem dúvida, foi Paulo Emílio. Nesse contexto, o INC foi extinto, foram criados o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine). Passaram a ser atribuições da Embrafilme a coprodução, a exibição e a distribuição de películas em território nacional, criando subsidiárias em todo o campo da atividade cinematográfica para o financiamento de filmes e equipamentos<sup>29</sup>.

É exatamente a partir desse momento que as aspirações do discurso histórico de Paulo Emílio, que se alinhava com as perspectivas estéticas cinemanovistas, caminham para o ápice. Conforme esboça Amancio, é só a partir da gestão de Roberto Farias que a Embrafilme intervém mais ousadamente na atividade cinematográfica, introduzindo de fato o sistema de coprodução, assumindo o risco do investimento em projetos e ampliando o volume das operações de distribuição<sup>30</sup>. Carlos Augusto Calil, nesse período

---

29 MANCIO, Tunico. “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007. p. 175.

30 *Ibidem*. p. 177.

já ligado diretamente à Cinemateca Brasileira e diretor de operações não comerciais da Embrafilme na gestão de Celso Amorim (1978-82), em entrevista concedida a Marina Soler Jorge, ao destacar suas diferenças com o setor bancário, revela o caráter paternalista da empresa, afirmando:

O que é um banco? Você pega dinheiro no banco, o banco cobra juros e exige garantia real. A Embrafilme jamais exigiu garantia real, jamais cobrou juros. Quando havia inflação e a Embrafilme investia 1,2 milhão e recuperava 1,4, não era o mesmo milhão que ela recuperava, ela recuperava o milhão nominal. Os cineastas gritavam furiosamente: “A Embrafilme virou uma empresa comercial”. Eles não queriam que se ligasse o fracasso de um filme ao sucesso de outro, uma coisa que foi feita na gestão Celso Amorim também e que provocou uma enorme resistência. Cada filme era um risco, então o cara ganhava aqui, pegava a grana, e quando perdia aqui a Embrafilme é que morria com o prejuízo<sup>31</sup>.

É consenso entre alguns pesquisadores, tais como Tunico Amancio, José Mário Ortiz Ramos, Randal Johnson e Robert Stam<sup>32</sup>, que a política de financiamento implantada na Embrafilme na gestão de Roberto Farias possibilitou a emergência dos cineastas de origem no cinemanovismo como clientela beneficiada pelo Estado. Grande parte dessa relação consi-

---

31 JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Dissertação (mestrado em Sociologia) — Universidade de Campinas, 2002. p. 33-4.

32 Respectivamente, Cf. AMANCIO, Tunico, *op. cit.* p. 173-184; RAMOS, José Mário Ortiz, *op. cit.*; JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1995.



derada “clientelista” pode ser explicada pelos critérios de financiamento impostos pela gestão de Farias. Conforme ressalta Jorge:

[...] Roberto Farias resolveu elaborar um esquema de financiamento que lhe pareceu o mais objetivo possível, montando um cadastro de currículos de cineastas e financiando-os conforme o grau de segurança de retorno, tanto fílmico como financeiro, daquele cineasta. [...] de modo geral, limitavam-se a diretores estreantes 20% dos financiamentos, enquanto cineastas consagrados e empresas produtoras ficavam com os outros 80%. Para estreitar, um diretor deveria ter tido experiência como ator, assistente de direção, fotógrafo etc., em certo número de filmes, ou ter saído de uma escola de cinema ou comunicação. [...] Aqueles jovens cinemanovistas do começo dos anos 60 já tinham, em meados da década de 1970, mais de dez anos de experiência cinematográfica como realizadores de filmes relevantes. De acordo com a política de financiamento de Farias, não há dúvida de que seriam objetivamente beneficiados [...]<sup>35</sup>.

De modo geral, ainda que houvesse certa censura por parte do Serviço Nacional de Inteligência (SNI), os filmes dos cineastas de origem cinemanovista deram sinais de adaptação à nova situação. Nesse sentido, salta aos olhos o processo no qual eles conseguem manter contato muito íntimo com a Embrafilme. Existem diversas correntes críticas que encaram tal processo como “cooptação” dos cineastas por parte do governo militar, en-

---

33 JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Dissertação (mestrado em Sociologia) — Universidade de Campinas, 2002. p. 36.

carado, ao mesmo tempo, enquanto governo e Estado. Tal perspectiva, especialmente ligada ao termo “cooptação”, é no mínimo discutível. De um lado, parece haver nessa proposta uma confusão entre governo e Estado. De outro, é desconsiderada a reavaliação ideológica cinemanovista, que já vinha sendo operada desde meados da década de 1960, com *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, um dos principais cineastas cujas produções foram financiadas pela Embrafilme, 1968).

É oportuno salientar também a posição de Paulo Emílio nesse entre-meu. Em mesa de debate ocorrida na década de 1960 sobre o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), de Glauber Rocha, ele criticava a postura ideológica do cineasta, afirmando:

através do livro todo, a explicação que Glauber Rocha vê para o malogro do cinema brasileiro é a industrialização. Foi culpa da Vera Cruz. Ora o estilo expressionista, ou a mentalidade de elite, ou justificações estéticas, ou justificações econômicas, mas não a justificação econômica do nosso filme estar oprimido dentro do Brasil. Para ele, a produção industrial é o mal-estar em si. Ele chega a dizer que a missão número um dos autores de filmes é lutar para impedir que a indústria floresça. Não vê que o que matou a Vera Cruz foi precisamente a mesma coisa que ameaça matar o Cinema Novo, que se trata de encontrar uma política para o cinema brasileiro, que os interesses das pessoas com ideias industrialistas e os interesses dos “autores” são exatamente os mesmos. Qualquer luta a respeito da decorrência estética, social, sociológica da indústria ou do cinema de autor é algo que poderá vir a ter interesse enorme quando o cinema brasileiro existir — que na fase atual, em que a missão número um é desimpedir

o nosso mercado, não há motivo nenhum para não unir todo mundo que tem os mesmos interesses, seja quem for, inclusive os produtores de chanchadas<sup>34</sup>.

Esse posicionamento sugere a união de interesses entre todas as variantes envolvidas na situação de “subdesenvolvimento” do cinema nacional. Para Paulo Emílio, as predileções ideológicas tinham que ser postas à margem no propósito de se alcançar um resultado comum: a fuga da opressão e a conquista de um lugar no mercado cinematográfico nacional. Por um lado, é clarividente a visão madura do crítico acerca da situação do cinema nacional, pois, ainda que não o enxergasse somente como produto da indústria cultural, seu posicionamento levava em conta a intrínseca relação da sétima arte com a indústria, especialmente em um país como o Brasil.

Com efeito, o discurso histórico de Paulo Emílio, mesmo à revelia de ortodoxias ideológicas, já sinalizava havia muito tempo a proposta que foi colocada em prática por cineastas de origem cinemanovista e pela direção da Embrafilme na década de 1970. Portanto, através da união de interesses econômicos de todos preocupados com o desenvolvimento do cinema brasileiro, as querelas ideológicas ficavam ao largo, na medida em que o mais importante para os sujeitos históricos do período seria desenvolver o produto brasileiro e lutar contra os filmes estrangeiros que sufocavam nosso mercado interno desde o fim da “bela época”.

É exatamente nesse propósito que são jogadas à margem questões ideológicas em favor da “crença” na prática efetiva de industrializar o cinema

---

34 ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 205-6.

nacional sob a tutela do Estado. Mesmo se tratando de um governo ditatorial, o cinema nacional era o mais importante. Assim, naquele momento não se confundia política de Estado e política de governo. O governo era ditatorial, porém a política estatal vinha ao encontro das reivindicações históricas em prol do cinema brasileiro. É nesse sentido que os ensaios de Paulo Emílio, atrelados aos interesses de cineastas de origem no cinemanovismo, conquistaram na prática aquilo que vinha sendo cobrado por quase dois decênios. Naquele contexto o Estado chamava para si a responsabilidade de produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros, além de se impor contra a invasão dos estrangeiros. Aliado a esse fato, naquele momento, a manifestação cinematográfica nacional considerada por Paulo Emílio “esteticamente mais requintada”<sup>35</sup> estreitava suas relações com o Estado no sentido de funcionar como uma indústria.

Em um balanço geral de suas atividades é quase consenso entre os diversos pesquisadores das relações entre Estado e cinema no Brasil que a Embrafilme foi o órgão que, de fato, conseguiu estreitar as relações entre a classe de cineastas e o Estado, sobretudo na década de 1970, seu período áureo. A esse respeito, Tunico Amancio argumenta com clareza:

---

35 Paulo Emílio era enfático ao eleger o Cinema Novo como manifestação cinematográfica esteticamente mais bem elaborada no decorrer da história do cinema brasileiro. Em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, ele afirmou: “O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente — composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos — foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional” (p. 94).

Foi a partir do surgimento da Embrafilme que a atividade cinematográfica teve assegurada sua mais eficiente expressão dentro do aparato do Estado. Até então, as medidas legislativas implantadas e a criação do INC, indefinido enquanto órgão voltado à ampla atuação na economia do cinema, foram a preparação do terreno onde, na década de 1970, se deu a definitiva aproximação entre cineastas e agências estatais. Fruto de uma política oficial de convivência com as oposições e integrada numa forma de capitalismo de Estado que não excluía os setores da indústria cultural, a Embrafilme consolidou seu processo de modernização, embora ainda sob a égide do regime militar e da censura, e abrigou, como afirmação ideológica, a necessidade de conquista do mercado interno. [...] Os anos 1974-9 caracterizaram o período de experimentação, no qual foram desenvolvidas em sincronia duas das mais importantes ramificações da atividade: a produção e a distribuição<sup>36</sup>.

O aspecto de cobrança por medidas estatais em benefício do cinema brasileiro do discurso histórico de Paulo Emílio estava sendo colocado em prática. Entretanto, Anita Simis chama a atenção para a dificuldade de localizar a posição do crítico referente à luta ideológica em torno do modo de intervenção estatal no mercado cinematográfico, salientando uma atuação ambígua dele. A pesquisadora destaca, por um lado, o apoio de Paulo Emílio à criação do Geicine, inclusive criticando o proselitismo dogmático dos comunistas liderados por Alex Viany, bem como apontando

---

36 AMANCIO, Tunico. “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007. p. 181-2.

as dificuldades internas para a industrialização do cinema brasileiro. Por outro, enfatiza que “uma situação colonial”? (1960) influenciou a “estética da fome” (1965) de Glauber Rocha, cuja perspectiva emblemática vinha contrariando os ideais de industrialização<sup>37</sup>. Acrescentamos a esses dois elementos a ideia de que a substituição de importações, para Paulo Emílio, não correspondia ao caminho ideal para a industrialização da atividade cinematográfica nacional.

De fato, seu discurso histórico é por vezes contraditório, pois no debate estético ele é defensor do chamado grupo “nacionalista” (cinemanovistas), mas, por outro lado, na questão de mercado, se aproxima de uma perspectiva denominada “industrialista”. No entanto, como não se trata aqui de enquadrar Paulo Emílio nessa ou naquela vertente, mas de tentar perceber como as aspirações de seu discurso conseguiram lograr medidas estatais no cinema brasileiro, o melhor caminho é buscar entender essa questão através da capacidade de seu discurso — sempre oscilando entre as questões estéticas e as comerciais — de se localizar taticamente nos debates pela industrialização de nosso cinema por meio de uma postura conciliadora.

Para tanto, alguns argumentos de Antonio Candido sobre “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” nos dão uma pista consistente. Ele enfatizou que é preciso pensar na posição de Paulo Emílio percorrendo a ideia de que há a necessidade de uma eventual abertura para o produto esteticamente válido vindo do exterior e, concomitantemente, a rejeição do que vem do exterior como ocupação econômica e domínio do mercado

---

37 SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 270-1.

cinematográfico brasileiro impondo padrões culturais que violentam nossa cultura<sup>38</sup>. Essa reflexão justifica de uma só vez a ambiguidade da posição de Paulo Emílio apontada por Simis, como também esboça que as aspirações de seu discurso histórico foram, ao menos em parte, conquistadas. A argumentação de Renato Victor Villela é significativa nesse sentido, pois demonstra a eficácia prática do discurso de Paulo Emílio. De acordo com ele:

A política cultural do MEC, através da Embrafilme, para o cinema brasileiro teve a participação e o endosso dos intelectuais cineastas que fizeram o Cinema Novo. Paulo Emílio estava com eles e se sentia como um dos responsáveis pela indústria cinematográfica brasileira e por sua busca do domínio do mercado interno (com razão). [...] O nacionalismo que encobre a política do Ministério da Educação e Cultura, por exemplo, e que mais precisamente por intermédio da Embrafilme corporifica um projeto de sustentação do cinema brasileiro em nível de fortalecimento econômico e centralização político-administrativa da produção cultural cinematográfica não mereceu por parte da crítica de Paulo Emílio a operação analítica necessária. É como se não interessasse pelo momento levantar discussões em torno das intenções das forças atuantes. O que importa é a instituição estar tomando medidas em benefício do cinema brasileiro, assim como está sendo possível aos cineastas brasileiros empenhados na nacionalização de nosso cinema manter um nível de relacionamento e conseqüentemente de pressão junta à instituição<sup>39</sup>.

---

38 CANDIDO, Antonio et. al. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento". *Revista Filme Cultura*, ano XIII, jul/-set., 1980. p. 9.

39 CANDIDO, Antonio et. al. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento". *Revista*

Embora a atuação do Estado seguisse a orientação mais ampla da política econômica de substituição de importações para a indústria cinematográfica, diversas vezes ignorada e contrária à perspectiva de Paulo Emílio, no dia a dia da atividade cinematográfica nacional, que se deu na articulação entre economia e cultura, as reivindicações presentes no discurso do crítico, atreladas aos interesses dos cineastas de origem no cinemanovismo, conquistaram medidas que aumentaram a fiscalização nas salas de exibição, diminuíram a facilidade de importação de filmes e incentivaram a produção nacional.

Em um rápido balanço, para se ter a devida noção da força dos cineastas oriundos do cinemanovismo no interior da Embrafilme, podemos destacar algumas produções financiadas ou distribuídas pela empresa: *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), *Anchieta, José do Brasil* (Paulo Cesar Saraceni, 1978), *Muito prazer* (David Neves, 1978), *Tudo bem* (Arnaldo Jabor, 1978), *Bye, bye, Brasil* (Carlos Diegues, 1979), *Cabeças cortadas* (Glauber Rocha, 1979) e *A idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980). Traduzindo esse balanço sintético em poucas palavras, pode-se afirmar que aquela manifestação cinematográfica considerada “mais requintada” pelo discurso histórico de Paulo Emílio conseguiu trabalhar como uma indústria cinematográfica.

Dessa forma, o profundo fosso existente entre a classe de cineastas, sobretudo de origem no cinemanovismo, e o Estado, de certa forma havia sido atenuado. Como ponto de aproximação, emergiu a perspectiva de defesa dos interesses nacionais propugnada amiúde pelo discurso histórico de Paulo Emílio. Tal perspectiva, por sua vez, proporcionou um estreitamento

---

*Filme Cultura*, ano XIII, jul/-set., 1980. p. 9.



das relações existentes entre produção nacional e distribuição sob a égide da Embrafilme, que perdurou de modo frutífero até o início dos anos 1980.

Podemos acentuar que a eficácia prática do discurso histórico de Paulo Emílio foi conquistada tanto do ponto de vista estético quanto do econômico, possibilitando aos seus ensaios permanecer incontestes e se consolidar como pedra de toque na historiografia do cinema brasileiro. No processo de obtenção de tal eficácia prática, as reivindicações ao Estado obtiveram sua efetivação concreta na experiência social através de uma legislação protecionista que incentivava a produção nacional. Até o momento em que a Embrafilme foi extinta (1990), a concepção de história do cinema brasileiro explicitada por Paulo Emílio praticamente não sofreu críticas, pois o aparato discursivo e conceitual das colocações do crítico foi respaldado pelo seu efeito prático, que teve a capacidade de obscurecer até mesmo suas impertinências<sup>40</sup>.

---

40 Por exemplo: a hierarquização dos movimentos cinematográficos no discurso histórico de Paulo Emílio, atribuindo ao Cinema Novo o status de legítima manifestação cinematográfica nacional e expurgando as chanchadas da Atlântida Cinematográfica e as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz do quadro de filmes válidos esteticamente, que já demonstrava sua impertinência prática no próprio dado sociológico da falta de público dos filmes cinemanovistas, foi incessantemente reproduzida pelos estudiosos do cinema nacional. Para notar a postura de desqualificação das chanchadas da Atlântida em privilégio do Cinema Novo por parte de Paulo Emílio, cf. RAMOS, Alcides Freire. "Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada". *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, v. 2, ano II, n. 4, out.-dez. 2006. p. 1-15. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br). Acessado em: 31 out. 2016. Com relação à desqualificação dos filmes da Vera Cruz, cf. MORAIS, Julierme. "A história contada por Paulo Emílio Sales Gomes e a valorização estética do Cinema Novo em detrimento dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz". *O Olho da História*, v. 1, n 14, 2010. p. 1-10. Também é válido notar que, mesmo após o fim da eficácia prática do discurso de Paulo Emílio, alguns pesquisadores continuaram a reproduzi-lo. Cf. MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Sales Gomes e a eficácia discursiva*

Nesse processo, residem sérios problemas para os atuais pesquisadores de cinema brasileiro. Qualquer um principiando uma pesquisa atinente à história do nosso cinema depara com um fato inexorável: existem recortes, contextos, acontecimentos, fatos e movimentos muito bem ajustados, organizados e já interpretados e explicados pela nossa historiografia clássica, que tem como referência os ensaios de Paulo Emílio Sales Gomes<sup>41</sup>.

À primeira vista isso não consiste em um problema, pois demonstra a vivacidade das preocupações dos estudiosos de cinema em resgatar nossa história cinematográfica, relacionando-a, de maneira muito frutífera, com nossa história social, política e econômica. No entanto, para um estudante de graduação ou até mesmo para aqueles que estão ingressando em programas de pós *stricto sensu*, essa “superfície muito bem nivelada” e pronta para a “construção historiográfica” às vezes torna-se problemática, pois, um pesquisador menos paciente, ávido por explicações rápidas e afoito no trato de sua documentação — os prazos estabelecidos pelas agências de fomento constituem-se um dado complicador — provavelmente será iludido, sobretudo se o objeto de pesquisa, como no caso dos ensaios de Paulo Emílio, possuir uma eficácia prática.

Com efeito, se a historiografia clássica do cinema brasileiro for encarada como documento, e deve ser assim, precisamos tomar muito cuidado, pois, como bem nos sugere Robert Paris, não somos os primeiros

---

*de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro. Tese (doutorado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, 2014.*

41 BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

leitores desses documentos, por isso estamos diante de uma perspectiva de história cristalizada, que deve ser encarada criticamente, na medida em que foi elaborada em outras circunstâncias e seguindo critérios que não são os nossos<sup>42</sup>. Essa preocupação preliminar nos levará ao encontro da contribuição de Michel Foucault<sup>43</sup>, muito bem reelaborada por Jacques Le Goff, segundo a qual a documentação histórica também é monumento, resultante de esforços sociais para impor ao futuro determinada imagem de si, cabendo aos historiadores não fazer papel de ingênuos<sup>44</sup>.

Em linhas conclusivas, é válido pontuar que, na esteira dessas proposições teóricas, há de se levar em consideração o fato de que esses documentos trazem consigo concepções de história e suas respectivas historicidades, cuja essência respeita seus espaços de experiência e seus horizontes de expectativas<sup>45</sup>. Dessa forma, para encará-los de maneira consistente do ponto de vista teórico-metodológico, é preciso seguir o procedimento enfatizado por Michel de Certeau, especialmente no que se

---

42 PARIS, Robert. “A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um ‘Vaudeville’”. *Revista Brasileira de História*, v. 8, n. 15, São Paulo, 1988. p. 61-89.

43 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

44 LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 548.

45 Tal como propõe o teórico Reinhart Koselleck, “espaço de experiência” pode ser entendido como o passado tornado atual no momento da construção intelectual presente, no qual convivem vários tempos anteriores que são preservados na memória e incorporados no cotidiano. Por outro lado, “horizonte de expectativas” pode ser concebido como aquilo que está nas aspirações presentes, porém, visando o futuro. KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência e horizonte de expectativas”. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 311-37.

refere a recuperar a historicidade inerente à produção do conhecimento histórico, levando em consideração a influência do “lugar social” do pesquisador<sup>46</sup>. Para tanto, como enfatizou o célebre historiador Carlos Alberto Vesentini, faz-se necessário voltar ao processo e, com base nos documentos relacionados a ele, buscar elaborar interpretações que nos permitam entender as características específicas do objeto estudado<sup>47</sup>.

---

46 CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 66-7.

47 VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMANCIO, Tunico. “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007. p. 173-84.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CANDIDO, Antonio et al. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. *Revista Filme Cultura*, ano XIII, jul.-set., 1980.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves.

7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Importância do Geicine”. In: *Crítica de cinema* no Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 328-32. v. 2.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1995.

JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Dissertação (mestrado em Sociologia) — Universidade de Campinas, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência e horizonte de expectativas”. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto. p. 311-37.

MORAIS, Julierme. “A história contada por Paulo Emílio Sales Gomes e a

valorização estética do Cinema Novo em detrimento dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz”. *O Olho da História*, v. 1, n 14, 2010, p. 1-10.

MORAIS, Julierme. *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Sales Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*. Dissertação (mestrado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

MORAIS, Julierme. “Paulo Emílio Sales Gomes e a adesão ao cinema-novismo: matriz intelectual nas congruências entre Cinema Novo brasileiro e modernismo literário”. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes (Orgs.). *Criações artísticas, representações da história: Diálogos entre arte e sociedade*. São Paulo: Hucitec; Goiânia: Editora da PUC-GO, 2010. p. 45-68.

MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Sales Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Tese (doutorado em História) — Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

PARIS, Robert. “A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um ‘Vaudeville’”. *Revista Brasileira de História*, v. 8, n.15, São Paulo, 1988. p. 61-89.

PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação) — Universidade de São Paulo, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. “Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada”. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, v. 2, ano II, n. 4, out.-dez. 2006. p. 1-15. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br). Acesso em: 31 out. 2016.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. São Paulo: Record, 2002.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VILLELA, Renato Victor. “A crítica nacionalista de Paulo Emílio Sales Gomes”. *Comunicações e Artes*, n. 17, São Paulo, 1986.







PARTE II

# ***ESTRATÉGIAS CRÍTICAS***



COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ - SÃO PAULO -

7

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ - SÃO PAULO -

8

# **LINGUAGEM, ESTILO E EXPRESSÃO SOCIAL: PAULO EMÍLIO SALES GOMES EM TRANS-FORMAÇÃO (1946-53)**

Rafael Morato Zanatto

Nos ensaios escritos por Paulo Emílio Sales Gomes entre 1941 e 1953, notamos a presença de dois polos que orientam a evolução de seu pensamento: o primeiro associado à noção histórica do cinema, através da reflexão sobre as etapas da evolução da linguagem cinematográfica; o segundo ao pensar a obra em relação ao contexto social. Tencionadas entre esses polos, as características formais da obra se mobilizam do primeiro polo ao segundo, da linguagem à sociedade, a partir da compreensão do cinema enquanto fenômeno social.

Entre 1941 e 1944, nos ensaios sobre cinema que publicou na revista *Clima*, a análise formal da obra é realizada a partir de sua localização prévia em um índice histórico<sup>1</sup> que estabelece o cinema sonoro como deterioração da linguagem e do estilo alcançado pelo cinema mudo. A reflexão acerca da

---

1 Com os irmãos Lumière, o cinema é registro; com Georges Méliès, nasce o truque e o estilo; com Edwin S. Porter, a narração; com Henri Lavedan e *O assassinato do duque de Guise* (1908), é subordinado ao teatro e à literatura; com D.W. Griffith, finalmente conquista sua autonomia. Nesse contexto, o sonoro representa uma nova submissão do cinema ao teatro e à literatura.

dimensão social do cinema na obra de Paulo Emílio aparece, nesse contexto, apartada da análise formal, ocupando a posição central na retomada da autonomia cinematográfica através do desenvolvimento de uma linguagem essencialmente cinematográfica, através da síntese entre o mudo e o falado.

Num segundo momento, a partir do contato com o contexto cultural francês entre 1946 e 1953, Paulo Emílio apresenta em seus textos a mudança progressiva desse quadro. A linguagem perde importância central e os aspectos externos da obra passam a exercer maior atração sobre os internos, o que é consolidado com o debate da forma em relação ao conteúdo e o modo como a obra se insere na sociedade que a produziu e a replica. Em poucas palavras, o critério artístico deixa de ser pautado na adequação entre linguagem cinematográfica (montagem) e forma (imagem) para dar lugar a harmonização entre forma (imagem) e conteúdo (autenticidade), sendo o último estabelecido como ponto de partida para a análise da obra. Nesse sentido, faremos um rápido exame do estágio inicial das ideias de Paulo Emílio, para depois compreender o processo intelectual que o levou a abandonar a noção do específico fílmico. Para tanto, analisaremos os ensaios sobre cinema publicados na revista *Clima*.

Segundo Adilson Inácio Mendes, essa revista foi um esforço de continuidade do projeto modernista, pautado na revisão das obras da geração anterior mediante o gesto crítico orientado cientificamente. Nesse sentido, a seção de cinema assinada por Paulo Emílio segue de perto a ideia de formação do público e culto ao cinema como arte moderna, ideias familiares ao *Chaplin Club*<sup>2</sup>, somadas à introdução das concepções científicas aprendidas

---

2 Segundo Ismail Xavier, em 1928 “a sombra do falado mobiliza em todo o mundo

com os professores franceses da Universidade de São Paulo<sup>3</sup>. Para Mendes, “em lugar do impressionismo e das intuições muitas vezes brilhantes dos polígrafos, surgiria uma dicção acadêmica baseada na compreensão interna do objeto, na sistematização de métodos atualizados com o avanço das ciências humanas”<sup>4</sup>. Em *Clima*, Paulo Emílio escreve dez artigos sobre cinema, inserindo no contexto cultural brasileiro uma série de elementos inéditos, “alguns deles fundadores de uma nova percepção do fenômeno cinematográfico”<sup>5</sup> no contexto brasileiro. Segundo José Inácio de Melo Souza:

Dito isso, podemos notar que o ofício crítico de Paulo Emílio concentra-se em quatro pontos principais. Deste núcleo há um desdobramento em outros temas, alguns deles, mesmo quando assinalados de passagem ou pouco desenvolvidos, nodais para a crítica que aparecerá em seguida. Três desses aspectos fazem parte da cultura cinematográfica absorvida do Chaplin Club: a pedagogia do olhar, a história do cinema e a importância do diretor. Um deles escapa

---

a campanha de idealistas em defesa da arte do silêncio. Na América, um cineasta liderava a heroica resistência, proclamando a sua fidelidade teórica e prática ao filme mudo: Charles Chaplin. No Brasil, justamente quando as discussões tomam corpo, é criado o cineclub de Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello. O nome Chaplin batiza uma ‘instituição brasileira’ que comprometeu sua existência na batalha contra o falado, publicando o último número do *Fan* em dezembro de 1930, abandonando a arena depois de dois anos de intensa pregação em nome da ‘arte do preto e branco e do silêncio’. Os *talkies* ganham a guerra, o cinema fala e o *Fan* silencia”. In: XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 200.

- 3 MENDES, Adilson Inácio. *Trajatória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015. p. 153.
- 4 Ibidem, p. 154.
- 5 SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 166.

a esse passado imediato, ainda que fosse para reafirmá-lo dentro dos novos parâmetros, inaugurando uma tomada de posição diferenciada do cinema: a definição do específico fílmico<sup>6</sup>.

Em *Clima*, Paulo Emílio comenta filmes modernos e elabora um índice histórico do cinema ao pontuar algumas fases da arte cinematográfica que reforçam a tese que persegue: o cinema, apesar de ter nascido entre as artes populares e de vanguarda, conquistou sua emancipação através da definição de uma linguagem própria (com Griffith), pautada na montagem e no enquadramento, compreendendo-o enquanto arte pura, rítmica, espacial e muda. Filmes como *A longa viagem de volta* e *Fantasia* são interpretados a partir da identificação prévia de elementos extracinematográficos, responsáveis por submeter o cinema à pintura, à música, ao teatro e à literatura. Nesse contexto, *Cidadão Kane* é recepcionado por Paulo Emílio como uma possibilidade de síntese entre o mudo e o falado, ao agregar o plano-sequência e a profundidade cinematográfica à linguagem cinematográfica. Segundo Mendes:

A visão de *Cidadão Kane* parece ter liberado um espírito crítico, atento ao jogo formal, que busca incorporar na própria escrita as novidades trazidas pela obra. Entretanto, a noção de forma se detém principalmente no ineditismo com que os recursos cinematográficos são utilizados pelo cinema moderno, sem se deter nos desdobramentos sociais embutidos na própria forma<sup>7</sup>.

---

6 Ibidem.

7 MENDES, op. cit. p. 170.



Não por acaso, a exibição do filme no circuito comercial paulista e carioca propicia a eclosão de uma antiga polêmica: o mudo contra o falado. No artigo “Nota sobre a polêmica no Rio”<sup>8</sup>, Paulo Emílio realiza um balanço e opina acerca das tendências em questão, julgando a superioridade estética do cinema mudo, pauta defendida pelo Chaplin Club. Segundo Souza, para os membros do Chaplin Club, o filme sonoro era contrário à arte do cinema, beneficiando somente a indústria de Hollywood. A nova crítica que surge nos anos 1940, tendo nomes como Paulo Emílio, Vinicius de Moraes e Ruy Coelho, à medida que herdava o pensamento do Chaplin Club, tomava uma posição diametralmente oposta:

Em vez de dar as costas ao fenômeno, resolveu discuti-lo. O ponto de vista assumido era uma continuidade e rompimento com o passado. Ao mesmo tempo em que punha em campo todo o arsenal conceitual do cinema puro, operava-se um desligamento do radicalismo elitista de Otavio de Faria e Plinio Sussekind Rocha, ambos recusando qualquer utilidade no debate. A grandeza da atitude de Paulo Emílio encontrava-se, assim, no enfrentamento do problema<sup>9</sup>.

Além das questões referentes à pureza da linguagem cinematográfica ou do estilo, pautada na tradição do Chaplin Club, Paulo Emílio avança ao pensar o cinema em relação à sociedade, tanto no ensaio “Notícias de um

---

8 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Nota sobre a polêmica no Rio”. Revista *Clima*, N. 10, Jun. 1942.

9 SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 177.

filme”, que trata dos filmes antinazistas, quanto no comentário à *L’Empreinte du Dieu*, de Léonide Moguy, sobre a importância da realidade social na definição do conteúdo, Paulo Emílio pensa o cinema enquanto expressão de uma sociedade, cujo dever é desfazer os mal-entendidos inoculados pelas nações inimigas ou apresentar a realidade social através do cinema.

No conjunto de seus artigos sobre cinema publicados em *Clima*, podemos observar, já nessa primeira tentativa, a presença de todos os recursos de que lançará mão mais tarde ao estabelecer a linguagem, o estilo e a expressão social enquanto linhas mestras do conceito de cultura cinematográfica. Mas, ainda nesse momento, as três abordagens aparecem desarmonizadas em sua crítica. O índice histórico que estabelece possibilita a compreensão da linguagem cinematográfica adequada ao estilo que lhe permite examinar o cinema moderno a partir da presença de elementos extracinematográficos: em *Fantasia*, do balé e da música; em *Caminho áspero*, do teatro; em *A longa viagem de volta*, da pintura. A análise dos aspectos externos se detém na autenticidade do conteúdo e na função social que o cinema pode (e deve) exercer. Apesar de se apresentar no conjunto de seus ensaios, o conteúdo tem menor importância que o essencialmente cinematográfico. Mas esse quadro mudará progressivamente, mediante o contato de Paulo Emílio com o contexto cultural francês, levando-o a compreender o fenômeno cinematográfico enquanto folclore da era industrial que se apropria de outras artes para renovar-se enquanto expressão, característica fundadora de sua linguagem e ponto de partida para a formação do estilo, que, ao lado do conteúdo, apresentam-se enquanto expressões da sociedade em determinada época.

Na Europa, Paulo Emílio participa de festivais, ciclos de estudos, debates e cursos, inteirando-se pouco a pouco de um movimento que adquire consciência da dimensão social do cinema. Segundo François Albera e Martin Lefebvre, até a Segunda Guerra Mundial o comentário sociológico a propósito do cinema concerne principalmente ao divertimento que ele representa, o tipo de cultura ou de incultura que espalha, ou eventualmente as influências que exerce sobre as condutas (modelos corporais, atitudes etc.). Mas, a partir do emprego massivo do cinema como meio de propaganda durante a guerra, leva estudiosos e cineastas a repensar sua função diante da notória capacidade de mobilização emocional das massas.

Na França, essa tomada de consciência começou durante a guerra, quando foram publicados folhetos clandestinos como *L'Écran Français*. Pensamos esta profissão de fé do jovem André Bazin, em 1943, que o cinema, tendo como assunto as massas, sua estética será social ou o cinema não terá uma estética<sup>10</sup>.

Diante dessas transformações, o conteúdo dos filmes substitui as preocupações essencialmente formais, de críticos e cineastas, e já podemos perceber os primeiros impactos delas nos três ensaios que publica sobre os festivais de cinema de Cannes (1946) e Bruxelas (1947) no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre os meses de janeiro e abril de 1948,

---

10 ALBERA, François; LEFEBVRE, Martin. “Présentation. Filmologie, le retour?” *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, v. 19, n 2-3, 2009. p. 17.

com o título “Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947”<sup>11</sup>.

## OS PRIMEIROS IMPACTOS

A importância dos artigos sobre alguns filmes exibidos em Cannes e Bruxelas reside no fato de ser a primeira crítica que Paulo Emílio remete ao Brasil da Europa, e onde observamos o crítico de cinema da *Clima*, defensor do cinema puro e herdeiro da tradição do Chaplin Club, apresentar em sua narrativa sugestões distintas das elaboradas no período interior, ao pensar o cinema a partir da relação entre forma e conteúdo.

Em sua primeira análise, Paulo Emílio discute o desenvolvimento histórico da montagem em relação à política cultural soviética, ao identificar a luta política do regime contra a montagem “no sentido que era compreendida entre 1920 e 1930 e tolerada até aproximadamente 1937”<sup>12</sup>. Segundo o crítico, a oposição à montagem foi o principal aspecto que, no plano cinematográfico, tomou a repressão oficial soviética quanto às formas artísticas da vanguarda. Paulo Emílio aprofunda suas considerações ao analisar *Potemkin* e *Ivan, o Terrível*, de Serguei M. Eisenstein. A tônica da análise se concentra em procurar na sua filmografia embriões dos “defeitos” apresentados em *Ivan, o*

---

11 A partir da análise do material destacado anteriormente, cultivamos a profunda suspeita de que o texto não foi publicado em sua totalidade, já que no último texto da série consta a menção a uma análise futura dedicada ao cinema dinamarquês. Apesar de pesquisar os números do jornal entre janeiro e agosto, três meses após sair o último artigo, suspeitamos que o texto sobre o cinema dinamarquês exibido nos festivais foi suprimido pelo editor, o que nos impede de estabelecer uma análise do conjunto publicado.

12 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947”. I: URSS. *O Estado de S. Paulo*, 16 jan. 1948. p. 6.

*Terrível*, já observados confusamente pelos críticos de cinema:

Os seus defeitos fundamentais são defeitos tradicionais de Eisenstein, defeitos que entrevíamos confusamente no passado, mas sobre os quais sua última fita lança uma luz desconcertante. Essas imagens sobrecarregadas, laboriosamente enchidas, que vão de uma pesada acumulação barroca a fúteis complicações *flamboyants*, esse amor excessivo e pitoresco decorativo das barbas, das rendas, dos candelabros, das estátuas, das sombrinhas, dos objetos de culto religioso etc. Encontram-se mesmo na melhor obra de Eisenstein — *Outubro*. Estão na *Linha geral*, muito no *Alexander Nevsky*, ficando ausente apenas no jacto puro do *Potemkin*. Mas se então não nos chocaram, foi porque se entremeavam com o descanso dos grandes céus, dos largos horizontes, e, sobretudo, porque nessas películas havia muita montagem. Em *Ivan* tal não se deu: muitas das preferências evidentes de Eisenstein foram longa e lentamente apresentadas, e o nosso espanto é grande ao percebermos que o velho gigante nos dá uma fita de Arte dentro da pior tradição. Se houvesse cinema sonoro na Itália antes de 1914, muitas seriam as operetas filmadas, dignas de *Ivan, o Terrível*<sup>13</sup>.

No comentário, Paulo Emílio posiciona a montagem como principal aspecto dos filmes de Eisenstein. É através dela que o cineasta foi capaz de escamotear a presença excessiva de elementos pictóricos, considerados defeitos, que foram aparecendo paulatinamente em seus filmes à medida

---

13 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947”. I: URSS. *O Estado de S. Paulo*, 16 jan. 1948. p. 6..

que a política cultural soviética passou a combater o recurso. Paulo Emílio, apesar da presença das ideias puristas que permitem considerar traços pictóricos defeitos, sugere a análise estética dos filmes em relação à sociedade, ou seja, o desenvolvimento artístico e estilístico do cineasta é pensado também enquanto expressão da sociedade soviética. Ele elege *Potemkin* o filme puro por excelência, produzido no momento em que a revolução ainda não havia conhecido a os crimes de Stálin nem os processos de Moscou. Os filmes de Eisenstein refletem a própria degeneração da Revolução de Outubro pela via estética, da montagem aos aspectos pictóricos que inserem o filme no que Paulo Emílio considera ser a pior tradição do cinema de arte, ou seja, aquela aberta por *O assassinato do duque de Guise* (1908), que, nos termos das ideias puristas, subordinou o cinema à literatura e ao teatro. O comentário a *Ivan* nos permite considerar que, apesar da imersão no debate cultural francês, a predileção pelo cinema puro persiste em sua crítica cinematográfica, apontando ainda que, até esse momento, a tradição do Chaplin Club orientava sua compreensão, fundindo-se paulatinamente às novas e estimulantes ideias.

No mesmo artigo, Paulo Emílio comenta o filme *Fragments do império* (1929), de Fridrikh Ermler. O que chama a atenção do crítico é a orientação psicológica decidida do filme e sua função na construção da sociedade soviética a partir da cultura. O filme apresenta a história de um oficial russo que, gravemente ferido durante a Primeira Guerra Mundial, perde a memória e a readquire apenas em pleno regime soviético. Ao comentar o filme, Paulo Emílio destaca a existência de “um equilíbrio entre a reação do homem diante da nova situação e o interesse em descrever essa nova situ-

ação, que a torna uma das melhores películas ao mesmo tempo psicológica e social jamais realizada”<sup>14</sup>.

Em seu texto sobre *Fragmentos do império*, o comentário social substitui a análise da linguagem e do estilo, retomando a estratégia crítica ao pensar forma e fundo separadamente. Contudo, algo estava germinando nas impressões sobre os filmes soviéticos. No segundo artigo da série, Paulo Emílio comenta a filmografia do cineasta Sergei Youtkevitch, amparado pelos comentários tecidos pelo crítico soviético Bourouv:

Este crítico, em determinado ponto de seu artigo, diz, a propósito das duas fitas realizadas em 1928 e 1929, que tornaram Youkevitch conhecido no mundo do cinema: Uma excessiva preocupação pela forma atrapalhou Youtkevitch. Percebeu-se isso com *As rendas* e, sobretudo, com *Véu negro*. Neste a realização complicou-se em detrimento da ideia geral: uma montagem sábia e maravilhosa “raccourcis<sup>15</sup>” obscureceram o sentido real da fita, desviando a atenção do espectador. Bourouv explica-nos a seguir que mais tarde Youtkevitch compreendeu os próprios erros e que nunca mais em seus trabalhos foi “a forma cultivada em detrimento da ideia”<sup>16</sup>.

Ao comentar os filmes de Youtkevitch, Paulo Emílio estabelece a relação entre o desenvolvimento formal e a sociedade, inaugurando a

---

14 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947”. I: URSS. *O Estado de S. Paulo*, 16 jan. 1948. p. 6..

15 Atalhos.

16 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947”. II. *O Estado de S. Paulo*, 28 jan. 1948. As citações a seguir são do mesmo texto.

compreensão de que a inadequação da forma ao conteúdo se consolida enquanto um problema, um erro que obscurece o conteúdo social, insinuando que ambos devem aparecer harmonizados como condição para a realização de um filme verdadeiramente artístico.

A discussão se consolida especificamente no comentário tecido ao filme *Hello Moscou*, de Youtkevitch, um dos vencedores do Grande Prêmio do Festival de Cannes de 1946. Paulo Emílio destaca sua concepção bastante complexa, e o fato de que seu enredo glorifica, valendo-se da forma lírica, “a pureza dos costumes e a honestidade dos alunos das escolas de aprendizes, fornecendo-nos ao mesmo tempo preciosos documentos sobre suas realizações no domínio artístico”. Segundo ele, o conjunto articulado por Youkevitch forma um maravilhoso espetáculo, incluindo agradáveis números de dança, música e acrobacia, executados pelos membros dos círculos artísticos das escolas. “*Hello Moscou* é realizado na forma ‘sedutora’ de uma revista ao nos apresentar a vida dos cidadãos soviéticos em seus trabalhos e jogos”. Ao filme, Paulo Emílio já sugere sutilmente que no filme o conteúdo apresenta traços da vida de Moscou, seus divertimentos e ofícios, como na cena em que a encenação do espetáculo é sucedida pela apresentação de uma fábrica de munições, com garotos operando o maquinário. Nesse sentido, o filme combina a tradição formal do teatro filmado à imagens cotidianas da sociedade soviética, mas ainda os aspectos formais não proporcionam uma unidade harmoniosa com o conteúdo, mas que alternam em momentos específicos do filme, como a apresentação teatral ou a vida na fábrica.

Já no documentário russo *Berlim* (1945), de Yuli Raizmann, um dos



vencedores do Festival de Cannes do mesmo ano na categoria de curta-metragem, Paulo Emílio observa forma e fundo em relação. Para o crítico, *Berlim* apresenta uma montagem descontínua que ora busca contrastes emocionais, “o que não contraria muito a estética oficial atualmente em vigor”, ora preocupa-se sobretudo em produzir “efeitos rítmicos fundamentalmente abstratos”, sob a aparência de mostrar coisas, ou seja, “o famoso formalismo tão denunciado na URSS”, concentrado no estudo da especificidade e da autonomia da linguagem poética e literária.

O encontro entre forma e fundo no filme *Berlim* se efetiva a partir da fusão entre duas ordens de preocupações, a rítmica e a emocional, numa mesma sequência. Segundo Paulo Emílio, essa fusão resulta em “uma série de imagens inesquecíveis como aquelas das mãos alternando a saudação hitlerista com os pedidos de comida a uma jovem russa ferida”, ou ainda a apresentação de imagens dos combates navais soviéticos apresentadas paralelamente à multidão que saúda Hitler em um desfile. No filme, como é comum à maior parte dos documentários, o conteúdo social da história recente possui grande importância e chega a rivalizar com os aspectos formais, fundamentados em contrastes emocionais e rítmicos, mas na maior parte do filme, a forma – ou o ritmo – se sobrepõe ao conteúdo. Apesar dos momentos altos do festival, Paulo Emílio destaca que as fitas soviéticas apresentadas em Cannes não puderam “deixar de dar-nos em conjunto uma impressão melancólica. Um conformismo de forma e de fundo que chega por vezes a ser desesperador; uma regressão do cinema, como forma artística autônoma, tão grave como a do cinema norte-americano de 1930 a 1940”.

Temos no comentário aos filmes soviéticos apresentados em Cannes em 1946 e publicados em 1948 a continuidade na crítica cinematográfica de Paulo Emílio das ideias referentes à noção de cinema enquanto arte autônoma, brutalizada pelas tentativas de adequação entre forma e fundo estabelecidas a partir do diálogo com as artes populares nos filmes de You-tkevitch, na tentativa de conciliação entre ritmo e caracteres emocionais no documentário de Yuli Raizmann. A questão é retomada na análise das produções suecas apresentadas nos festivais: “Como sabemos, o cinema ainda não produziu uma obra-prima; não há nenhuma fita até agora que se aproxime da perfeição. Uma perfeição que, sabemos, poderá existir, porque, por vezes, certas fitas em dados momentos atingem-na”<sup>17</sup>.

Ao referir-se aos grandes momentos desses filmes, Paulo Emílio vislumbra a possibilidade da realização de uma obra integral que harmonize o conteúdo à forma, noções que consolidará ao entrar em contato com as ideias de André Bazin.

## A INFLUÊNCIA DE ANDRÉ BAZIN

É válido lembrar o grande número de influências que Paulo Emílio recebeu ao travar diálogo com numerosos críticos, historiadores, arquivistas e professores de cinema, como precisou Souza em *Paulo Emílio no paraíso*, mas Bazin exerce maior influência do ponto de vista crítico, especificamente acerca da adequação entre forma e fundo. Em artigo publicado em janeiro de 1959 no *Cahiers du Cinéma*, Paulo Emílio pontua a importância de Bazin para sua formação crítica:

---

17 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas”. III: Suécia. *O Estado de S. Paulo*, 9 mar. 1948. p. 6.

Agora, compreendo que é principalmente a Bazin que devo a minha completa libertação da pesada herança das ideias estéticas sobre o cinema datadas do período mudo. A ele, mais que a qualquer outro, devo a estimulante aceitação da natureza ambígua do fenômeno cinematográfico. Sem Bazin, eu me pergunto quando e como o mito da especificidade e do cinema puro deixaria de ser um obstáculo para o meu espírito<sup>18</sup>.

Apesar de Paulo Emílio não se recordar dos trabalhos de André Bazin que o influenciaram a romper com a tradição estética, investigando a produção do crítico francês do período, acreditamos que se trata do trabalho “O mito do cinema total”<sup>19</sup>. Compreendendo o cinema enquanto um fenômeno idealista, Bazin demonstra que o mito que dirige a invenção do cinema é a realização da ideia que domina confusamente todas as técnicas de reprodução da realidade que vieram à luz no século XIX, desde a fotografia ao fonógrafo. A noção que dirige as motivações dos realizadores é o mito do realismo integral, ou seja, de recriar o mundo a sua imagem, uma imagem sobre a qual “não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação nem a irreversibilidade do tempo”, ou seja, a nostalgia dos admiradores do cinema mudo e defensores do essencialmente cinematográfico. Para Bazin, se ao nascer o cinema não possuía todos os atributos do cinema total, decorre apenas do fato de que as técnicas disponíveis eram incapazes de

---

18 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Bazin”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986. p. 200.

19 BAZIN, André. “O mito do cinema total”. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 30-1.

proporcionar a recriação da realidade. Pensando nesses termos, o crítico apresenta a seguinte questão:

Se as origens de uma arte deixam entrever algo de sua essência, é válido considerar os cinemas mudo e falado como etapas de um desenvolvimento técnico que realiza pouco a pouco o mito original dos inventores. Compreende-se, nessa perspectiva, que seja absurdo considerar o cinema mudo como uma espécie de perfeição primitiva, da qual o realismo do som e da cor se afastaria cada vez mais. A primazia da imagem é histórica e tecnicamente acidental, o saudosismo de alguns pelo mutismo da tela não remonta o bastante na infância da sétima arte; os verdadeiros primitivos do cinema, aqueles que só existiram na imaginação de uns dez homens do século XIX, pensam na imitação integral da natureza. Logo, todos os aperfeiçoamentos acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-los de suas origens. O cinema ainda não foi inventado<sup>20</sup>.

Ao compreender o mudo e o falado como etapas do desenvolvimento do cinema, Paulo Emílio afasta-se da defesa do específico fílmico que o orientou anteriormente, aderindo à noção de arte impura e em formação mediante a ampliação da importância do conteúdo dos filmes, que o permite acessar o contexto em que as obras foram produzidas e comentadas, reconhecendo ainda que a mobilização das ideias cinematográficas, assim como a recepção dos filmes, é fruto

---

20 BAZIN, André. "O mito do cinema total". In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 30-1.

de uma sociedade em determinada época. Paulo Emílio atribui esses desdobramentos em suas ideias a André Bazin, que o ensinou “a harmonizar a aproximação sociológica e estética do cinema”<sup>21</sup>. Anos mais tarde, após sua segunda estada na França e o retorno ao Brasil, Paulo Emílio nos fornece algumas pistas no artigo “O crítico André Bazin”, publicado no Suplemento Literário. O trabalho de Bazin que chamou particularmente sua atenção para a combinação profícua e harmoniosa entre linguagem, forma e conteúdo foi a análise do filme *Trágico amanhecer*, de Marcel Carné:

Dissemos no ensaio anterior o quanto esse gago era dotado para a palavra. Felizmente alguém teve certa vez a ideia de taquigrafar sua apresentação de *Le Jour se Lève* [título original de *Trágico amanhecer*]. Este texto foi publicado há anos na coleção *Peuple et Culture* e nenhuma pessoa empenhada na conquista de novos setores para a cultura cinematográfica deve ignorá-lo. Aquelas vinte páginas constituem, além da melhor crítica jamais publicada sobre a fita de Marcel Carné, uma lição definitiva sobre como ensinar a ver e a ouvir cinema<sup>22</sup>.

A conferência que Paulo Emílio vê em 1947, cuja transcrição foi publicada em 1952, destaca de antemão a preocupação crítica em não se per-

- 
- 21 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Bazin”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986. p. 200.
  - 22 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981. v. 2. p. 39.

der nos problemas suscitados pela especificidade cinematográfica. Seu esforço reside em evidenciar os pontos de contato com outras expressões artísticas envolvidas na composição do filme enquanto totalidade expressiva, adotando como fundamento que no cinema, mais ainda que todas as outras artes, o fundo não é separado da forma.

No comentário a *Trágico amanhecer*, Bazin analisa sua construção dramática, interessando-se pelas reações do público ao ser apresentado à história e aos personagens, princípio escolhido para determinar o processo artístico de Carné. Para Bazin, uma explicação bem-sucedida do filme compreende em reconhecer que o público tem tomado consciência dos meios cinematográficos e das intenções do autor e, inversamente, de que o sujeito não pode ser definido independentemente dos meios empregados. Segundo o crítico francês, “nada é mais perigoso do que a separação entre o sujeito e a forma”<sup>23</sup>, fator que contribui para criar cineclubistas “pedantes e ingênuos que sempre querem que se discuta a técnica, do mesmo modo que pretendem apreciar as qualidades da fotografia, dos movimentos de câmera e dos ângulos incomuns”<sup>24</sup>. Para Bazin, esse é o motivo principal da escolha de *Trágico amanhecer*, porque é o “filme onde a técnica é deplorável e a matéria de ação é adorável”. Nesse sentido, é a partir da forma que “a análise do filme deve gradualmente se aprofundar no sujeito, mostrando que a geografia física da obra está rigorosamente determinada, por uma geologia artística: identificação total entre o fundo e a forma”, que Bazin perseguirá

---

23 BAZIN, André. “*Le jour se lève* et le réalisme poétique de Marcel Carné”. In: *Regards Neufs sur le cinéma*. Une production Peuple et Culture. Paris: Seuil, 1953. p. 288

24 *Ibidem*, p. 289. [As citações a seguir têm a mesma fonte.]

no artigo ao analisar a construção da história de Jacques Prévert, a cenografia de Trauner, a música de Maurice Jaubert e a biografia do protagonista Jean Gabin. Para o crítico, o filme transpira realidade, e isso se deve em grande parte à conexão entre o sujeito e a forma: “o sujeito aparece conectado à forma, bem como a estética à sociedade”<sup>25</sup>.

No conjunto de seu ensaio, Bazin procurou mostrar como a enenação, o cenário, a música, o diálogo, o figurino, o jogo dos atores etc. criaram ao mesmo tempo “uma história dos personagens e um estilo sem que ele seja dissociado da ‘técnica’ e do ‘roteiro’, ‘forma’ e ‘fundo’, ‘sujeito’ e estilo’. Este é o signo do bom cinema<sup>26</sup>”. Anos mais tarde, ao rever o filme, Bazin afirma que:

temos a sensação de uma arte que encontrou seu perfeito equilíbrio, sua forma de expressão ideal e, reciprocamente, admiramos neles os temas dramáticos e morais que, sem dúvida, não foram totalmente criados pelo cinema, mas ao menos elevados por ele a uma grandeza, a uma eficácia artística que sem ele nunca teria atingido. Em suma, todas as características da plenitude de uma arte clássica<sup>27</sup>.

O trabalho de Bazin exerce, nesse momento, forte impacto na formação crítica e cultural de Paulo Emílio, com quem trava contato pouco

---

25 BAZIN, André. “Le jour se lève et le réalisme poétique de Marcel Carné”. In: *Regards Neufs sur le cinéma. Une production Peuple et Culture*. Paris: Seuil, 1953. p. 305.

26 Idem.

27 BAZIN, “A evolução da linguagem cinematográfica”. In: *O cinema*, op. cit. p. 70.

tempo depois nos congressos da Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) e de festivais de cinema, ao mesmo tempo que realiza seus estudos e participa ativamente do movimento cineclubista europeu. Em seus escritos posteriores, já podemos sentir os efeitos do aprendizado no longo artigo “Os festivais de cinema de 1949”<sup>28</sup>, para o *Estado de S. Paulo*, narrando aos leitores brasileiros os trabalhos do Festival de Beuax-Arts de Knokke-le-Zoute, na Bélgica, ou em festivais como Cannes e Veneza.

### **OS EFEITOS DO APRENDIZADO: HARMONIA ENTRE FORMA E CONTEÚDO**

Em seu artigo, Paulo Emílio comenta as retrospectivas a que pode assistir dos filmes de Oscar Fischinger, Hans Richter, Buñuel, Cavalcanti, Viking Eggeling e Walter Ruttmann, além do filme *Taris*, de Jean Vigo. São obras pautadas em questões de ordem formal. Apesar de examinar detidamente essa categoria de filmes, dada sua familiaridade com a discussão, Paulo Emílio, munido das lições experimentadas após o contato com o pensamento de Bazin, harmoniza o comentário social ao estilo, identificando no filme *Ladrões de bicicleta* a unidade entre forma e conteúdo pela primeira vez em sua crítica cinematográfica. Mas, antes de comentar o significado do filme, o crítico retoma o impacto que sofrera quando assistiu a *Cidadão Kane* pela primeira vez em São Paulo, momento em que observa a possibilidade de um cinema moderno pautado na síntese entre o sonoro e o falado:

---

28 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os festivais de cinema de 1949”. In: PE/PI 0073. Cinemateca Brasileira.



Desde que me interesse por cinema, as grandes impressões que experimentei foram na maior parte das vezes provocadas por filmes do passado que via pela primeira vez. Entre as exceções salientava *Cidadão Kane*, que nos sacudiu no Brasil em 1941 e que tanto impressionou a Europa do pós-guerra. Pois perto do que significou para mim uma primeira visão de *Ladrões de bicicleta*, a lembrança de *Cidadão Kane* empalidece. Não há dúvida. *Cidadão Kane* foi um filme muito bom e muito importante, eu o revejo frequentemente com prazer e proveito, mas a mim pessoalmente ele enganou. Aceitei-o durante muito tempo como uma grande obra. Neguei a acusação de virtuosismo lançada contra Orson Welles. Neguei que fosse, como é, uma demonstração brutal de esforços técnicos. Afirmei frequentemente a perfeita adaptação do arcabouço formal do filme à expressão do drama humano de Charles Foster Kane, o mesmo, o que é mais grave, de Suzan Alexander. Não sei qual será no futuro, depois de outras visões e novas experiências, através do constante amadurecimento de nossa sensibilidade cinematográfica, a posição de nossa geração diante de *Ladrões de bicicleta*<sup>29</sup>.

Como observamos na seguinte passagem, o comentário ao filme tecido em *Clima* não resiste ao amadurecimento de sua sensibilidade cinematográfica, já marcada pela influência de Bazin, dos cursos que realiza e do grande volume de filmes a que assiste na Cinemateca Francesa<sup>30</sup>.

---

29 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os festivais de cinema de 1949”. In: PE/PI 0073. Cinemateca Brasileira.

30 Em um documento conservado na Cinemateca Brasileira (s/n), Henri Langlois, conservador chefe da Cinemateca Francesa certifica que Paulo Emílio frequentou assiduamente todas as sessões cinematográficas do Cérclé du Cinéma e dos Amis de la Cinémathèque, entre 1946 e 1950, assistindo 175 filmes

O mais importante é o fato de que, se o impacto de *Cidadão Kane* perece, o filme *Ladrões de bicicleta* ocupa seu lugar no rol das obras-primas do cinema ao harmonizar o conteúdo ao estilo, tal qual os pressupostos estabelecidos no pós-guerra. Ao analisar o filme, Paulo Emílio se concentra no conteúdo social, para posteriormente se debruçar brevemente sobre o estilo, sempre fazendo questão de ilustrar seus comentários ao descrever algumas cenas. Segundo o crítico, os autores procuraram exprimir cinematograficamente aspectos da Itália moderna de maneira bastante precisa, o que os levou a atingir um aprofundamento humano “que tomou em *Ladrões de bicicleta* a forma da análise das relações entre um jovem operário e o seu filho de oito ou nove anos”<sup>31</sup>, ampliando a dimensão dramática do furto da bicicleta à medida que o personagem central agoniza em sua miséria. Examinando algumas cenas, Paulo Emílio destaca o momento em que o trabalhador desfere um tapa no filho diante da tentativa do menino de dividir com ele as responsabilidades da idade adulta. A injusta agressão dá início à luta que se prolonga com os avanços conciliatórios do pai, nas cenas em que pergunta ao filho sua opinião sobre futebol ou se está com

---

de longa-metragem duas vezes entre 1946 e 1947 e 150 filmes entre 1948 e 1949, três vezes, além de 250 filmes de ensaio e vanguarda projetados no programa 50 ans de Cinéma, projetados entre 1949 e 1950. O documento afirma ainda que Paulo Emílio compareceu a cursos de história do cinema ministrados na Sorbonne e na Cinemateca, além de ajudá-lo a corrigir o programa de aulas dos professores e acompanhá-lo em viagens ao exterior para montar diferentes exposições sobre a história do cinema. Ao final do documento, Langlois atesta que Paulo Emílio é “uma das pessoas mais qualificadas, porque conhecer o trabalho de uma cinemateca e sua cultura cinematográfica é baseado em projeções, e não em leituras”.

- 31 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os festivais de cinema de 1949”. In: PE/PI 0073. Cinemateca Brasileira.

fome. Paulo Emílio observa que a reconciliação final se concretiza durante a refeição que ambos desfrutaram no restaurante. Para o crítico, as cenas se constituem “pela precisão e finura com que foram realizados, não só um novo conteúdo da escola neorrealista italiana, mas também altíssimos momentos de uma direção cinematográfica que se torna transparente na maneira direta com que nos dá a sensação de realidade”<sup>32</sup>.

No comentário, Paulo Emílio insinua a adequação entre forma e conteúdo como resultado da sensação de realidade, atingido com a direção cinematográfica que, sem intervenções técnicas como a cenografia ou a montagem, impressiona com a ausência de *décors*. O drama se passa nas ruas de Roma, entre paisagens que poderíamos encontrar nos guias históricos, como o Coliseu, o Fórum, os palácios da Renascença, etc. Outro ponto valorizado por Paulo Emílio é o emprego de atores amadores. O fato de representarem a si mesmos, ou seja, personagens encarnadas por pessoas que na vida real são, socialmente, o que representam no filme, contribui para aumentar a sensação de realidade.

Anteriormente nas páginas da revista *Clima*, Paulo Emílio já critica a representação falsa dos tipos humanos nos filmes antinazistas, alijados da realidade que podemos sentir no filme de De Sica. Nesse sentido, *Ladrões de bicicleta* poderia ser considerado um salto na história do cinema, se não fosse o fato de que Erich von Stroheim em *Ouro e maldição* (1924) empregar “gente da rua” para atingir um elevado grau de veracidade em seu drama humano. Talvez a memória desse filme tenha impedido o crítico de

---

32 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os festivais de cinema de 1949”. In: PE/PI 0073. Cinemateca Brasileira.

tecer um comentário novidadeiro, ao afirmar que “poucas vezes o cinema deu uma impressão de vida tão autêntica, e que pode ser sentida tanto de fora como de dentro” — ou seja, permitindo a identificação do espectador com as amarguras da vida da sociedade italiana destruída pela guerra, seja na essência ou na mera existência da obra.

Pensando o realismo do filme, Paulo Emílio destaca que, apesar de ser uma ficção real, *Ladrões de bicicleta* é um verdadeiro documentário sobre o domingo romano, ao analisar as cenas que retratam a missa dos pobres, a prática de esportes no Tibre, o restaurante lotado, o passeio dos seminaristas etc., além da precisa representação da solidariedade nas cenas em que os traços culturais da sociedade, marcada pelo exacerbado calor humano, nos aparecem como autênticas. Ainda sobre o conteúdo, Paulo Emílio problematiza algumas acusações de anticlericalismo sofridas pelo filme, como na cena em que a “repugnante caridade dos católicos ricos na missa dos pobres” é representada. Segundo o crítico, essas imagens são um retrato fiel da sociedade italiana em toda a sua beleza, mas também em toda a sua repugnância. Enveredando-se pelo problema da representação de diferentes classes sociais em tensão, além da cena descrita acima, Paulo Emílio chama a atenção para a cena em que o filho do operário, tomado pela curiosidade, observa o menino rico do restaurante. Em conjunto, o filme é considerado um retrato fiel das dificuldades do povo italiano.

Após centrar o comentário no conteúdo, Paulo Emílio faz uma breve observação sobre o aspecto formal e técnico do filme, em suas palavras, responsável por provocar um “grande descanso!”. Segundo o crítico:

Não há ângulos, nem movimentos de câmera, nem iluminações, nem montagens que se destaquem da impressão geral de uma continuidade espontânea e clara. Com bastante rigor poder-se-ia constatar que uma cena como a crise de epilepsia do ladrão perturba a unidade do filme. Certos críticos pretenderam pôr em dúvida a eficácia da bicicleta como objeto ou como símbolo e não gostaram do fim do filme<sup>33</sup>.

Na crítica a *Ladrões de bicicleta*, Paulo Emílio realiza pela primeira vez em sua crítica cinematográfica a aplicação das lições aprendidas na Europa, ao harmonizar conteúdo e forma na análise. Não por acaso, é no texto sobre os festivais de 1949 que ele retoma essa discussão, prevalecendo o segundo no documentário brasileiro *Sertão: frente a frente com os xavantes*<sup>34</sup>, produzido pela equipe de Genil Vasconcelos e Geo Martin. Segundo Paulo Emílio, “apesar de deficiências técnicas como o mau registro do som e qualidade variável da fotografia, apesar de um comentário e de uma música que desservem as imagens, apesar finalmente de uma construção defeituosa, o filme “Sertão” é mais humano e mais autêntico”<sup>35</sup>.

Evocando *Nanook*, Paulo Emílio chama a atenção para a presença

---

33 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os festivais de cinema de 1949”. In: PE/PI 0073. Cinemateca Brasileira.

34 Produção: Genil Vasconcelos; Direção e roteiro: Rako Boscovic; Supervisão: João G. Martin; Fotografia: Lincoln M. Costa; Sonografia: Pedro Neves; Música: Walter Schultz Porto Alegre; Companhia Produtora. Genil Vasconcelos, p&b. Documentário, 35 mm, Rio de Janeiro-RJ, 1948. PEREIRA JR.; CAMPOS, Araken. *Cinema brasileiro (1908-1978)*: longa-metragem. Santos: Casa do Cinema, 1979. p. 166-7.

35 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os festivais de cinema de 1949”. In: PE/PI 0073. Cinemateca Brasileira.

frequente de imagens que sugerem a atmosfera de Flaherty, imaginando o filme que o realizador faria nesse ambiente e atribuindo valor à impressão de autenticidade: “Mas o interesse de *Sertão* não reside só em boas imagens isoladas. Para demonstrar o contrário, basta lembrar a sequência dos índios espantando os maus espíritos com longas flautas, as lutas e as danças”. Apesar de não ter acompanhado a produção dos filmes brasileiros dos últimos anos (1946-9), Paulo Emílio acredita que “na modesta história do cinema brasileiro *Sertão* é um filme que conta”<sup>36</sup>. Se a perfeição técnica não era condição para gostar do filme, Paulo Emílio elabora no comentário a fórmula para estabelecer a crítica ao cinema nacional, marcada pelo subdesenvolvimento, e aponta que o Brasil Profundo<sup>37</sup> certamente é um tema a ser considerado por ele<sup>38</sup>.

Em *Sertão*, o conteúdo prevalece diante de uma forma precária, própria do cinema das nações subdesenvolvidas, forjando um estilo próprio<sup>39</sup>

---

36 Ibidem.

37 A expressão é utilizada por Adilson Inácio Mendes para definir a participação de Paulo Emílio na Batalha da Borracha, à frente do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), voltado para o fornecimento de borracha para os países combatentes do Eixo. Segundo o autor, Paulo Emílio tenta realizar um filme, que fracassa por muitos motivos, mas a experiência vale pelo contato com o Brasil Profundo: “Através das populações ribeirinhas, por entre índios, locas, capoeiras e roçados, Paulo Emílio penetrava no Brasil e descobria um novo mundo, uma nova sociedade, uma língua desconhecida, a língua errada do povo, a língua certa do povo”. In: MENDES, Adilson Inácio. *Trajatória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013. p. 101.

38 Não por acaso, nos anos seguintes, o tema dos índios xavantes apareceu em diversos filmes, como *No reinado dos xavantes*, *Nos sertões do Amazonas*, *Nas selvas do Rio das Mortes*, *Território xavante*, *Rastros na selva* etc.

39 Em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, ao analisar o cinema brasileiro dos anos 1940 Paulo Emílio afirma que tanto o público quanto as produções nacionais apresentavam “a marca do mais cruel subdesenvolvimento. No entanto, o acordo que se estabelece entre elas [as produções nacionais] e

que não lhe retira o interesse, mas que revela sua autenticidade. A conjunção dos debates se repete na análise de *Ladrões de bicicleta* realizada por B. J. Duarte, no momento em que o filme é exibido no Brasil. Se o caráter inédito impede Paulo Emílio de aprofundar sua análise, B.J. Duarte opta por comentar o filme ao lado de *Caiçara*, de Alberto Cavalcanti, sobre esse personagem extraído do tecido social brasileiro<sup>40</sup>. O crítico reproduz de uma entrevista concedida por Cavalcanti em 1º de outubro de 1949:

Entre o fundo e a forma, vale o primeiro. Nada me diz uma fita de técnica brilhante, mas vazia de significado humano, principalmente do significado social e poético. Se me fosse possível desejar algo para o futuro cinema do Brasil, faria votos para que o nosso país contribuísse mais com o conteúdo de seu cinema, do que com a sua forma<sup>41</sup>.

Como observamos, o fundo social do filme prevalece sobre a preocupação estética. Essa noção, já observada na crítica a *L'Empreinte du Dieu*, de Léonide Moguy, publicada em *Clima*, acompanhará Paulo Emílio. Ele dá preferência a realidade, deixando a aparência em segundo plano, conforme

---

o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano". GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2001. p. 95.

40 Filmar histórias com personagens da cultura popular brasileira era uma das apostas de Franco Zampari, diretor da Vera Cruz, em produzir filmes com apelo internacional, conforme confirmou mais tarde em entrevista sobre o sucesso internacional do filme *O cangaceiro*, de Lima Barreto.

41 DUARTE, B.J. "*Caiçara e Ladrões de bicicleta*". *Revista Anhembi*, v. 1, n. 1, dez. 1950. p. 182.

a lição aprendida com Georges Bernanos, que considera temas aliçados do tecido social falseamento da realidade. Em todo caso, a lição embrionária publicada em *Clima* aqui atinge sua consolidação através da escrita. Munido dessas lições, Paulo Emílio enfrentará a pesquisa e a redação do livro sobre o cineasta Jean Vigo,

momento de cristalização de procedimentos críticos e afirmação de um estilo. Foi na investigação do cineasta francês que a análise interna dos filmes se ampliou, amalgamando-se a elementos histórico-biográficos, numa investigação das mediações extracinematográficas e sua continuidade artística. Uma predisposição ensaística que desponta nos primeiros escritos ganha corpo na revista *Clima*, até chegar à consolidação em *Jean Vigo*<sup>42</sup>.

Temos em *Vigo* a síntese dos elementos críticos que Paulo Emílio vinha desenvolvendo desde *Clima*. Ao realizar esse balanço, Mendes afirma que, se em *Clima*, Paulo Emílio recorre ao referencial teórico do cinema mudo para compreender o cinema moderno através da experimentação de abordagens a partir dos elementos essencialmente cinematográficos,

*Jean Vigo* é um livro fronteiro entre o ensaísmo intuitivo do decênio 1920-30 e a reformulação teórica de 1945. Mais do que fronteiro, é um livro de continuidade entre dois momentos fundamentais do discurso cinematográfico. A crença dos teóricos da vanguarda na regeneração do mundo contrasta com

---

42 MENDES, Adilson Inácio. “Escrever imagem”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 428-30.



a reformulação teórica proposta por André Bazin, que procurou descartar o plano como a unidade sintática e semântica do cinema, valorizando o plano-sequência e sua capacidade de reter a realidade na duração. Em sua teoria do cinema moderno, o crítico francês definiu dois tipos de cineastas: os da imagem, voltados para o *décor* e a montagem — tida por ele como pura retórica — e os da realidade, interessados no despojamento da representação para captar o real na sua duração. O livro de Paulo Emílio lança uma ponte entre os teóricos do cinema mudo na sua atenção à plasticidade da imagem e a especialização da análise do cinema, advinda no pós-guerra. A escrita de Vigo, sem tentar justificar um lugar para o cinema no panteão das artes, nos lembra os ensaios do decênio 1920-30, ao se debruçar no desenvolvimento espiritual do indivíduo criativo, com uma liberdade expositiva peculiar. Porém, há um esforço de incorporação dos procedimentos lançados pela nova crítica ao tráfegar por diferentes fronteiras intelectuais e, sobretudo ao se deter numa análise interna rigorosa dos filmes, levando em consideração os materiais utilizados pelo cineasta, a história particular da cópia do filme em análise e a recepção da obra com todos os seus limites. Essa mistura de avant-garde e realismo, ensaio e rigor científico, investigação e imaginação, resulta em Jean Vigo num texto de profunda síntese histórica, com um método discreto e bem definido, cujo amalgama é uma prosa inteiramente compromissada em expor literariamente o alcance da obra do cineasta<sup>43</sup>.

Se, como afirma Mendes, Jean Vigo é um ponto central de

---

43 MENDES, Adilson Inácio. “Escrever imagem”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. Jean Vigo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

cristalização de procedimentos e afirmação de um estilo de crítica, é no comentário a *Ladrões de bicicleta* que Paulo Emílio inaugura a apreciação social do cinema em harmonia com a estética, que virá mais tarde a se consolidar, ao lado da linguagem, nos pilares fundamentais de sua obra, além do conceito de cultura cinematográfica, amparado na apreciação da linguagem cinematográfica, do estilo e do modo como o filme é a expressão de uma sociedade em determinada época. Contudo, para concluir sua formação, restava ainda harmonizar as impurezas artísticas ao conteúdo, ultrapassando finalmente as proposições de *Clima*, momento em que considera a presença de elementos artísticos extracinematográficos uma traição ao cinema por excelência. Agora, em 1953, essa questão é superada ao considerar a tradição teatral e pictórica japonesa em relação à autenticidade do conteúdo e procurar explicar o grande sucesso dos filmes japoneses nos festivais europeus. Isso acontece ao comentar *A vida de O'Haru*, de Kenji Mizoguchi, vencedor do Festival de Veneza em 1952.

## **AS IMPUREZAS HARMONIZADAS AO CONTEÚDO**

No artigo “Veneza 1952: seleções anglo-saxônica e oriental”, publicado na revista *Anhembi*, Paulo Emílio ressalta a qualidade do cinema japonês que estava sendo apresentado no festival. Segundo o crítico, durante muito tempo, a crítica ocidental achou esse cinema desinteressante por ser, “de um lado, excessivamente ligado à tradição teatral, e, por outro, considerado como um gênero inferior”<sup>44</sup>. Os argumentos ligados a esse raciocínio de-

---

44 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Veneza 1952: seleções anglo-saxônica e oriental”. *Revista Anhembi*, v. 9, n. 26, jan. 1953. p. 397-8.

rivam, no primeiro caso, de “uma concepção estéril da especificidade cinematográfica”. Paulo Emílio recorre à história do cinema ao demonstrar que na época da realização de *Intolerância*, de Griffith, e dos filmes de Chaplin, no período mutual, o próprio cinema era considerado um gênero inferior.

Posicionando-se contra a defesa do cinema puro, produzido apenas com elementos “essencialmente cinematográficos”, Paulo Emílio recorre ao exemplo de *Rashomon*, filme premiado um ano antes no Festival de Veneza:

*Rashomon* de Kurosawa — grande prêmio de Veneza 1951 — é um dos melhores trabalhos de após-guerra, e sua estética está ligada intimamente ao teatro e dança clássicos, e é à pintura e à arquitetura que se devem as virtudes maiores de *A vida de O’Haru*, mulher galante, de Mizoguchi, a mais bela fita apresentada em Veneza 52. Ambos são baseados em obras literárias e certamente a temática de *Rashomon* contribuiu poderosamente para o seu êxito internacional<sup>45</sup>.

Apesar de a literatura ser a base de ambos os filmes, Paulo Emílio não atribui às qualidades literárias do original (livro do romancista japonês do século XVII, Ibara Saikaku) ou do roteiro o sucesso do filme, muito pelo contrário. Segundo o crítico, em *A vida de O’Haru*, a acumulação dos episódios mais ou menos autônomos compromete a unidade do trabalho, além de acumular as desgraças em torno da figura central feminina cuja vida está sendo contada. Para Paulo Emílio, a soma desses defeitos teoricamente bastaria para o inevitável desastre do melodrama.

---

45 Ibidem.

Entretanto, todos os defeitos de construção ou mesmo de concepção desaparecem, redimidos pela constante e prodigiosa beleza das imagens. O que temos são mais de duas horas de pinturas e estampas japonesas animadas pelos movimentos sutis da natureza, pelos gestos de atores de incomparável nobreza e pela precisão dos deslocamentos da câmera. Numa primeira visão é difícil fixar o papel da montagem nesse milagre plástico. A participação da arquitetura na composição das paisagens é grande, mas é ainda maior nas imagens de interior cuja nudez nos faz descobrir por contraste a pouca fotogenia dos móveis do ocidente, particularmente as cadeiras, tão prosaicas. São muitas as imagens do cinema ocidental que recebem uma luz desconcertante quando comparadas a essa produção japonesa<sup>46</sup>.

Em conjunto, a crítica de Paulo Emílio a *O'Haru* marca o momento em que pensar o cinema em termos puros, alheio às influências das artes populares e de vanguarda, colabora para o falseamento do problema, revelado a partir de sua concepção enquanto fenômeno social. Paulo Emílio tem compreensão semelhante à de Adorno, no sentido de que a mediação entre forma e conteúdo deve ser orientada pelo fato de “a forma estética ser conteúdo sedimentado”<sup>47</sup>. Segundo Adorno, “o caráter ambíguo da arte enquanto autônoma e como fato social faz-se sentir sem cessar na esfera de sua autonomia”, que ao mesmo tempo apresenta “os antagonismos não resolvidos da realidade” que “retornam às obras de arte como os proble-

---

46 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Veneza 1952: seleções anglo-saxônica e oriental”. *Revista Anhembi*, v. 9, n. 26, jan. 1953. p. 397-8.

47 ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 15.

mas imanentes de sua forma”<sup>48</sup>. *O’Haru* se desenvolve a partir do diálogo com as artes tradicionais japonesas, como a literatura, a pintura e o teatro, cuja vitalidade em representar a história da cortesã formalmente nos transporta para o Japão do século XVII. O conteúdo imagético pautado na plástica e encenação teatral apresenta uma história autêntica, que a representa a cortesã do passado e remete às situações do presente das mulheres japonesas após a Segunda Guerra Mundial.

Partindo dessa premissa, a crítica à adaptação literária não se consolida nos antigos termos da *Clima*, segundo os quais o cinema não poderia ser submetido à literatura ou a qualquer outra arte. Ao comentar o filme graduando os elementos literários, teatrais e pictóricos em relação à sociedade, Paulo Emílio demonstra que a linguagem literária e a montagem ocupam posição menor diante da unidade plástica do filme atingida a partir da fusão entre a pintura, a arquitetura e a encenação. Se o problema da especificidade cinematográfica não está mais presente na crítica a *O’Haru*, Paulo Emílio pode graduar a influência de cada elemento artístico na consolidação da linguagem e do estilo do filme de Mizoguchi adequado ao conteúdo social (a opressão sofrida pela personagem feminina).

Enfim, resta dizer que analisar a trajetória intelectual de Paulo Emílio através de seus ensaios sobre cinema redigidos entre 1946 e 1953 é um percurso através do qual a essência cinematográfica defendida em *Clima* dá lugar à existência cinematográfica que a precede. Ao retornar ao Brasil, Paulo Emílio vai se valer dessas lições ao promover cursos de ci-

---

48 ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. , p. 16.

nema e redigir catálogos de mostras e ensaios a partir da compreensão da cultura cinematográfica enquanto linguagem, estilo (forma) e expressão de uma sociedade, acessível através do conteúdo da obra. Essa estratégia crítica já aparece de modo mais equilibrado e completo nos catálogos de Grandes Momentos do Cinema e Retrospectiva Erich von Stroheim, que integram a programação do I Festival Internacional de Cinema (1954), realizado como parte das festividades do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Mas, apenas após ministrar 23 aulas na disciplina de História da Linguagem Cinematográfica, do Estilo e da Expressão Social no curso para dirigentes de cineclubes promovido em 1958 pela Cinemateca Brasileira é que Paulo Emílio realizará um balanço completo das lições aprendidas entre 1937 e 1957. É nesse momento que o crítico realiza sua exposição mais elaborada acerca da história do cinema, forjada através do comentário à linguagem, ao estilo e ao modo como as obras são expressão de uma sociedade. É a partir desses fios condutores que Paulo Emílio forja a chave para a compreensão do que muitas vezes chamou de cultura cinematográfica e que estará na base da formação dos cursos de cinema no Brasil. Mas isto é outra história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ALBERA, François; LEFEBVRE, Martin. “Présentation. Filmologie, le retour?” In: *Cinémas: revue d’études cinématographiques*, v. 19, n. 2-3, 2009.

ANDRÉ, Bazin. “O mito do cinema total”. In: ANDRÉ, Bazin. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ANDRÉ, Bazin. “*Le jour se lève* et le réalisme poétique de Marcel Carné”. In: CHEVALIER, Jacques et al. *Regards Neufs sur le cinéma*. Une production Peuple et Culture. Paris: Seuil, 1953.

ANDRÉ, Bazin. “A evolução da linguagem cinematográfica”. In: ANDRÉ, Bazin. *O cinema: ensaios*, op. cit.

DUARTE, B.J. “*Caiçara e Ladrões de bicicleta*”. In: *Revista Anhembi*, v. 1, n. 1. Dez. 1950.

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

MENDES, Adilson Inácio. “Escrever imagem”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MENDES, Adilson Inácio. *Trajetória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

PEREIRA JUNIOR, Araken Campos. *Cinema brasileiro (1908-1978): longa-metragem*. Santos: Casa do Cinema, 1979. v. 1.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947”. I: URSS. *O Estado de S. Paulo*, 16 jan. 1948. p. 6.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947”. II. *O Estado de S. Paulo*, 28 jan. 1948.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Panorama do cinema: de Cannes 1946 a Bruxelas 1947”. III: Suécia. *O Estado de S. Paulo*, 9 mar. 1948. p. 6.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Témoignages”. *Les Cahiers du Cinéma*, v. 16, n. 91, Paris, jan. 1959. p. 35.

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

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Bazin”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986. p. 200.



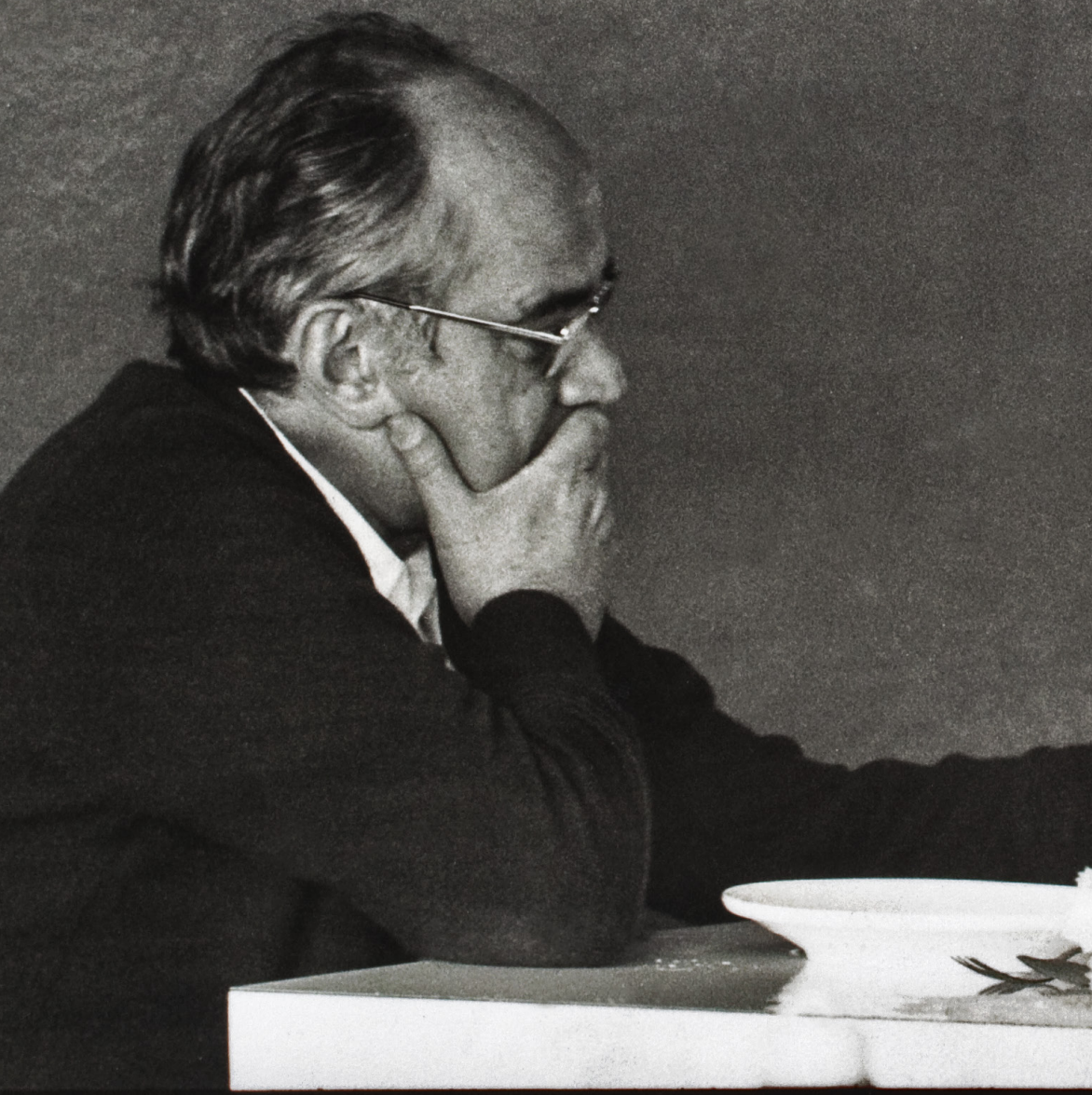
GOMES, Paulo Emílio Sales. “Veneza 1952: seleções anglo-saxônica e oriental”. In: *Revista Anhembi*, v. 9, n. 26, jan. 1953. p. 397-8.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os festivais de cinema de 1949”. PE/PI 0073, Cinemateca Brasileira.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 200.

issu e que e.



# ***AS TAREFAS DO CRÍTICO E OS DESAFIOS DO INTELLECTUAL DURANTE A MAIS RECENTE DITADURA BRASILEIRA'***

Pedro Plaza Pinto

## **APRESENTAÇÃO**

A proposta deste estudo é seguir o fio da presença e do trabalho do crítico Paulo Emílio Sales Gomes no período do mais recente regime ditatorial com o objetivo de propor questões para se pensar sobre as tarefas de um intelectual no contexto de um regime de exceção. Foi priorizado o nó de uma experiência que se configurou como regular na repetição de trechos anteriores da vida do crítico, com a escrita de uma série de textos de crítica para o *Jornal da Tarde* (1973) e a participação na revista *Argumento* (1973-4). Foi um período marcado pelo retorno ao cotidiano das tarefas da Cinemateca Brasileira após afastamento de alguns anos, momento também distintivo pela crescente contribuição com os cursos universitários em Brasília e São Paulo. De resto, Paulo Emílio fazia o que sempre fez: orientou trabalhos, formou estudantes, participou de debates na esfera pública, pesquisou cinema no Brasil. Ficará de fora desta abordagem a consideração sobre as

---

1 Este texto tem origem na tese de doutorado Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo, defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2008, sob orientação do professor Ismail Xavier, com apoio institucional da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

críticas publicadas em *A Gazeta* (1968), do momento anterior ao período autoritário, antes da escalada de repressão assentada pelo ato institucional nº 5, do final daquele ano.

A persistência de velhos problemas do cinema local relativiza a ideia de novos tempos no trecho de vida enfocado, mas o correr dos anos apontou para formas de violência institucionalizada que tiveram a atenção do professor e especialista em cinema. Seu trabalho se adensara no final da década de 1960, ao passo que pesquisa para sua tese sobre Humberto Mauro. Em seguida, sua postura na coluna do *Jornal da Tarde* e na equipe de redação da revista *Argumento* pode ser caracterizada como uma tentativa de agregação em torno da ação de resistência, indicando um tipo de atitude que promoverá a contestação e o esboroamento do regime nos anos posteriores. A proposta deste texto é considerar sinais que moldaram a participação política do crítico na década de 1970 e apontaram para territórios inexplorados nos estudos sobre ele.

O tema mais amplo do projeto de pesquisa<sup>2</sup> que dá origem ao recorte deste texto é a crítica de cinema aliada à pesquisa histórica, neste caso estudada através da escrita de Paulo Emílio Sales Gomes. Demarca-se o período em que esses dois vieses do seu trabalho andaram lado a lado, na fase de consolidação do cinema moderno no Brasil, de organização do ensino de cinema e da pesquisa histórica na área, na passagem entre as décadas de 1960 e 1970, com a legitimação da cinemateca como modelo de instituição para conservação e difusão do patrimônio cinematográfico,

---

2 Projeto “Paulo Emílio e o cinema brasileiro moderno: crítica e estudos históricos em estado provisório de suspensão”, desenvolvido entre 2011 e 2015 junto ao departamento de História e ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPR.

ainda que numa fase de penúria e necessidade de resgate do projeto de instituição autônoma que foi buscado no final dos anos 1950. Este arco temporal é consignado pela emergência e permanência dos governos militares que assumiram o poder com o golpe de 1964. É o momento em que as esperanças na “revolução brasileira”<sup>3</sup> transitam para a agonia de um choque de realidade, para a luta armada e para a “geleia geral” que marca a onda tropicalista. Nesse entretempo, Paulo Emílio deu continuidade ao seu trabalho como crítico, professor universitário e conservador-chefe da Cinemateca Brasileira, mesmo diante das muitas dificuldades que marcaram a trajetória da instituição, em condição precária que já se configurara após o ano de 1963 e a retirada de pauta do projeto de lei nº 711/59 no Congresso Nacional, que apoiava a instituição.

Há também o trabalho específico do professor e pesquisador, reconhecido a ponto de receber uma “alcunha” para sua expressão pública e profissional de conhecedor, do perito tal como identificado por Gilda de Mello Souza<sup>4</sup>. Essa ideia se mescla e se desdobra com a figuração de professor desde os cursos do final dos anos 1950 no Cineclubes do Centro Dom Vital e do cineclubismo na Cinemateca Brasileira, e sobretudo depois da irrefreável institucionalização dos cursos superiores de cinema a partir da experiência na Universidade de Brasília. O grosso do trabalho do

---

3 Entre outros autores, foi interessante cotejar as observações de caráter mais sociológico, com outra matriz de viés mais estético-histórica, que incorpora a análise fílmica às observações sobre as tendências sociais em jogo, respectivamente em: RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 1993; XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

4 SOUZA, Gilda de Mello e. “Paulo Emílio: a crítica como perícia”. *Discurso*, n. 10, São Paulo, 1979. p. 61-9.

professor Paulo Emílio dá-se, como é bem conhecido, na Universidade de São Paulo, onde orientou mestrados e doutorados na década de 1970, após apresentar sua tese para a banca composta por Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado e Alfredo Bosi, em 1972.

Será importante recuperar a narrativa de fatos desse trecho de sua vida e articulá-los em relação às questões que permeavam um período em que, em primeiro lugar, temos a contribuição do crítico e do especialista já consagrado — o que torna seus projetos e suas posturas problemáticos de saída. Será necessário compreender a inserção do trabalho do crítico e conservador-chefe nesse contexto que é marcado, na intelectualidade, pela desilusão frente às esperanças na “revolução que faltou ao encontro”. Tal enfrentamento entre projetos da esquerda intelectual no Brasil e a realidade do jogo no campo de forças político-institucional é a pedra de toque das discussões após o golpe de 1964. Já em 1967, em texto clássico que marcou época, o acontecimento foi identificado por Octavio Ianni como fazendo “parte do processo geral do estabelecimento de uma nova concepção de ‘civilização ocidental’”, inserido como fato significativo da modulação mais ampla das relações militares, econômicas e políticas entre Brasil, América Latina e Estados Unidos. A ideia de uma dependência estrutural é orientadora das teses, interessante para o estudo do cinema pelo simples fato de falar de sociedade de massas, de que “o populismo brasileiro é uma forma política assumida pela sociedade de massas”, ou de que, com o “colapso de 1964”, “o populismo terá sido apenas uma etapa na história das relações sociais entre classes”<sup>5</sup>.

---

5 IANNI, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 180.

Essas discussões marcaram os projetos de cinema com programas revolucionários, uma vez que as mudanças político-institucionais do capitalismo tardio local estavam se consagrando principalmente em termos de hábitos de consumo e inserção social de novas mediações<sup>6</sup> — a exemplo da articulação do modelo de televisão de canais de alcance nacional e revistas de ampla difusão. Trata-se do conhecido “desenvolvimento” do mercado de bens materiais, sobretudo na vertente de comércio de bens culturais, que se destacou entre os anos 1960 e 1970 pela dimensão e pelo volume atingidos<sup>7</sup>. É o momento de plena expansão do mercado editorial, com a Abril Cultural, e de crescimento, por exemplo, da Rede Globo de Televisão e Rádio. Assim, diante de um novo mercado, relativamente modernizado, de consumo de bens culturais, os projetos de cinema do período do regime militar iam conviver com aquilo que Marcos Napolitano bem resumiu como “dilema Corisco ou Zé do Burro” — remetendo a dois personagens de filmes de construções formais antagônicas, *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964): aderir a uma estética repisada na formação industrial-burguesa dos estúdios hollywoodianos ou ao modo de construção modernista explicitamente politizado, a exemplo do manifesto “Por uma estética da fome”, de Glauber Rocha, que veio a público em 1965. Este tipo de alternativa marcava, na perspectiva de um

---

6 NOVAIS, Fernando; MELO, João Manuel Cardoso de. “Capitalismo tardio, sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.

7 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 111.

impasse a ser superado, a arte engajada brasileira<sup>8</sup>.

Todavia, houve um reposicionamento das polarizações depois da conjuntura que se configurou desde meados de 1964. O campo da realização cinematográfica como meio de intervenção política viu-se compelido a autocríticas radicais ou contemporizadoras, “tentando se livrar das ilusões políticas e ideológicas que estavam por trás dos elementos culturais e estéticos que compunham a cultura nacional-popular e seu mito da aliança de classes”<sup>9</sup>. O endurecimento do regime até o final da década de 1960, a expansão sem precedentes dos meios de comunicação de massa e o caminho da resistência democrática na década seguinte são elementos agravantes na tomada de decisões tanto para o cinema engajado quanto para os projetos alternativos a ele, como a comédia erótica (ou “pornoanchada”), o cinema marginal (ou “cinema do lixo”) e o que restou do cinema popular, que formara gerações anteriores com Mazaropi e com filmes de gênero.

## **A POLÍCIA POLÍTICA NÃO PEGOU DESDE O INÍCIO DO CINEMA: RUPTURAS E CONTINUIDADES**

Os projetos e a figuração pública de Paulo Emílio durante os anos da mais recente ditadura podem ser historiados e correlacionados ao respondermos à seguinte pergunta: de que modo ele enfrentou as consequências do golpe nos seus campos de atuação? A dedicação ao ensino e à pesquisa

---

8 NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 45-7.

9 *Ibidem*. p.54.



se consolidam ao longo da década de 1960. As dificuldades do trabalho na Cinemateca Brasileira indicaram a persistência das adversidades existentes desde os anos anteriores à deposição do governo João Goulart. Uma longa nota manuscrita, não publicada, nos orienta na leitura mais ampla do contexto e flagra a visão que o crítico destilava em forma de escrita.

Os fenômenos propriamente políticos não conseguem mais solicitar a minha curiosidade. Atribuo isso à maneira superficial com que acompanhei os acontecimentos que dos fins de março até esta parte foram levados tão a sério no país e no exterior. Tive desde logo a impressão, confirmada nas primeiras semanas posteriores ao epílogo militar do episódio, de que nada de fundamental estava em jogo.

Foi, pois, sem a maior surpresa que constatei a nenhuma influência da crise de março e abril no único terreno que acompanho de perto, o da problemática do cinema brasileiro. [...] Pois depois de abril tudo continuava exatamente nos mesmos termos. De importante permanecia o trabalho da CPI e a expectativa em torno das fitas novas de Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, e, sempre numa perspectiva artística singular, Walter Hugo Khouri.

Tem gente que acha isso um mau sinal. Afirmam que o fato da conjuntura global da nação possuir tão pouca incidência sobre a cinematografia brasileira significou a pequena ou nenhuma importância deste último. [...]

Há um pouco disso, mas há muito que não tem nada a ver com isso. Não resta dúvida que a nossa pouca importância nos deixa à margem dos aconte-

tecimentos. Eu compreendo o estado de espírito dos que se enciúmam em ver que a opinião e eventualmente a polícia política se interessam pelo que se passa no mundo teatral, radiofônico e televisionado das grandes capitais brasileiras e nem sequer tomam conhecimento da existência do cinema brasileiro. Das dezenas e milhares dos que em todo o Brasil foram convocados para depor, presos para investigações, se asilaram em embaixadas ou atravessaram a fronteira, ou que tiveram cassados seus direitos políticos, não constam nomes vinculados ao cinema brasileiro. Os bons espíritos poderiam imaginar que a aspiração cinematográfica nacional fosse menos subversiva ou corrupta do que outras, mas ao que tudo indica não é disso que se trata. Tudo se explica, *hélas!*, pela nossa desimportância. Como em toda parte surgiram também no ambiente cinematográfico os auxiliares benévolos da polícia política, mas se a boa vontade dos alcaguetes não teve consequências, não é, como se gostaria de pensar, que também como policiais amadores não fossem levados a sério. A polícia estava ocupadíssima, era obrigada a agir segundo um critério de prioridade, e não teve tempo para perdê-lo com o cinema brasileiro.<sup>10</sup>

Depoimento importante e formalmente coerente com a construção sinuosa: diz-se desinteressado por fenômenos políticos, parece fazer uma cobrança do desengajamento da gente de cinema, mas não se trata disto, pois acaba por acentuar justamente a necessidade da continuidade do trabalho — de estreia e exame de filmes — diante da “pouca importância”

---

10 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Os fenômenos propriamente políticos não conseguem mais solicitar minha curiosidade*. S.l., 3 f. Manuscrito, Cinemateca Brasileira (BR CB PE/PI. 0208), 1964.

do cinema brasileiro, concluindo com o apontamento da tradição autoritária que mora voluntariamente na iniciativa dos alcaguetes. O texto não desqualifica aqueles que, supostamente, seriam “menos subversivos”. Apenas constata a pouca monta e inserção do cinema brasileiro na vida social, ao mesmo tempo que valoriza a continuidade do trabalho de abordagem e leitura dos filmes que estavam sendo produzidos, além de enfatizar a necessidade de entendimento da situação de mercado ocupado do cinema brasileiro como um todo, na Comissão Parlamentar de Inquérito no Congresso Nacional, que havia sido criada no segundo semestre de 1963 e para a qual o crítico depõe em maio de 1965.

Mas houve também a interrupção de projetos, como o trabalho recém-iniciado junto à Universidade de Brasília para a criação de um centro e uma escola de cinema, também entre 1964 e 1965. Supunham-se novas dificuldades e a persistência de velhos entraves. Inicia-se, assim, por parte do especialista, um esforço de síntese sobre a situação histórica do cinema brasileiro, onde persiste o problema da mentalidade importadora e o da falta de estudos sobre seu passado.

Neste sentido, *A personagem de ficção* foi uma publicação emblemática da aproximação de Paulo Emílio Sales Gomes com a vida de professor universitário. Nasceu de um seminário interdisciplinar realizado em 1961 na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, com a participação e divisão de tarefas bem ao estilo de *Clima*: Anatol Rosenfeld fez uma apresentação geral do problema da ficção, Antonio Candido o direcionou para a personagem do romance, Décio de Almeida Prado para a personagem do teatro e Paulo Emílio cuidou da personagem

do cinema. As aulas de Teoria Literária no curso a cargo de Antonio Candido contaram, então, com as presenças de colegas ilustres, além da bagagem muito particular de Anatol Rosenfeld. As apresentações de cada conferencista foram acrescidas, ao final, de uma mesa de debate, com a projeção do filme *A doce vida* (Federico Fellini, 1960) comentada por Paulo Emílio, e com a encenação da peça *A escada*, de Jorge de Andrade, dirigida por Flávio Rangel, comentada por Décio de Almeida Prado e Bárbara Heliodora. A publicação saiu inicialmente no boletim nº 281 da faculdade, em 1964, com os textos dos quatro professores, depois reproduzidos em livro com o mesmo nome pela editora Perspectiva<sup>11</sup>.

Estabelecia-se uma presença contínua de Paulo Emílio como professor nas instituições universitárias, significativamente ao lado dos amigos de *Clima*. Contudo, havia projetos na nova capital do país, pois apesar de contribuir na antiga faculdade na qual se formara, ele segue, entre 1963 e 1964, para cursos esparsos e para a fundação do curso de cinema na Universidade de Brasília. A experiência é bloqueada com a invasão do campus no ano seguinte. Paulo Emílio retorna para a Universidade de São Paulo e abandona as viagens para o Planalto Central, perfazendo o último trecho de sua vida como professor em sua antiga faculdade e como fundador do curso de cinema no que seria o berço da atual Escola de Comunicações e Artes da USP, durante os anos 1970.

Em 1973, Paulo Emílio chama indiretamente a atenção para a conjuntura do regime em sua conferência sobre o cinema brasileiro dos

---

11 CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

anos 1930<sup>12</sup>. Na apresentação no Instituto de Estudos Brasileiros, menciona de passagem o golpe do Estado Novo e a institucionalização da censura enquanto expõe sobre o período estudado dentro da linha de argumentação em que fala do cinema ocupado e das tentativas de existência diante das condições flutuantes do período após 1930. Já os textos críticos desse período, entre 1973 e 1974, foram publicados no *Jornal da Tarde* e na revista *Argumento*, além da pequena contribuição com notas para o jornal *Movimento* e *Jornal do Bairro* entre 1974 e 1975, que não serão examinadas neste artigo.

### **EM ARGUMENTO: TAREFA IMEDIATA DO INTELCTUAL EM ESTADO DE SUSPENSÃO**

Há uma referência significativa à ditadura em trecho do manuscrito, depois suprimido da redação final, da apresentação do primeiro volume da revista *Argumento*, publicado no segundo semestre de 1973. Apesar de contar em sua comissão de redação com nomes como Anatol Rosenfeld, Fernando Henrique Cardoso, Antonio Candido e Celso Furtado, foi Paulo Emílio quem redigiu a apresentação que foi discutida e levemente reelaborada<sup>13</sup>.

---

12 GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema brasileiro na década de 1930*. 26 p. manuscrito. Conferência apresentada no Instituto de Estudos Brasileiros. 16 fev. 1973, BR CB PE/PI 0296. Publicado posteriormente em: CASTILHO, Ataliba Teixeira de; PRETTI, Dino (orgs.). *A língua falada culta na cidade de São Paulo*: materiais para seu estudo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1986. p. 90-111. v. 1.

13 As duas versões manuscritas e uma datilografada foram identificadas no arquivo pessoal do crítico. Documento PE/PI.0559. Arquivo Pessoal Paulo Emílio Sales Gomes. Cinemateca Brasileira. Em seu depoimento sobre a convivência e o aprendizado com Paulo Emílio desde a época da revista *Clima*, Antonio Candido aponta este lado da liderança intelectual nos assuntos políticos, verdadeiro “sol” que iluminou e orientou as convicções de colegas que apresentavam a crença num socialismo vago. Desde a década de 1940, o crítico já era o principal redator dos documentos políticos dentro dos projetos em que contribuiu. Ver: CANDIDO, Antonio. “Informe político”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense;

Em dado momento do texto, depois modificado, ele comenta a necessidade, diante dos “obstáculos”, de novo terreno de enraizamento de “muito intelectual brasileiro” que se encontrava “em estado provisório de suspensão”. Assim, mesmo em contexto de repressão, delação e violência institucionalizada, Paulo Emílio indicava a exigência de superação dos obstáculos e de combate no campo das ideias. Em seu terreno específico de ação — no cinema brasileiro —, segundo a tese orientadora deste estudo, o texto da sua crítica, depois de legitimar as funções das cinematecas, contribuiu para o fortalecimento da pesquisa histórica e para o exame de materiais fílmicos, inclusive de procedência antes relegada a segundo plano, alterando sua própria linha de intervenção na crítica cinematográfica — de um internacionalismo na militância dos arquivos para uma postura radical na necessidade de estudos e pensamento sobre os materiais locais.

Muito da inclinação declarada e enfatizada em falas públicas estava na assunção de uma espécie de cena patética porque não “natural” nem despojada de uma tática de intervenção do intelectual público: trata-se de uma confissão de Paulo Emílio num momento de autocritica, sem autoindulgência. Ele encenava assim sua própria e mais recentemente adquirida desilusão ou tomada de consciência do limite e do raio das ações em determinada situação. O próprio crítico caracterizou esse mecanismo e ato de postar-se, de expor-se nos jornais e nas entrevistas, como jacobinismo. Vejamos a intervenção no *Jornal da Tarde*, que é anterior à presença na comissão de redação da revista *Argumento* e caracteriza

---

Embrafilme, 1986. Cf. PINTO, Pedro Plaza. “Apresentação de *Argumento*”. In.: *Revista da Cinemateca Brasileira*. n. 2, São Paulo, set. 2013.

propriamente a postura radical que fez deitar muita tinta entre os admiradores e parceiros de Paulo Emílio.

### **NO JORNAL DA TARDE: SOBRE CINEMA BRASILEIRO E CONTRA A CENSURA**

À moda dos rodapés literários, a intervenção se inicia com uma apresentação e desenvolve, ao longo de dezessete artigos concentrados em pouco menos de dois meses, uma série de motivos a partir da estrutura de crônica ou de nota, com comentários sobre filmes, exhibições e fatos do meio cinematográfico. É o conjunto de textos de Paulo Emílio mais condensados em um pequeno intervalo de tempo.

A primeira intervenção é de abril de 1973. A contribuição dos artigos, em termos gerais, compõe-se de três vetores de trabalho: a pesquisa histórica sobre o cinema no Brasil, a abordagem analítica e a crítica de filmes. O objetivo era o remodelamento dos conceitos de cinema e de sua crítica — uma busca que vinha da década anterior —, mas num momento em que o trabalho estava sob o signo da uma ditadura. A apresentação da crítica se dava com a busca de um deslocamento do nexos de autoridade no argumento para a liberdade de expressão diante da experiência dos filmes, democraticamente. Seu trabalho era dedicado integralmente ao frágil terreno do cinema brasileiro.

A vertente da pesquisa comparece na síntese do tipo “especialista”, que observa as reações do público e que considera aspectos importantes de um filme brasileiro em cartaz que remeta a outras épocas. Quando fala de Mazzaropi, de Jurandir Noronha ou de *O anunciador, o homem das*

*tormentas* (Paulo Bastos Martins, 1970), ou sobre a questão dos exibidores ou da curiosidade do prêmio Oscar, Paulo Emílio rende o assunto às questões históricas do cinema brasileiro.

O segundo artigo trata das hipóteses da origem da palavra Oscar para o prêmio da Academia de Hollywood. Um pouco de crônica e muito de ironia aparecem na mistura de relato sobre a pesquisa de Richard Griffith com as curiosas hipóteses brasileiras a respeito. O crítico chega à conclusão de que não seria tão inimigo assim da influência estrangeira. Como diz, no fim do artigo: “Me agrada ver o prêmio da Academia de Hollywood metamorfoseado por vias tortuosas num documentário brasileiro”<sup>14</sup>. No texto, Paulo Emílio alude a uma viagem à Bahia, quando conhecera um americano contrabandista no Mercado Modelo, que todos no local reputavam como sendo aquele que deu origem à palavra Oscar. Esse misto de crônica e crítica também serve para questionar diretamente a repressão, como no caso da defesa do filme *Orgia, ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970) contra a censura.

Em outra linha, Paulo Emílio elabora uma espécie de pequena narrativa sobre a trajetória de Andrea Tonacci até *Bang Bang*, ou traz em forma de comentário histórico o contexto cataguasense de emergência do realizador Paulo de Bastos Martins, de *O anunciador*. A verve da crônica se manifesta também no modo como narra as sessões de cinema e a reação do público durante as projeções. O lado especialista se coaduna com essa verve de cronista, do conservador de cinematecas que apresenta os diretores mas também

---

14 GOMES, Paulo Emílio Sales. “O tio Oscar”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986. p. 287.



registra o ato social de uma sessão de cinema, muito interessado no público.

A análise e a crítica mais dedicada ao material propriamente dito divide espaço com a crônica, a nota do dia ou da observação de uma sessão, portanto. São precisas e vertiginosas (porque imprevisíveis) as considerações sobre *Os mansos* (Braz Cheidak, 1973), *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972), *Orgia*, já mencionado, *Cômicos e mais cômicos* (Jurandir Noronha, 1971) — esse especialmente dedicado a considerações sobre o modo de apropriação de materiais históricos por filmes — e *Roleta russa* (único filme de Bráulio Pedroso como diretor, de 1972).

Há, portanto, um crítico que se utiliza da crônica e constrói alguns dos seus textos de modo muito cortante, em termos analíticos e conceituais, a exemplo das considerações sobre a paródia em *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (Luís Sérgio Person, 1972) ou sobre a vulgaridade popular, no sentido positivo, em *Um caipira em Bariloche* (Mazzaropi e Pio Zamuner, 1973). No mesmo influxo, indica a assunção total de temas e questões do cinema brasileiro, remetendo a fatos, prêmios e notícias de seu meio. Assim, Paulo Emílio elabora e direciona a sua abordagem para objetos pouco notórios, mas que tem potencial para compor uma narrativa mais ampla e totalizante sobre o cinema brasileiro, proporcionando a avaliação crítica que mistura visão da conjuntura política, trajetória do cinema local e olhar do perito.

Nessa via, poderíamos dizer que o estado de suspensão foi a regra do cinema realizado no Brasil, e que tal condição unificava, em uma visão global, a narrativa do texto “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, publicado no mesmo ano de 1973. Tal condição peculiar reuniu no mesmo esforço: 1) os pioneiros (até os anos 1920); 2) o primeiro impulso industrial

(a exemplo de Humberto Mauro e da Cinédia na década de 1930); 3) o cinema popular musical (a exemplo da Atlântida, a partir de 1940); 4) o investimento e o fracasso da industrialização pela burguesia paulista (com a Vera Cruz, no final dos anos 1940); 5) as tendências do cinema independente ou disruptivo (a exemplo de Nelson Pereira dos Santos, de Roberto Santos, do Cinema Novo, do cinema marginal e da comédia erótica, emergindo a partir de meados dos anos 1950). Ora, o ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” foi publicado originalmente no terceiro número da revista *Argumento*, em cujas notas da apresentação do primeiro número constava a expressão “estado provisório de suspensão”. O texto do ensaio teve imediata repercussão em amplos setores da intelectualidade, não só entre gente de cinema, e tem sua razão de ser pela inclusão do Cinema Novo, dos marginais e da pornochanchada no conjunto mais amplo de uma narrativa marcada por interrupções.

## **AMEAÇA DE DEMISSÃO: DIANTE DA REPRESSÃO**

A resistência contra a intimidação está entre os principais desafios do intelectual, legado de conjuntura, dado que atravessa e dá forma à figuração da sua presença no período. Tanto do ponto de vista mais amplo quanto em relação ao trecho de vida de Paulo Emílio aqui focado, o final dos anos 1960 e o ano de 1973 são marcados pela atuação infame dos quadros da ditadura civil-militar dentro da Universidade de São Paulo. A ditadura já se tornara o monstro jurídico e institucional disforme que envolvia empresários, elite e setores repressivos sob o mesmo aparato. Até mesmo o consagrado quadro da elite cultural paulista da intelectualidade sofreria

a interveniência e ação obscura do regime, o qual teve que enfrentar movimentando-se de modo a denunciar um altissonante escândalo de operações que se concretizavam num jogo de pressões. A resposta de Paulo Emílio à força contrária à renovação do seu contrato com a Universidade de São Paulo é exemplar pelo fato de expor as ameaças que sofreu, na justa medida oposta à pressão sofrida: instigado a se aquietar e esperar, foi aos jornais, escreveu para amigos, aceitou uma adiada proposta de homenagem por alunos, colegas e amigos, agora devidamente colocada à serviço da denúncia da situação absurda e kafkiana que vivia<sup>15</sup>.

Vejamos o que disse o homenageado no encontro marcado e preparado pacientemente por amigos, alunos e por ele próprio, ocorrido em novembro de 1974. Lembremos antes que entre seus ouvintes estavam cineastas como Walter Rogério; antigos amigos como Edgar Carone e Ilka Laurito; companheiros como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e Lygia Fagundes Telles; escritores e jornalistas como Osman Lins, Jacob Guinsburg, José Mindlin; professores da nova geração da Faculdade de Filosofia como Marilena Chauí e Maria Sylvia de Carvalho Franco. A citação é curta: “A obscuridade que envolve o episódio me coloca numa situação desconfortável diante dos meus amigos. [...] Gostaria de explicar para todos o que está acontecendo comigo, mas eu próprio, até este momento, sei muito pouco”<sup>16</sup>.

O crítico, que havia sido já apoiado em manifesto com assinaturas de

---

15 Ver SOUZA, Jose Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 513-5.

16 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Trazer por escrito o meu agradecimento...* Discurso proferido no Clube dos Artistas, Cinemateca Brasileira (BR CB PE/ PI. 0166), São Paulo, 1974.

inúmeros cineastas como Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Alex Viany, Arnaldo Jabor e Carlos Diegues, remetia ao fato de que a pressão veio junto com uma proposta de silêncio e acomodação com vistas a um futuro contrato que se achegaria, feita pelo reitor Manuel Nunes Dias.

A reação de Paulo Emílio foi oposta, trazendo tudo para o claro e expondo a pressão. Ela está alinhada com a via de resistência, que podemos expor nas atitudes do crítico em mais dois exemplos de postura notável, reportadas pelo colega Antonio Candido. Quando houve a cassação de Bento Prado Júnior e José Arthur Gianotti, Paulo Emílio se notabilizou como a figura que desmontou um movimento de demissão coletiva em solidariedade aos colegas. Classificou a ideia de erro absoluto, porque seria entregar o Departamento de Filosofia para a direita, facilitando o trabalho da ditadura. Segundo o depoimento de Antonio Candido, Paulo Emilio teria dito:

Quando a ditadura toma a atitude de cassar um professor é um ato odioso, é um risco que ela toma. Ela hesita em fazer. Agora vocês querem dar de mão beijada para ela... Nós na ECA combinamos o seguinte: se eu for cassado, fica o Jean-Claude chefiando. Se o Jean-Claude for cassado, fica a Rita, Se a Rita for cassada fica o Rudá<sup>17</sup>.

O segundo exemplo, diz respeito justamente à demissão coletiva na Universidade de Brasília com a invasão e intervenção de 1965. Segundo o depoimento de Jean-Claude Bernardet ao documentário *Barra 68* (Vladimir

---

17 Apud SOUZA, Jose Inácio de Melo. *Paulo Emilio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 512.

Carvalho, 2001), Paulo Emílio se manifestou contra, classificando como uma decisão completamente descabida. Era entregar o ouro para o bandido e facilitar o trabalho de desmonte. Este tipo de postura tem relação com a vivência do crítico no período, insistindo nas tarefas relativas à formação de público, cineastas e pesquisadores, ao mesmo tempo que, em 1973, assume a coluna de cinema do *Jornal da Tarde* e colabora na comissão de redação da revista *Argumento*, órgão ligado à imprensa alternativa que travou um duro combate contra a censura até as raias do Supremo Tribunal Federal em 1975.

### **UM JACOBINO CONTRA A DITADURA: A ESCRITA DA RESISTÊNCIA**

Em suma, do ângulo da face pública, como crítico, a presença de Paulo Emílio na coluna de cinema do *Jornal da Tarde* em 1973 estava implicada com a assunção da posição que ele próprio denominou “jacobina”, em defesa da dedicação integral ao cinema brasileiro e ao combate à “mentalidade importadora” que ainda atravessa o meio cinematográfico local.

Já a resistência ao autoritarismo e o exame de novas ou persistentes tendências estéticas do cinema brasileiro durante a intervenção no *Jornal da Tarde* estão relacionados com a reunião da postura de especialista, crítico e intelectual na mesma figura. A participação junto à comissão de redação da revista *Argumento*, que se tornou um símbolo de oposição ao regime ditatorial, é decisiva para talhar mais um aspecto na sua figuração pública, e a revista publicará o texto de grande impacto “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”.

Outro dado interessante está no material de preparo e redação do texto curto da apresentação da mesma revista, que discorre sobre tarefas e dificuldades do intelectual num regime de exceção. Há mais de uma versão, e as alterações pontuais nos deram pistas do campo de problematização e dos sentidos possíveis para os termos. Há uma ênfase na apresentação de *Argumento* que é a consideração sobre a luta contra o arrivismo, a acomodação, a apatia diante da violência institucionalizada. Assume-se a busca de um “novo terreno” para se enraizar. Isso está relacionado ao modo como o professor Paulo Emílio estava se colocando desde a longa greve de 1968, conduzida pelos estudantes, a qual apoiou. Há também outras questões relacionadas à mudança no seu modo de dar aulas, segundo o depoimento de Maria Rita Galvão ao biógrafo José Inácio de Melo Souza.

De todo modo, o reposicionamento do crítico e estudioso no período permite apontar a consolidação de um sistema cinematográfico de caráter moderno, específico porque fragmentário e em si mesmo lacunar, que elabora um encadeamento de contínuos choques com obstáculos que se colocam contra sua própria existência. Conforme o ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, cada momento decisivo da trajetória do cinema brasileiro foi bem-sucedido na medida em que enfrentou suas limitações e os obstáculos de seu tempo.

O mais interessante do ensaio é que ele tem total relação com o objetivo de compreensão e diálogo profundo com a própria cultura, com aquele cinema falado na sua própria língua. Essa defesa gerou incompreensão, em muito porque era metodicamente escandalosa, mas sobretudo porque foi talhada em asserções extremamente precisas,

dialéticas, com construções imprevistas e irônicas. Ou ainda a instigante pauta gerada com os artigos e a discussão sobre a comédia erótica, por exemplo, e a valorização do cinema popular ou da Boca do Lixo, que gerou consternações em quem esperava ler do perito algo sobre a *finesse* da atualidade cinematográfica internacional francesa, alemã, sueca ou italiana.

Essa é a defesa da dedicação integral ao cinema brasileiro: finalmente, um cinema que, se bem lido e pensado em sua modesta história desde as origens, passando pela chanchada, pela Vera Cruz, pelo Cinema Novo ou pelo novíssimo cinema (o marginal), seria capaz de satisfazer uma existência, conforme as palavras que orientaram a famosa fórmula sintetizada por Antonio Candido em sua *Formação da literatura brasileira*, quando afirma que, a partir de certo momento, a exemplo das “grandes” literaturas — francesa, alemã, espanhola, italiana —, a literatura brasileira foi capaz de gerar altas emoções literárias.

A apresentação de si e da coluna de cinema no *Jornal da Tarde*, a escolha dos materiais abordados, a estrutura dos artigos e o jogo de remissão a fatos do cinema brasileiro caracterizam a escrita para o jornal no mesmo período em que contribuiu com a chamada imprensa alternativa. Na revista *Argumento* e diante da ameaça de descontinuação do seu trabalho na Universidade de São Paulo, o crítico mobiliza colaboradores e amigos contra as tentativas autoritárias. Denoda-se, assim, a face do intelectual que, jovem, havia sido preso na ditadura do Estado Novo ao combater as formas do fascismo em suas cores locais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Anna Blume, 1995.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. “Informe político”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “O tio Oscar”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Depoimento prestado na Comissão Parlamentar de Inquérito da Indústria Cinematográfica*. Brasília, Câmara dos Deputados, 42 f., datilografado, Cinemateca Brasileira (BR CB PE/PI. 0302). 5 maio 1964.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema brasileiro na década de 1930*. 26 p.



manuscrito. Conferência apresentada no Instituto de Estudos Brasileiros. 16 fev. 1973, BR CB PE/PI 0296.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Os fenômenos propriamente políticos não conseguem mais solicitar minha curiosidade*. S.l., 3 f. Manuscrito, Cinemateca Brasileira (BR CB PE/PI. 0208), 1964.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Trazer por escrito o meu agradecimento...* Discurso proferido no Clube dos Artistas, Cinemateca Brasileira (BR CB PE/PI. 0166), São Paulo, 1974.

IANNI, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

NEME, Mário. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre : Globo, 1945.

NOVAIS, Fernando; MELO, João Manuel Cardoso de. “Capitalismo tardio, sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PINTO, Pedro Plaza. “Apresentação de Argumento”. In: *Revista da Cinemateca Brasileira*. n. 2, São Paulo, set. 2013.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. “A imaginação como elemento político”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In. : *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. “Paulo Emílio: a crítica como perícia”. *Discurso*, n. 10, São Paulo, 1979. p. 61-9.

SOUZA, Jose Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 513-5.

XAVIER, Ismail. “A estratégia do crítico”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrasilme, 1986.

XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. In: XAVIER, Ismail et al. *O desafio do cinema: A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.



PARTE III

# ***OUTRAS MILITÂNCIAS***



## ***A ENCRUZILHADA DAS DISSIDÊNCIAS: ALGUMAS PASSAGENS NA TRAJETÓRIA MILITANTE DE PAULO EMÍLIO***

Nicolau Bruno de Almeida Leonel

*Os meses na prisão, prolongando-se, começaram a marcar Paulo Emílio, talvez para sempre. Mas não, ou nem sempre, em sentido desfavorável. Em outubro de 1936, numa carta escrita em termos livres e pessoais porque não passaria pela censura, ele dizia o seguinte a seu respeito: “Eu pessoalmente vou bem. Você não pode imaginar, Décio, a quantidade de ilusões que perdi, os erros que enxerguei e as coisas que aprendi durante esses nove meses de prisão. E aqui também se firmaram certas tendências da minha personalidade que até então estavam incertas, como por exemplo a minha decidida vocação para a política e meu irremediável fracasso em relação à existência normal”[...].*

— Décio de Almeida Prado, *Seres, coisas, lugares*

No momento de se refletir a obra de Paulo Emílio Sales Gomes em seu conjunto, quando deparamos hesitantes com as gigantescas proporções que, em alguma medida, tomaram o espectro da presença do seu pensamento crítico, dentro de todo o complexo mosaico da cultura cinematográfica brasileira, a primeira reação é de perplexidade. Sentimos que temos diante de nós uma hidra com gigantescos tentáculos, que, incansáveis, vão organizar, estimular e pensar os caminhos para o desenvolvimento de uma pluralidade, estonteante, de atividades e ramos, em todos os setores do cinema brasileiro.

Paulo Emílio figura como uma referência intelectual fundadora do pensamento crítico do cinema brasileiro. Deixou uma obra seminal e uma passagem incontornável dentro dos percursos de formação da tradição crítica cinematográfica. Também é um *maître à penser* da Cinemateca Brasileira, em toda a sua complexa rede de ações (na práxis tríplice: preservação, difusão e documentação). Para ele e seus pares, “a Cinemateca é o cerne do movimento de cultura cinematográfica no Brasil”<sup>1</sup>, e aqui seria interessante destacar a específica utilização do termo “movimento”, aparentemente caída em desuso.

Além do trabalho da Cinemateca Brasileira de difusão e distribuição de filmes, Paulo Emílio também participa como entusiasta e aglutinador de determinado ramo do movimento cineclubista que germinara pelos quatro cantos do país, com vidas e sobrevidas se sucedendo até os anos 1980. Ao mesmo tempo, como aponta Adilson Inácio Mendes, ele também figura

---

1 THOMPSON, Cecília. “Cultura cinematográfica” In: *Cadernos da Cinemateca*. v.3: Cinemateca Brasileira e seus problemas. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1964. p. 3.



como um dos iniciadores dos instrumentos teóricos do movimento do Cinema Novo.<sup>2</sup> Incansável em seu trabalho de historiador, crítico e exímio intérprete, Paulo Emílio incide radicalmente na produção contemporânea. De certa forma, ele explica, inspira e interage criticamente com o movimento.

Ele ainda foi maestro da orquestração do curso de cinema, em seu engajamento na criação do Departamento de Audiovisual da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, contribuindo com a fortuna crítica que inaugurou a formação de futuros cineastas e professores. Talvez pudéssemos desembaraçar inumeráveis laços de inspiração, correspondências subterrâneas que se estendem por outros campos da nossa fauna e flora audiovisual, vasos comunicantes que se interligam com a cultura brasileira como um todo.

Para esta geração pioneira, em alguma medida, a noção de cultura cinematográfica é como uma *Bildung*<sup>3</sup> humanista que irradia para todos os campos e atravessa diversos setores com suas especificidades. Ela também se posiciona como uma noção abandonada, vaga e esmaecida, neutralizada e revestida de novos usos e sentidos. Embora ainda reivindicada por amplos espaços, ela é, em certo sentido, o ato de fundação de uma comunidade histórica muito específica: a da cinefilia. Ainda que muitas vezes ecoe como

---

2 MENDES, Adilson Inácio. “À l’ombre d’Almeryda (Jean Vigo et Paulo Emílio Sales Gomes)”. In: BRENEZ, N; MARINONE, I. (Orgs.). *Cinémas libertaires: au service des forces de transgression et de révolte*. Paris: Septentrion Presse Universitaire, 2015. p. 181.

3 “Formação (al. *Bildung*) [...] indica o processo de educação e de civilização, que se expressa nas duas significações de cultura; compreendida de um lado como educação, de outro lado como sistema de valores simbólicos.” ABBAGNANO, Nicolas. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982. p. 448.

língua morta, o espírito das cinematecas dessas gerações de fundadores é aquele do amor louco pelo cinema, do amor profano pelos filmes desconhecidos de todos os tempos e lugares. Esta fome absoluta de cinema quer, a todo instante, inaugurar um contato inusitado, aquele da experiência coletiva de, através do cinema, engajar-se no questionamento do próprio cinema, interrogando a realidade social que o atravessa. Como diz Gilda de Mello e Souza, quando traduz a perícia de Paulo Emílio:

O que o preocupa é o real, o concreto, a obra, o que ela diz sobre o mundo, como o autor fala por seu intermédio. O seu diálogo é sempre uma relação privada com a imagem, cuja palpitação profunda procura acolher com humildade. Mas *desta* imagem, *deste* filme, *deste* autor, feito *nestas* condições e *nesta* época<sup>4</sup>.

No entanto, poderíamos levantar uma questão marcada por um signo perturbador de engajamento com a pesquisa histórica, o interrogar o tempo. Não seria interessante indagar se esse uso, aparentemente ocasional, da expressão “movimento de cultura cinematográfica”, (por exemplo como é utilizado na citação anterior de Cecília Thompson), não poderia ser mais um sintoma de um lado esquecido desse amor louco que mera arbitrariedade? Poderíamos nos perguntar se esta palavra “movimento”, que em certos usos se oculta, não é uma palavra que se confunde, que se torna indiscernível à noção de “cultura cinematográfica”. Poderíamos exercitar

---

4 SOUZA, Gilda de Mello e. “Paulo Emílio: a crítica como perícia”. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 213.

esta hipótese, imaginando como ambas se tornam inextrincáveis, podendo existir apenas nessa condição singular, na plenitude de sua “vocaçã política”. Não conseguimos imaginá-las separadamente, não há casualidade na correspondência. Essa irmandade inquebrantável, esse incansável intento de transformar a defesa da cultura cinematográfica em uma práxis social e coletiva, aponta também para a relação indivisível entre movimento e cultura cinematográfica. Essa dúvida e por decorrência hipótese surge como um signo perturbador, porque a função organizativa da cinefilia é o trabalho político áspero. Talvez seja esse trabalho político ausente a má consciência da conjuntura contemporânea da cultura cinematográfica. Resta perguntar quão seletiva é essa ausência, quais as origens ideológicas desse obscurantismo nesse tempo.

A função organizativa oculta da cinefilia representa também a tarefa difícil da formação da teoria e da prática política do militante, desse suposto movimento. A cinefilia era uma forma de organização dos espectadores com críticos, professores, especialistas, intelectuais, para pensar e debater cinema sem a mediação da indústria ou dos monopólios de distribuição de filmes, sem a reificação do capital. Ela foi sinônimo de subversão e de auto-organização, reaproximando especialistas e leigos, desconstruindo falsas separações. A crítica não estava estanque diante da militância, fazendo-se uma coisa só. Como nos coloca Adilson Inácio Mendes, na experiência de Paulo Emílio: “no semanário literário a crítica deve desenvolver uma verdadeira cultura cinematográfica, deve recrutar em favor do cinema um público cultivado, por isso, o crítico deve ser

militante —no sentido largo do termo”<sup>5</sup>.

A hipótese militante de interpretação do uso do termo “movimento” surge como sintoma de um elemento de coletivização do espírito cineclubista, mas também como um puro exemplo propiciatório. Essa noção de movimento retirada de seu isolamento merece, ao menos, uma tentativa de aprofundamento da hipótese. A função organizativa e o aspecto movimentista, por assim dizer (que se denota numa linha de interpretação possível), nos dirige historicamente para os primórdios da trajetória militante de Paulo Emílio. Segundo José Carlos Soares Zuin: “No final de julho de 1935, poucos meses antes de ser preso Paulo Emílio idealizou a criação de uma revista chamada *Movimento: revista do presente que enxerga o futuro*”<sup>6</sup>. Sinal emblemático, esta hipótese nos leva a traçar considerações sobre como a trajetória militante reincide na trajetória crítica, sobretudo no que concerne a relação do cinema com o pensamento político pauloemiliano.

A obra de Paulo Emílio sobre a trajetória do anarquista Eugéne Bonaventue Vigo, vulgo Almereyda, muito posterior em sua vida, partilha desta comunidade histórica, a dos encarcerados da luta política, como lembra José Inacio de Souza. Almereyda possuía em comum com Paulo Emílio a passagem pela masmorra, essa experiência da prisão política. Em 1935, preparando-se para as provas de ingresso para a Faculdade de Filosofia

---

5 MENDES, Adilson Inácio. *Trajatória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013. p. 180.

6 ZUIN, João Carlos Soares. “Paulo Emílio Sales Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações”. In: *Novos Rumos*, ano 17, n. 36, 2002. p. 53.

da USP, ele foi preso após o levante comunista fracassado, mesmo sem ter participado do mesmo, numa onda de prisões seletivamente escolhidas para neutralizar os militantes mais ativos. Segundo Souza:

Não pertencendo nem aos quadros do Partido Comunista nem da Juventude Comunista, não tendo pregado nem o golpe armado nem a derrubada do regime, o seu crime reduzia-se ao uso da sua arma principal, a *palavra*, na difusão daquilo que ele entendia como o melhor para o país<sup>7</sup>.

Seus estudos preparatórios para a entrada na academia se prolongaram na prisão, pitorescamente chamada de “Universidade Popular Maria Zélia”. De acordo com Souza: “Paulo não teve muito tempo para evoluir no seu aprendizado. No carnaval de 1937, ele fugiu da prisão”. Como fica claro no testemunho transcrito em carta ao Décio de Almeida Prado que narra o cotidiano da prisão localizada no Paraíso, em que Paulo Emílio esteve antes de ser transferido para o presídio Maria Zélia.

A boia é regular e os companheiros são alegres e simpáticos [...] Passam o dia jogando, fazendo julgamentos, conferências, debates cantando, contando anedotas irradiando números musicais e literários para outras celas do Paraíso<sup>8</sup>.

---

7 SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 77.

8 *Ibidem*, p. 89.

Ainda na prisão, eles montam uma peça teatral de agitação e propaganda, chamada *Destinos*, que, segundo Souza, mostra o contraste de percursos de dois estudantes oriundos de uma aristocracia rural que chegam na cidade grande. (Um segue o caminho decadente da “orgia burguesa” e o outro se torna militante político<sup>9</sup>.)

Como em Fernand Pelloutier, neste caso, tratava-se de “instruir para revoltar”<sup>10</sup>, nesta universidade de encarcerados aprendia-se: “várias lições sobre sindicalismo [...] história do movimento comunista, organização do PC, teoria econômica política ou antropologia»<sup>11</sup>.

A fuga da prisão é particularmente espetacular:

O plano de fuga era simples: de um quarto na enfermaria do presídio partiria um túnel de oito a dez metros, passando por baixo da entrada lateral da casa e terminando na vizinha ao presídio. Dali os presos, pulando os muros de várias residências, alcançariam ruas próximas como a Vergueiro ou 13 de Maio<sup>12</sup>.

A construção do túnel foi arriscada, perigando sofrer um desabamento durante a escavação. “A ideia de ficar enterrado vivo acompa-

---

9 SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002., p. 97-8.

10 Ver JULLIARD, Jacques. *Fernand Pelloutier et les origines du syndicalisme d'action directe*. Paris: Seuil, 1971; ou CHAMBAT, Grégory. *Instruir para revoltar*: Fernand Pelloutier e a educação rumo a uma pedagogia da ação direta. São Paulo: Imaginário & Faísca, 2006.

11 SOUZA, *op.cit.* p. 96.

12 *Ibidem*, p. 104.

nhou-o pelos anos afora”<sup>13</sup>. Paulo Emílio chamava o túnel de “nossa cova de libertação”. A fuga mitológica pelo grupo de militantes antifascistas também guarda aquilo que Souza nomeia com fina ironia o hilário apelido de “incidente avícola”.

Dos fundos da casa na rua Vergueiro, os fugitivos tentaram sair pelo portão, mas este estava fechado. Uns pularam, então, para a casa vizinha à esquerda, ganhando em seguida a rua. Paulo Emílio, depois de pular vários muros, caiu sobre um galinheiro. Mesmo com o barulho das aves assustadas, conseguiu escapar sem maiores problemas<sup>14</sup>.

Antonio Candido narra os caminhos subsequentes:

Ficou escondido uns tempos e depois se apresentou à polícia, que, na atmosfera mais distendida daquele momento, o dispensou. Ele foi então para França e nela viveu até a Segunda Guerra Mundial<sup>15</sup>.

Portanto, em alguma medida, poderíamos dizer que essa passagem de Paulo Emílio pelo calabouço é uma *Bildung* dentro de outra *Bildung*, tal qual as camadas de uma cebola. Aquela camada da prisão

---

13 SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 105.

14 Ibidem, p. 54.

15 CANDIDO, Antonio. “Informe político”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986. p. 55.

política reside dentro daquela outra, da cultura cinematográfica. Ou seja, a formação da Universidade Maria Zélia, que vivenciou Paulo Emílio no período dentro do presídio, reside no DNA do espírito do “movimento de cultura cinematográfica do Brasil” de que falávamos anteriormente, que vai também marcar o interesse e a escrita, mais para a frente, sobre o pai de Jean Vigo no livro: *Vigo, vulgo Almereyda*, escrito entre 1949-52.

Em “Informe político”, ensaio que permite uma radiografia aguda da trajetória política de Paulo Emílio, Antonio Candido ressalta a importância da ida para a França: “Esta estada foi dos fatos mais importantes da sua vida: ela lhe revelou o cinema e alterou a fundo sua visão política”<sup>16</sup>. Segundo Zuin, durante sua estada na Europa, há o encontro militante com o cinema:

Com Plínio Sussekind Rocha, físico que realizava seu doutorado em Paris, Paulo Emílio assistiu às fitas clássicas do cinema, como *Outubro*, *Tempos modernos*, *A grande ilusão*, aprendendo com o amigo a “ver filmes e falar sobre cinema de forma empenhada, militante”, conforme palavras que usou para homenagear e definir seu mestre em 1972. Contudo, na atmosfera efervescente do *Front Populaire* e da Guerra Civil espanhola, a política era o principal interesse de Paulo Emilio. [...] No curto intervalo de dois anos em que permaneceu em Paris nosso autor estabeleceu um forte vínculo

---

16 CANDIDO, Antonio. “Informe político”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986. p. 56.



com a política e o cinema<sup>17</sup>.

Antonio Candido sintetiza o novo contato de Paulo Emílio com o stalinismo em Paris, o qual oferecia um panorama agudo das consequências da prática sectária do comunismo ortodoxo.

Era o tempo do *Front Populaire* na França e da Guerra Civil Espanhola, e ele desenvolveu uma atitude bastante crítica em relação aos partidos comunistas, que atuavam segundo os estritos interesses soviéticos, não os do proletariado de seus países; e que não trepidavam em liquidar de qualquer maneira os outros grupos de esquerda<sup>18</sup>.

Depois de ter passado pelas órbitas da Juventude Comunista no Brasil, Paulo Emílio chegou à França já munido de um pensamento socialista latino-americanista, avançado para seu tempo. Como explica Antonio Candido: “somava-se certa informação sobre o aprismo e muito entusiasmo pela revolução mexicana que estava sendo reativada nos seus propósitos iniciais pelo presidente Cárdenas”<sup>19</sup>. E mais:

Em Paris [Paulo Emílio] ligou-se a dissidentes de esquerda e fez leituras que alteraram essencialmente a sua posição. Além de dois livros canden-

---

17 ZUIN, João Carlos Soares. “Paulo Emílio Sales Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações”. In: *Novos Rumos*, ano 17, n. 36, 2002. p. 53.

18 CANDIDO, Antonio. “Informe político”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986. p. 57.

19 *Ibidem*, p. 56.

tes de Trotsky, denunciando a “degenerescência burocrática” e o “termidor” da Revolução Russa, impregnou-se dos pontos de vista críticos de Victor Serge cujo *Destin d'une révolution* apareceu quando ele chegou lá [...] [mostrava] a formação dum regime de capitalismo de Estado e desigualdade social na União Soviética, deixando claro que as suas condições nacionais haviam imposto uma alteração essencial do socialismo concebido como democracia operária<sup>20</sup>.

A personagem histórica de Victor Serge aparece também nas aventuras de Almereyda, que, ainda muito jovemna época, respondia por seu nome original de Victor Kibaltchitch, o mesmo que trinta anos depois conheceria Paulo Emílio nas ruas de Paris, carregando atrás de si o espinhoso *Memórias de um revolucionário*<sup>21</sup>, texto que ainda não havia sido definitivamente redigido. Paulo Emílio faz contato com o veterano revolucionário Victor Serge, em 1937, e torna-se “impregnado” por seus “pontos de vistas críticos”, como diz Antonio Candido. Pois Serge era um sobrevivente do pesadelo stalinista e uma testemunha lúcida e afiada de todo o desastre político do capitalismo de Estado, durante os expurgos persecutórios stalinistas. Victor Serge havia escrito: “Não é contra a liberdade que o socialismo pode triunfar, mas ao contrário, pela liberdade de pensar melhorando a condição do homem.”<sup>22</sup>. Serge possuía uma concepção

---

20 Idem.

21 SERGE, Victor. *Mémoires d'un révolutionnaire 1901-1941*. Paris: Seuil, 1951.

22 SERGE apud TERONI, S.; KLEIN, W. *Pour la défense de la culture: Les textes du Congrès international des écrivains*, Paris, juin, 1935. Dijon: EUD, 2005. p. 449.

singular do socialismo, amadurecida pela experiência da dissidência e da perseguição, e defendeu um socialismo baseado em “três pontos essenciais superiores a qualquer condição de tática”. Primeiro: “A defesa do homem. Respeito ao homem [...] [sua] integridade física”. Segundo: “A defesa da verdade. Eu tenho o direito à verdade como uma condição de saúde moral e intelectual”. E terceiro: “A defesa do pensamento. Direito de tudo conhecer e a liberdade de pensar”<sup>23</sup>.

O suplício de Victor Serge na prisão, a perseguição e depois a penúria da vida na Sibéria soviética foram denunciados por Magdaleine Paz em Paris, no Congresso Internacional dos Escritores pela Defesa da Cultura, em junho de 1935. Esse congresso foi um momento de crucial importância para a instável unidade da intelectualidade europeia contra a ascensão do fascismo. O Partido Comunista francês acabou hegemonizando toda a estrutura organizativa do congresso, de tal modo que tentaram a todo custo suprimir a fala de Magdaleine Paz e sua defesa pela liberdade de Serge. André Breton também quase fora banido do Congresso, entre tantos outros conflitos, por sua defesa de Serge. André Gide teve de, ainda nos anos seguintes, apelar mil vezes junto à Stálin pela libertação deste proscrito. A campanha por Serge foi um dos primeiros divisores de águas entre a esquerda pró-Rússia. Estar com ele era definitivamente desafiar o stalinismo, pois Serge era um arquivo vivo dos crimes do ditador. Para se ter uma ideia, no debate de 1936 com Magdaleine Paz, um dos emissários bolcheviques, Nikolai Tikhonov, diria: “entre os inimigos da URSS, nenhum é

---

23 SERGE apud TERONI, S.; KLEIN, W. *Pour la défense de la culture: Les textes du Congrès international des écrivains*, Paris, juin, 1935. Dijon: EUD, 2005. p. 448-9.

tão perigoso como a oposição de esquerda, os trotskistas como Kibaltchitch. [verdadeiro nome de Victor Serge]”<sup>24</sup>. Portanto, para os stalinistas, estar com Serge e estar com Magdaleine Paz era tomar o caminho dos piores e “mais perigosos” detratores da URSS.

Segundo Zuin citando Victor Azevedo, Paulo Emílio teria intermediado uma participação posterior de Serge no jornal *O Estado de S. Paulo*. Depois de sua morte, foi publicada a seguinte nota editorial: “De 1939 a 1940, esse notável revolucionário e escritor colaborou em *O Estado S. Paulo*, com as iniciais K. V.(Victor Kibol’cic), escrevendo interessantíssimos artigos sobre política, essencialmente europeia e asiática”<sup>25</sup>. Para Zuin:

Com Victor Serge, o jovem Paulo Emílio conhecera os processos de Moscou, o assassinato de toda uma geração revolucionária (Zinoviev, Bukhárin) o despotismo de Stálin, o terror e o totalitarismo do regime stalinista. Todavia, não somente o desencantamento com a URSS de Stálin foi absorvido das relações com Victor Serge. Do contato com o exilado russo, Paulo Emílio manteve o gosto pela independência ideológica, a fé no ideal socialista, a defesa da liberdade e da dignidade humana<sup>26</sup>.

Também Adilson Inácio Mendes ressalta esse contato de Paulo

---

24 SERGE apud TERONI, S.; KLEIN, W. *Pour la défense de la culture*: Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin, 1935. Dijon: EUD, 2005. p. 452.

25 ZUIN, João Carlos Soares. “Paulo Emílio Sales Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações”. In: *Novos Rumos*, ano 17, n. 36, 2002. p. 55.

26 Idem.

Emílio com um marxismo libertário de Victor Serge e denota o: “interesse crescente pelo pensamento heterodoxo de Marceau Pivert<sup>27</sup> (*Parti Socialiste Ouvrier et Paysan*) e de Daniel Guérin”<sup>28</sup>. Em *Trajetória de Paulo Emílio*, ele agrega: “a relação com Andrea Caffi e Victor Serge vai reforçar sua autonomia”<sup>29</sup>. Andrea Caffi, de origem ítalo-russa também era um sobrevivente do stalinismo, que teve igual impacto com seu exemplo de denúncia antitotalitária na trajetória de Paulo Emílio.

Souza também fala do conta todo futuro crítico com Daniel Guérin, na época jovem militante socialista francês, depois famoso por suas teses em torno do marxismo libertário.

A exclusão da Esquerda Revolucionária da SFIO<sup>30</sup> foi pedida em março de 1937, mas somente em 1938 isso ocorreu, impulsionando Pivert, Daniel Guérin e os participantes da Federação do Sena à fundação do *Parti Socialiste Ouvrier et Paysan*—PSOP [Partido Socialista Operário e Camponês]. Foi nesse momento de aparecimento do PSOP e da FER que Paulo Emílio deve ter tido o seu contato mais estreito com Marceau Pivert. Anto-

---

27 Marceau Pivert, ativo militante da ala esquerda do Partido Socialista, fundador da Gauche Révolutionnaire durante o *Front Populaire*, foi secretário geral da Presidência do Conselho de controle político da imprensa, da rádio e do cinema. Cf. GUÉRIN, Daniel. *Front populaire, révolution manquée: témoignage militant*. Paris: Julliard, 1963. p. 113

28 MENDES, Adilson Inácio. “À l’ombre d’Almeryda (Jean Vigo et Paulo Emílio Sales Gomes).” In: BRENEZ, N; MARINONE, I. (Orgs.). *Cinemas libertaires: au service des forces de transgression et de révolte*. Paris: Septentrion Presse Universitaire, 2015.

29 MENDES, Adilson Inácio. *Trajetória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

30 Seção Francesa da Internacional Operária.

nio Candido declarou que Paulo, sem “prejuízo de admiração pela figura e os escritos de Trotsky, rejeitava também o trotskismo; e passou a ver o marxismo como um corpo aberto de doutrina, passível de modificação segundo a época. A sua simpatia foi para agrupamentos inconformados e radicais, como certas dissidências de esquerda dos partidos socialistas e comunistas; o PSOP de Marceau Pivert ou o POUM de Joaquim Maurin e Andrés Nin”<sup>31</sup>.

Já no retorno ao Brasil, Paulo Emílio parece ficar no meio do caminho entre o stalinismo e o trotskismo. Mantinha-se nessa difícil encruzilhada doutrinária, dentro do fogo cruzado da história da esquerda, que havia já vivido, de outra forma, no Brasil. Ele tinha que equilibrar os paradigmas históricos do socialismo entre igualdade e liberdade, mas agora, no coração dos combates do *Front Populaire*: “Em breve Paulo Emílio foi tachado de trotskista, um palavrão político dos mais pesados”<sup>32</sup>. O PSOP tem vida curta, mas a corrente de militantes que fazia o círculo político de Marceau Pivert era uma tendência dissidente tanto da social-democracia reformista quanto do stalinismo, assim como do trotskismo. Como dizia Daniel Guérin:

Os trotskistas, aos nossos olhos, apesar da luta até a morte com os stalinistas, praticavam os métodos e professavam as concepções de organização interna tal qual os stalinistas: o movimento não era impulsionado de baixo

---

31 SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 78.

32 Ibidem. p. 120.

para cima, mas de cima para baixo. Os chefes (ou mais exatamente o chefe prestigioso) dava as palavras de ordem e as tropas não tinham que fazer mais nada além de apertar o passo. Ora, estes métodos eram desastrosos em toda parte onde se punham em ação e eram, em particular, dentro da SFIO<sup>33</sup>.

Rompendo com a lógica binária entre bolchevismo-stalinista e bolchevismo-trotskista, na França, Paulo Emílio de certa forma (segundo diversos autores<sup>34</sup>)compunha com simpatia os debates e atividades dos dissidentes tanto socialistas como comunistas. Em particular a composição da Esquerda Revolucionária da SFIO reunia a tradição libertária do sindicalismo revolucionário francês de Pierre Monatte<sup>35</sup>, nas figuras de Marceau Pivert, bem como uma juventude que, nos embates com o trotskismo, na busca de um marxismo sem “camisa de força”, depararam-se com o ideário luxemburguista de um marxismo revolucionário que, nas palavras de Rosa, mantém “o entusiasmo aliado com senso crítico”<sup>36</sup>.

---

33 GUÉRIN, Daniel. *Front populaire, révolution manquée: témoignage militant*. Paris: Julliard, 1963.

34 Entre eles Adilson Inácio Mendes, José Inacio de Souza, Antonio Candido e Soares Zuin.

35 Pierre Monatte era um sindicalista revolucionário francês, discípulo de Fernand Pelloutier. Segundo Michael Löwy e Olivier Besançonot em *Affinités révolutionnaires nos étoiles rouges et noires: pour une solidarité entre marxistes et libertaires*(Paris: Mille et une nuits, 2014. p. 71): “Monatte é um estrela vermelha e negra inclassificável. O mais marxista dos libertários do pré-guerra torna-se, de alguma forma, depois do primeiro conflito mundial, o mais libertário dos marxistas. Ele preferia se definir como comunista-sindicalista”.

36 Luxemburgo, Rosa. Em carta à Adolf Warski, 1921, fim de novembro-começo de dezembro, 1918. Disponível em: <http://www.collectif-smolny.org/article>.

Os jovens discípulos de Rosa Luxemburgo, que militavam nas juventudes socialistas [Federação do Sena da SFIO], tinham usado termos bastante felizes, haviam formulado publicamente com relação aos “bocheviques-leninistas” as mesmas críticas. Eles acreditavam no valor próprio da democracia interna. Repudiavam a concepção militarista e ditatorial da organização centralizada de cima para baixo e lutavam por formas de organização que permitiam o pleno desenvolvimento da espontaneidade revolucionária da classe operária. Para eles, o papel da vanguarda era o de despertar e orientar esta espontaneidade — não como uma simples massa de manobra a serviço de uma “elite” de revolucionários profissionais investidos em virtude de algum direito divino qualquer. Eles estimavam nefasta à classe operária a ideologia do chefe infalível que de uma maneira autoritária dirige a política de uma fração ou de um partido<sup>37</sup>.

De tal forma que a situação de aparente ambivalência da Esquerda Revolucionária, essa oscilação que havia entre aproximação e distanciamento do trotskismo que vivenciava a militância, na verdade representava, simultaneamente, uma convergência na oposição ao stalinismo, mas distanciamento e crítica na concepção de práxis militante e de vanguarda, e na teoria da organização. As atitudes de origem intelectual e estratégica dos debates luxemburgistas tinham incidência como pressupostos libertários de autonomia e horizontalidade dentro da organização política.

---

php3?id\_article=875. Acesso em 14 nov. 2016.

37 GUÉRIN, Daniel. *Front populaire, révolution manquée: témoignage militant*. Paris: Julliard, 1963. p. 90



Ao mesmo tempo, outro campo de convergência reunia uma disputa intermitente com as franjas reformistas do movimento. O conjunto dessas dissidências libertárias colide com todos os blocos fechados das lutas, como a direita da SFIO (socialistas reformistas) e o PC francês (comunistas autoritários), e tenta a todo momento buscar um caminho alternativo, uma aposta singular. É na colisão entre dissidências e blocos que se dava essa insinuante convergência de uma extrema esquerda dissidente que reúne luxemburguismo, reminiscências do sindicalismo revolucionário e trotskismo.

Sob certo aspecto poderíamos questionar a prevalência do marco divisor trotskista, suspendendo temporariamente o divisor de águas monumentalizado. O debate entre a esquerda dissidente foi incansável e a hegemonia bolchevique foi avançando e se instalando aos poucos. No entanto, como dizia John Peter Nettl, um historiador de Rosa Luxemburgo, poderíamos buscar superar os muros erguidos e escutar as outras vozes:

Pelo seu prestígio imenso, pela tragédia grandiosa de sua derrota na Rússia, Trotsky ganhou para si a adesão de todos os marxistas revolucionários que se opuseram a Stálin. Quase todos os anti-stalinistas se encontraram em algum momento atraídos pela sua pessoa e influenciados pela sua argumentação. [...] A oposição entre Stálin e Trotsky, em dois campos do marxismo revolucionário, contribuíram para criar uma barreira insuperável, substituindo todos os debates anteriores e confinando-os aos porões. Nenhuma outra

pessoa tinha voz neste capítulo<sup>38</sup>.

Além da passagem com os trotskistas, por parte de diversas personagens dissidentes do stalinismo, havia nessa corrente uma forte reminiscência ainda confusa de uma velha tradição, a mais importante na França da segunda metade do século XIX, que se desenvolve em muitos ramos: a tradição francesa muito específica do sindicalismo revolucionário, herdeira da Comuna e de Eugène Varlin, correspondente do anarcossindicalismo nos países latinos. Daniel Guérin em seus “testemunhos militantes” fala também desta forte presença da teoria e prática do sindicalismo revolucionário, que, na França, era eminentemente de linhagem libertária. Guérin, autodefinia-se naquele período nestes termos:

No fundo eu era ainda um sindicalista revolucionário. A revolução levada pelos sindicatos era para mim a melhor das revoluções, aquela que evitaria o *hiatus*, a interrupção prolongada da produção, que asseguraria a continuidade técnica graças aos comitês preparados para assumir a gestão. [...] Para mim, este era o dilema: ou o sindicalismo seria capaz de substituir o Estado, de produzir e repartir ele próprio os frutos do trabalho, de fornecer os quadros e de se identificar com a estrutura da economia futura, ou bem para evitar o caos a classe operária seria submetida à ditadura de alguns intelectuais<sup>39</sup>.

---

38 NETTL, John Peter. *Rosa Luxemburg*. Paris: Spartacus, 2012. p. 30.

39 GUÉRIN, Daniel. *Front populaire, révolution manquée: témoignage militant*. Paris: Julliard, 1963. p. 103.

Segundo Souza, em 1937, quatro anos depois da estreia de *Zéro de conduite* (1933), de Jean Vigo, Paulo Emílio chega a Paris. Dez anos depois, em 1947, assinala seu interesse em estudar a história do jornal anarquista *Le bonnet rouge*. Como nos coloca o pesquisador e biógrafo: “A pergunta é ociosa, mas quem teria estado primeiro no centro das preocupações de Paulo Emílio: o pai ou o filho, Miguel Almereyda ou Jean Vigo?”<sup>40</sup>. A escolha por incluir a história do pai e que tomou uma proporção quase tão grande quanto o trabalho sobre o filho vinha porque Paulo Emílio procurava adentrar os estudos dos meios libertários nos quais vagou Almereyda (e depois ele próprio). O próprio crítico escreveria depois numa carta que buscava “decifrar a personalidade do pai do cineasta Jean Vigo, ou em seu tempo o célebre Miguel de Almereyda, que viveu uma juventude libertária ardente e generosa”<sup>41</sup>.

Almereyda representa a figuração dos militantes antifascistas, antepassados de trinta anos do *Front Populaire*, mas que percorreram as mesmas ruas de Paris em disputa com as forças reacionárias, só que na primeira década do século XX. Os *camelots du roi*, que correspondiam a gangues de monarquistas que Almereyda enfrentava e eram uma antecipação dos fascistas da década de 1930. Esse itinerário de dissidências do período do *Front Populaire* que assistira Paulo Emílio em sua passagem pela França também acometera a geração de Almereyda, que viveu sempre se esquivando das disputas sectárias entre socialistas e

---

40 SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. P. 321.

41 GOMES apud MELO, op. cit. p. 321.

anarquistas, ao mesmo tempo que enfrentando a repressão do Estado e a barbárie reacionária. Almereyda é também um ponto de passagem entre gerações, pois ele viveu uma encruzilhada de dissidências, representando a geração que fica entre a geração militante do período do Caso Dreyfus e a geração antifascista da década de 1930.

Almereyda fazia a aposta organizativa de construir a AIA (Associação Internacional Antimilitarista), como diz Paulo Emílio. Seus militantes dirigentes queriam vê-la como “autêntica herdeira da Primeira Internacional de Bakunin e Marx, a internacional legítima em oposição àquela criada pelos socialistas”<sup>42</sup>. Ou seja, eles almejavam retomar uma unidade entre socialistas e anarquistas, dentro do marco do debate da luta internacional contra a guerra e o militarismo.

Tratava-se [...] para Almereyda, de lutar contra os socialistas a fim de transformar a seção francesa da AIA no partido da revolução. Contudo, para não chocar a sensibilidade libertária, nem a de seus camaradas, não empregavam a palavra *partido*<sup>43</sup>.

O antimilitarismo que descreve o livro de Paulo Emílio sobre a trajetória militante de Almereyda parece manter uma correspondência muito forte com os debates das lutas antifascistas dos anos 1930 na Europa. O militarismo na história das lutas socialistas, como força social coletiva se

---

42 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Cosac Naify/Edições SESC SP, 2009. p. 30-1.

43 *Ibidem*, p. 32.

confunde e se corresponde ora com os partidos da ordem, ora com monarquistas e reacionários, ora com os fascistas na sua face mais moderna (sobretudo naquilo que une a guerra e o grande capital da indústria bélica). Ao mesmo tempo, retomava-se o debate que ciclicamente acomete a esquerda, sobre como tornar a guerra uma revolução. Como parece pontuar Paulo Emílio, o trabalho de propaganda política nas revistas situa as passagens e pontua os trajetos. A imprensa política é a topografia de uma guerrilha teórica e estratégica para os movimentos da época.

No *Libertaire*, Almereyda, que se tornara de fato o principal redator, retomava com entusiasmo as ideias de Kropotkin sobre a necessidade, caso estourasse a guerra, de se fazer imediatamente a Revolução e defender o território dominado pelas forças revolucionárias<sup>44</sup>.

Almereyda pertencia à corrente heterodoxa da militância libertária, aliada a esse ideário de antimilitarismo, representando uma ramificação do berço autêntico da tradição do sindicalismo revolucionário de que falava Daniel Guérin e que aparece nos comentários sobre Paulo Emílio. Também há que se notar que a corrente de Almereyda se esgueirava entre rupturas e convergências políticas entre grupos de concepções diversas, muitas antagonistas entre si, girando na órbita de anarquistas e sindicalistas revolucionários. A fundação da segunda revista que aborda Paulo Emílio, *La Guerre Sociale*, surge de outra reviravolta: a tentativa de

---

44 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Cosac Naify/Edições SESC SP, 2009. p. 44.

convergência para a formação de um bloco revolucionário, agora acrescentando a presença de Gustave Hervé. Henri Fabre, amigo de Almereyda, “acreditava que anarquistas como Almereyda e Merle estavam muito próximos de socialistas como ele, e que parecia chegada a hora de compor o bloco revolucionário”<sup>45</sup>. Mais adiante, Paulo Emílio complementa:

E *La Guerre Sociale*, o jornal de todas as correntes, sem exceção [...] Desde o início, critica a classe operária organizada no sindicalismo. Esta, de fato, tornara-se considerável, e dois meses antes, em Amiens, os sindicalistas revolucionários não só tinham reafirmado sua autonomia perante o Estado e os partidos, como tinham deixado claro o seu desejo de independência em relação às “seitas”. As “seitas” eram, basicamente os vários agrupamentos libertários. Para os sindicalistas puros, *La Guerre Sociale* era um conglomerado de “seitas” tendendo a redundar num partido duplamente suspeito<sup>46</sup>.

Paulo Emílio ressalta a ambivalência de Almereyda: sua corrente quer unir os revolucionários e se quer como um grupo antissectário na busca de estimular que em “cada grupo revolucionário, qualquer que seja o seu rótulo, os militantes troquem ideias”<sup>47</sup>. No entanto, esse entusiasmo pelo debate entre as tendências é visto pelo sindicalismo revolucionário da época como um entusiasmo diletante de um “conglomerado

---

45 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Cosac Naify/Edições SESC SP, 2009. p. 44.

46 *Ibidem*, p. 53.

47 *Ibidem*, p. 67.

de seitas”. A fragmentação entre os grupos é quase absoluta. Busca-se uma unidade de debate que avance numa ação comum, mas está distante a unidade de um bloco revolucionário, e ainda mais de um partido. Há uma breve convergência, no que talvez possamos chamar bem-humoradamente de “antecipação germinal”, um primeiro “*black bloc*” da história do movimento operário moderno ocidental: são as Jovens Guardas Revolucionárias, como descreve Paulo Emílio. Elas buscavam derrotar a “tirania policial” e a “reação representada particularmente pelos bem-sucedidos tumultos dos Camelôs do Rei”, que atacavam atividades de esquerda, combatiam grupos violentos organizados do conservadorismo “por meio do entendimento e da camaradagem na ação e pela revolução sem rótulos”. Esse grupo de jovens do começo do século XX enfrenta a polícia e as gangues de reacionários monarquistas, fazendo oposição à onda conservadora daquela época. O conflito se dava de forma violenta e aberta nas ruas de Paris, como depois acontecerá na mesma Paris durante o *Front Populaire*.

Almeryda criou os Jovens Guardas Revolucionários recrutando jovens revolucionários decididos que, cansados das “discussões intermináveis sobre assuntos mil vezes repisados”, se dispusessem a “preparar a pequena guerra das ruas e a grande guerra social”<sup>48</sup>.

Almeryda sonhava ter “curado os círculos anarquistas de sua aversão pela organização verdadeira e pela disciplina”, contando criar um “partido revolucionário” para:

---

48 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Vigo, vulgo Almeryda*. São Paulo: Cosac Naify/Edições SESC SP, 2009. p.76.

reunir, organizar e disciplinar esses revoltados admiráveis que são os anarquistas. Esperávamos fundar um partido que atraísse todos os revoltados, todos os homens de ação que integram o Partido Socialista, e que se dedicassem exclusivamente à preparação moral e técnica da insurreição<sup>49</sup>.

Portanto, de maneira sub-reptícia, podemos observar paralelos constantes entre os enfrentamentos de Almereyda em 1912, onde há o desejo de unidade, atravessado pela fragmentação e o sectarismo entre socialistas e anarquistas, e os enfrentamentos com a polícia e os reacionários, e, por outro lado, com a experiência do *Front Populaire*, em 1937, a primeira viagem de Paulo Emílio a Paris, onde há fragmentação e sectarismo entre stalinistas e trotskistas e confrontos de rua contra o avanço fascista. Em seu livro, ele ressalta as contradições de Almereyda:

Mas enquanto o *La Guerre Sociale* prosseguia em sua campanha pela reconciliação de todos os revolucionários (comunistas, libertários, guesdistas e até jauresistas), com única exceção dos anarquistas individualistas, chegando a criar uma rubrica permanente “Pelo desarmamento dos ódios” [*Pour le désarmement des haines*], renascia a discórdia com a CGT<sup>50</sup>.

---

49 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Cosac Naify/Edições SESC SP, 2009. p.. 89.

50 *Ibidem*, p. 79.



Em 1961, no artigo “Anarquismo e cinema”, Paulo Emílio sintetizou da seguinte forma suas correspondências com o anarquismo:

As modificações de minha ótica política, ou o seu total desaparecimento com o correr dos anos, não impediram que eu mantivesse certo interesse pelo anarquismo, ou melhor, pelos anarquistas. Com efeito, as teorias libertárias nunca me iluminaram; ao contrário, pareceram-me sempre terrivelmente inconsistentes. O que sempre me impressionou foi a biografia, o comportamento dos anarquistas. Essas vidas frequentemente ensinaram-me muito e algumas passagens me exaltam e comovem até hoje<sup>51</sup>.

Na primeira década do século XX, Almereyda viveu entre a cruz e a espada. Tinha que equilibrar a busca pelo socialismo, que implicava o esclarecimento das divergências políticas e a radicalização das lutas, e ao mesmo tempo a luta contra os militaristas, conservadores e pré-fascistas que exigia uma firme unidade por parte dos agrupamentos de toda a esquerda. Sua tragédia final era prenunciadora e profética. Victor Serge também viveu no fogo cruzado entre anarquistas, trotskistas e poumistas contra os stalinistas na Revolução Russa e no período imediatamente posterior. Daniel Guérin entre socialistas, sindicalistas revolucionários, luxemburguistas, também contra os stalinistas, no avanço do fascismo na Europa dos anos 1930. Paulo Emílio, a sua maneira, também habitava uma

---

51 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Anarquismo e cinema”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. São Paulo: Embrafilme, 1982. p. 385.

encruzilhada de dissidências que marcaram seu imaginário militante e seu pensamento político. As organizações antimilitaristas em que atuou Miguel de Almeréyda são as prefigurações do espírito de 1936, a face mais radicalmente antifascista do *Front Populaire* que deve tê-lo marcado profundamente, como colocam vários autores, tais como Antonio Candido, Souza, Zuin e Mendes. As biografias fascinantes destes militantes dissidentes, pensadores livres, suas fantásticas e elucidativas trajetórias de luta forja a subjetividade, a visão de mundo e a sensibilidade libertária e antifascista do crítico de cinema. Apesar de sua declarada falta de expectativas com a teoria anarquista, já na idade madura, não sem alguma ironia, Paulo Emílio achava o comunista libertário Nestor Makhno “o mais completo guerrilheiro que já se conheceu”, afirmando que suas histórias ainda eram “assunto para um bom livro de aventuras para crianças”. Talvez, para ele, a biografia de Makhno, o anarquista ucraniano que “exalta e comove”, fosse a vacina e o antídoto oculto e “sistematicamente ignorado”<sup>52</sup> para o sectarismo entre as novas gerações. De certa forma, a má consciência da cultura dos dissidentes nunca esteve adormecida na noção do movimento de cultura cinematográfica militante de Paulo Emílio, e talvez seja essa a herança profana que ele deixa para as novas gerações: a busca irredutível pela pluralidade das divergências e pela unidade na resistência.

---

52 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Anarquismo e cinema”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. São Paulo: Embrafilme, 1982. pP. 388-9.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. “Informe político”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Vígo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Cosac Naify/Edições SESC SP, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Anarquismo e cinema”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. São Paulo: Embrafilme, 1982. v. 2.

GUÉRIN, Daniel. *Front populaire, révolution manquée: témoignage militant*. Paris: Julliard, 1963.

LÖWY, M.; BESANÇENOT, O. *Affinités révolutionnaires nos étoiles rouges et noires: pour une solidarité entre marxistes et libertaires*. Paris: Mille et une nuits, 2014.

LUXEMBURGO, Rosa. Em carta à Adolf Warski, 1921, fim de novembro-co-meço de dezembro, 1918. Ver em: [http://www.collectif-smolny.org/article.php?id\\_article=875](http://www.collectif-smolny.org/article.php?id_article=875)

MENDES, Adilson Inácio. *Trajatória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

MENDES, Adilson Inácio. “À l’ombre d’Almereyda (Jean Vigo et Paulo Emílio Sales Gomes)”. In: BRENEZ, N. ;MARINONE, I. (Orgs.). *Cinémas libertaires: au service de forces de transgression et de révolte*. Paris: Septentrion Presse Universitaire, 2015.

NETTL, John Peter. *Rosa Luxemburg*. Paris: Spartacus, 2012.

SERGE, Victor. *Mémoires d’un révolutionnaire 1901-1941*. Paris: Seuil, 1951.

SOUZA, Gilda de Mello e. “Paulo Emílio: a crítica como perícia” In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

TERONI, S.;KLEIN, W. *Pour la défense de la culture: les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*. Dijon: EUD, 2005.

THOMPSON, Cecília. “Cultura cinematográfica”. In: *Cadernos da Cinemateca*. v. 3: Cinemateca Brasileira e seus problemas. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1964.

ZUIN, João Carlos Soares. “Paulo Emílio Sales Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações”. In: *Novos Rumos*, ano 17, n. 36, 2002.





# **PAULO EMÍLIO E O TEATRO BRASILEIRO NOS ANOS 1930**

Fernando Breda e  
William Santana Santos

## **JUVENTUDE: EFERVESCÊNCIA CULTURAL E POLÍTICA NOS ANOS 1930**

*Em 1935, pois, aderiu a tudo que me parecia moderno: comunismo, aprismo, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Lasar Segall, Gilberto Freyre, Anita Malfatti, André Dreyfus, Lenine, Staline e Trotsky, Meyerhold e Renato Viana.*

— Paulo Emílio Sales Gomes,

Quando o assunto é cinema nacional, talvez o primeiro nome que surja no âmbito da crítica seja o de Paulo Emílio Sales Gomes. É pouco comentado, no entanto, que o teatro foi uma das atividades artísticas nas quais ele mais se envolveu durante sua juventude, em meados dos anos 1930. Paulo Emílio fez críticas teatrais nesse período e até se aventurou na escrita de duas peças, *Chaminé* e *Destinos*. Esse texto pretende reconstruir a relação que ele teve com o teatro nos anos 1930, abordando uma atividade pouco estudada do intelectual que talvez possa contribuir com elementos para entender todo o conjunto de sua obra.

O interesse de Paulo Emílio pelo teatro nos primeiros anos de 1930 se originava de sua atração por tudo que lhe “parecesse moderno”<sup>1</sup>. O ímpeto modernizante que o apossou estava presente em grande parte de sua geração. O Brasil viveu nessa década aquilo que em seu texto, “A revolução de 1930 e a cultura”, Antonio Candido denominou de “atmosfera de fervor no plano da cultura”, sendo a revolução de 1930 o eixo catalisador dessa atmosfera, um divisor de águas no campo das artes e da política.

Mal ou bem, a vida artística ainda era motivada pelas inquietações modernistas dos anos 1920, ao passo que, na política, sua ligação com a conjuntura internacional de ascensão do fascismo era explícita — o que, por sinal, animava também a vida local. Havia no ar um sentimento compartilhado de “possibilidade histórica de mudança”; não por acaso,

---

1 Sobre sua amizade com Oswald de Andrade e a década de 1930, Paulo Emílio afirma: “Lá pelos dezoito anos tudo, com exceção do cinema e de qualquer ciência exata, me interessava tão vivamente quanto confusa e superficialmente: política, literatura, psicanálise, teatro, arquitetura, sociologia, pintura. O critério era um só. Tudo que me parecesse moderno tinha valor.” (GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um discípulo de Oswald em 1935”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981).



pela primeira vez no país emergiram grandes organizações de massa, como a Aliança Nacional Libertadora (ANL) à esquerda e a Ação Integralista Brasileira (AIB) à direita. O mesmo Antonio Candido, anos mais tarde em depoimento ao documentário *Marighella* (2012), relata sua impressão sobre o “espírito da época”:

Antes de 1930, nenhum intelectual brasileiro se achava com obrigação de tomar atitude política [...] depois de 1930, por causa do comunismo e do fascismo, todos os intelectuais passaram a sentir necessidade de opção política. Aí os intelectuais passaram a ser ou fascistas, ou de esquerda, ou liberais.

Como não poderia deixar de ser, o teatro não ficou de fora ao clima da época. Para entender o contexto teatral em que o jovem Paulo Emílio estava inserido, recorremos ao livro *O teatro brasileiro moderno* de seu amigo de colegial Décio de Almeida Prado. Décio afirma que, com as mudanças sociais, políticas e econômicas pós-revolução de 1930, surgiram “exigências morais e artísticas” ao teatro profissional, até então acomodado com os “limites estreitos” do teatro de revista e das comédias de costumes. Segundo o autor, apesar desses gêneros terem revelado alguns autores e atores de grande “veia cômica”, já se encontravam esgotados.

As primeiras tentativas de renovação teatral partiram da dramaturgia, pelas mãos de autores que, embora participassem do teatro comercial, não se contentavam com o que definiam como limitações da forma da comédia de costumes. Assim, ressurgiu a velha ideia (alicerçada num projeto

nacional) de fazer drama no Brasil, já tentada por Gonçalves Dias, José de Alencar e Bernardo Guimarães, por exemplo, ainda no século XIX.

Ainda de acordo com Décio, as peças de maior importância escritas e representadas nos anos 1930 são *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo, *Amor* (1933), de Oduvaldo Vianna, e *Sexo* (1934), de Renato Vianna. Para ele, essas peças desenvolviam-se dentro do teatro comercial sem questionar seus métodos ou seus fins. Elas obtiveram grande êxito de público e foram encenadas pelas companhias mais representativas do momento, mas não tencionavam reformar o teatro, apenas dar ao drama uma possibilidade de florescer ao lado da comédia.

Dos três autores citados, apenas Renato Vianna contribuiu efetivamente para a renovação da encenação e da direção do teatro à época. Em seu texto “Primeiras tentativas de modernização”, Nancy Fernandes coloca-o junto a Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho como os três nomes que reformaram cênica e interpretativamente o teatro brasileiro nos anos 1930. Vale lembrar que o sistema teatral da época, por incrível que pareça, ainda dava continuidade ao modo de produção do século XIX. Grosso modo, as produções estavam centradas primeiramente na figura do protagonista, que era, geralmente, também empresário das companhias. Cada uma contava com elenco fixo, o que permitia a renovação rápida de repertório. Além disso, era importante a figura do ensaiador, espécie de responsável pela preparação de atores que não se confundia com o diretor, e a do “ponto”, sujeito a quem os atores recorriam para lembrar o texto das peças<sup>2</sup>.

---

2 PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo:

Renato Viana foi aclamado nos meios cultos da época como figura de vanguarda, proferindo palestras sobre o teatro moderno e a necessidade de atualização cênica no Brasil, à semelhança do que se passava na Europa. A temática de suas falas advinha de leituras e informações sobre o teatro russo (Komissarjévski, Stanislávski, Meierhold) e francês (Antoine, Lugne-Poe). Ele propunha a “renovação dos velhos códigos teatrais” e a busca de uma “expressão brasileira em cena”<sup>3</sup>.

Não por acaso, em 1932, Viana trabalha em um novo projeto: o Teatro-Escola. O objetivo era organizar um elenco estável, vinculado a uma escola dramática. Ele conseguiu financiamento do governo Vargas e contratou atores profissionais, como Itália Fausta, Jayme Costa e Olga Navarro. Formada por profissionais emergentes e estudantes, a escola viajou pelo Brasil de norte a sul apresentando espetáculos e eventos didáticos. Suas peças foram todas alvo de polêmica por seu conteúdo. A de estreia foi *Sexo*, em 1934, escrita pelo próprio Renato Vianna, sendo seguida por *Deus*, outro texto dele.

É interessante notar que foi nos meios artísticos paulistanos que Renato Vianna mais teve prestígio. Talvez por esse ímpeto modernizante<sup>4</sup> e

---

Perspectiva, 2003. p. 15-6.

- 3 FERNANDES, Nancy. “Primeiras tentativas de modernização”. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. v. 2. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013. p. 43.
- 4 Renato Vianna ainda esteve à frente da Escola de Arte Dramática de Porto Alegre e foi diretor da Escola de Teatro Municipal do Rio de Janeiro (hoje Martins Pena). Na avaliação de Miroel Silveira, devemos reconhecê-lo pelo seu imenso papel na renovação teatral brasileira. Apesar de ter sido “livresco” e “pomposo como autor dramático, foi o primeiro a teorizar sobre direção cênica, o princípio da direção teatral nos palcos brasileiros no sentido de harmoniosa expressividade” (FERNANDES, Nancy. “Primeiras tentativas de modernização”. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. v. 2. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013. p. 48).

sua boa recepção aos artistas “modernos” paulistanos, ele tenha despertado tanto o interesse de Paulo Emílio na época, como veremos a seguir.

## PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS TEATRAIS DE PAULO EMÍLIO

Porque a arte deve pertencer à grande massa popular. Deve ser feita para dar alegria a essa massa e por isso deve ser, por ela, compreendida e amada.

— Paulo Emílio Sales Gomes

As experiências teatrais do jovem Paulo Emílio dialogavam com o cenário histórico em que estava inserido, descrito anteriormente. Sua ligação com o teatro, no entanto, vem desde cedo. Já durante as aulas ginasiais ele costumava escrever peças experimentais, “num espírito de gozação”<sup>5</sup>, em colaboração com seu colega de classe Décio de Almeida Prado<sup>6</sup>. Em 1935, aos

---

5 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um discípulo de Oswald em 1935”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981

6 Um desses experimentos intitulava “Quinquim Maturity”: “A peça tem sete páginas datilografadas, cinco personagens, um ambiente e dois quadros. Os personagens são dois homossexuais, um filho adúltero, o neto idiota de Rui Barbosa e um poeta moderno. Os diálogos primam por montar situações escabrosas com bichos e aves, onde aparecem desde menções aos “galinhas verdes”, até aos “cabrões”, passando, logicamente, pelo grande número de indicações sobre veados (o chefe das “galinhas verdes” era um misto de veado e galinha). [...] Uma outra situação escabrosa é criado em torno de uma tela de Raul Tupinambá. Ele apresentava um homem nu, mas com pênis destacado em gesso. O quadro seria, então, um misto de pintura e escultura ou melhor, uma arte “pinto-escultural”. [...] Um trecho da peça: “Se eu pelo menos fosse um Coelho neto. Aquele feliz tinha na sua frente uma pilha tão grande de livros que não enxergava o apodrecimento de sua classe. Ah, bendito desconhecimento do materialismo histórico. Bendito desconhecimento da ciência econômica marxista. Bendito desconhecimento da psicanálise. Bendita a ignorância, em nome da felicidade burguesa” (SOUZA, José

dezenove anos, Paulo Emílio escreve sua primeira peça, *Chaminé*<sup>7</sup>, que não foi finalizada nem encenada.

Ainda em 1935, Paulo Emílio vai desenvolver sua atividade teatral no âmbito da crítica. Juntamente com Décio de Almeida Prado, organiza a *Movimento: revista do presente que enxerga o futuro*, que tem uma única publicação em São Paulo, em julho de 1935. Ela representou uma importante tentativa de um grupo de jovens críticos de dialogar com a geração anterior, que havia concebido a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922. Trazendo capa de Anita Malfatti e com textos de Mário de Andrade, Flávio de Carvalho, Lúcia Miguel Pereira e do próprio Décio, entre outros, a revista deixa claro, no manifesto escrito por Paulo Emílio, a proposta de abertura de interlocução

---

Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. São Paulo: Record, 2002. p. 63-4)

- 7 Segundo informações de Lucia Carolina Telles, a peça se encontra no arquivo de Paulo Emílio na Cinemateca Brasileira. Sobre a peça, ela ainda diz: “O texto está organizado em três partes: personagens, ambiente e atos. As personagens são Anjo Gabriel (operário católico, místico, velho, 60 anos), José Martins (filho do Anjo Gabriel, comunista, 20 anos), Maria Martins (irmã de José Martins, operária, namorada), Pentarca Martins (mãe de Maria Martins, 55 anos) e Décio Oliveira (amigo de José Martins, operário comunista, inteligentíssimo e culto, 20 anos) — evidente alusão ao estudante Décio Pinto de Oliveira, morto com um tiro na cabeça durante o confronto entre a frente da esquerda e os integralistas, em 1934. O ambiente é uma sala de jantar e quarto da casa da família operária Martins. A peça encena a família acordando com o barulho da ‘fábrica apitando’ e da ‘chaminé fumegando’ (origem do título). A cena se constrói em torno da explicação do nome da matriarca, Pentarca, sobre o qual o público solta ‘uma grossa gargalhada’. Logo depois da gargalhada uma voz bem forte explica: ‘Pentarca nasceu numa fazenda em Minas Gerais. Seus pais, dois colonos, resolveram por nessa filha, que era a primeira, o nome de Maria, que eles achavam muito bonito. Os donos desta fazenda estavam nesse tempo com hóspedes muito alegres e brincalhões. Os donos da fazenda resolveram divertir os seus hóspedes e convenceram o casal de que deveriam dar à filha o nome de Pentarca. Durante uma semana divertiram-se imensamente vendo as dificuldades dos caipiras em dizer Pentarca. Por isso é que a mulher do Anjo Gabriel em vez de se chamar Maria chama-se Pentarca’ e dito isso o coro de gargalhadas do público volta a aparecer. (Arquivo Paulo Emílio Sales Gomes/Cinemateca Brasileira, PE/PI 0063)” (TELLES, Lucia Carolina A. A. S. *Movimento em construção: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) — Universidade de São Paulo, 2012. p. 97.)

crítica: “Nós precisamos avançar e ocupar os postos para os quais estamos sendo chamados por uma necessidade social de novas energias”<sup>8</sup>. Dentre suas seções, existia uma dedicada ao teatro, que enfrentou sérias dificuldades para sair do papel. No prefácio, Paulo Emílio comenta essa questão:

O principal encarregado desta seção de Movimento será Renato Viana, o grande animador do teatro brasileiro. Infelizmente, para o primeiro número, foi absolutamente impossível a Renato Viana enviar a sua colaboração, dada as suas enormes preocupações com o Teatro-Escola e a exiguidade do tempo. Do segundo número em diante, entretanto, é garantido. Devido a isso é que a nossa seção de teatro sai no primeiro número tão incompleta<sup>9</sup>.

Frente ao quadro, coube ao próprio Paulo Emílio encarregar-se, por meio de dois pseudônimos, dos dois textos da seção: “Teatro-Escola de São Paulo”, de Ray Barbosa, e “Sexo de Renato Viana”, de Joaquim Mauriti, ou Quinquim. O primeiro é uma pequena nota sobre sua fundação de outro teatro-escola em São Paulo, sob a direção de Alves Filho, “o jovem e imaginativo autor de planos para clubes, teatros, revistas”<sup>10</sup>, nos moldes do Teatro-Escola de Renato Viana. O segundo é uma resenha apreciativa da peça mencionada.

---

8 TELLES, Lucia Carolina A. A. S. *Movimento em construção*: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) — Universidade de São Paulo, 2012. p. 76.

9 apud TELLES (2012), p.34.

10 TELLES, Lucia Carolina A. A. S. *Movimento em construção*: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) — Universidade de São Paulo, 2012.

Nas correspondências de Paulo Emílio com Décio de Almeida Prado, podemos ler uma polêmica sobre o texto referente a *Sexo*<sup>11</sup>. Para Décio, a peça era “teatro de tese, freudiano, antipopular, feito para as elites que aguentam uma peça monótona, dialogada, porque acham interessante a tese”<sup>12</sup>. Sendo assim, reconhece em Paulo Emílio um “bom comunista” que se deixou levar pelo “burguesismo” e caiu em uma “bela contradição”. Sua crítica continua:

Você erra também quando diz: Porque teatro-escola é teatro. Pelo que li, *Sexo* pode ser um bom espetáculo, interessante e inteligente, mas não é teatro onde o principal é ação. Se houver tese, a ação é que deve demonstrá-la sem auxílio dum sujeito (nesse caso, dr. Calazans) muito inteligente, que explica tudo ao público. Qual Paulo, isso de teatro é cá conosco... V. confunde literatura e teatro<sup>13</sup>.

Em sua resposta Paulo Emílio argumenta que a peça “não é teatro completamente antipopular, como por exemplo, o ridículo e decadente teatro francês que o Procópio [Ferreira] leva traduzido aqui no Brasil”<sup>14</sup>. E continua::

- 
- 11 “*Sexo* — Renato Vianna — 1934 — Trouxe para cena a segunda grande divindade da ciência e da arte do século XX: Freud. *Sexo* não causou o mesmo impacto que *Deus lhe pague*. As revelações de Freud não pareciam ter alcance e contundência comparáveis à de Marx. Porém denunciar a tirania sexual masculina, o ciúme dos maridos e dos irmãos, alargava o âmbito de nossa tímida literatura dramática, inserindo nela um leitmotiv que só em tempos recentes receberia uma orquestração. A hora da revolução sexual ainda não havia soado.” (PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 24.)
- 12 PRADO apud TELLES, Lucia Carolina A. A. S. Op. cit. 80.
- 13 Idem.
- 14 GOMES apud TELLES, Lucia Carolina A. A. S. *Movimento em construção*: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado,

“então pelo fato de ser freudiana, não pode ser popular e mesmo de massas esse teatro? Não entendi você nisso...”<sup>15</sup>. No entanto, concorda com Décio sobre a ação ser relegada a segundo plano, fazendo com que o drama perca força.

Ainda no campo de sua crítica teatral no período, Paulo Emílio se envolve em uma polêmica com aquele que considerava seu mestre: em 1935, ele escreve uma crítica à peça *O homem e o cavalo* de Oswald de Andrade. O artigo intitulado “O moleque Ricardo e a ANL” saiu na *Manhã* e na *Platéia*. Enquanto o texto agraciava o moleque Ricardo, por estar em sintonia com o programa político da Aliança Nacional Libertadora, organização que Paulo Emílio fazia parte, havia uma crítica ferina à peça de Oswald. Embora Paulo Emílio afirme ser evidente que era uma peça “maravilhosamente subversiva, abertamente revolucionária, que profetizava a irresistível ascensão do proletariado ao domínio da sociedade, do mundo, da Lua e dos outros planetas”<sup>16</sup>, parecia não entender outros pontos.

Como é que um texto que se destina a operários pode conter tantos palavrões, alguns pronunciados por São Pedro, ou cartazes e situações escabrosas? Nenhum trabalhador brasileiro, continuava pensando, levaria essas obscenidades e blasfêmias para casa, e se por acaso assistisse à encenação da

---

de junho a agosto de 1935. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) — Universidade de São Paulo, 2012. p. 96.

15 Idem.

16 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um discípulo de Oswald em 1935”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.



peça em companhia da família, sairia certamente indignado<sup>17</sup>.

Ao comentar sua relação com a atividade teatral, Paulo Emilio afirma em 1964 que sua concepção teatral naqueles tempos era fortemente marcada por seu entusiasmo pela vanguarda teatral russa, notadamente Meyerhold, o que se devia a “confusas leituras de descrições e impressões, por sua vez não muito claras, de Joseph Gregor ou René Fulop Miller que encontrava nos livros mal traduzidos da editora Globo”<sup>18</sup>. E mais:

Ainda aqui o principal aos meus olhos era o quadro dessas experiências artísticas, a Rússia. Tinha ouvido falar e admirava em confiança O bailado do

---

17 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um discípulo de Oswald em 1935”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Onde ele também comenta: “A resposta de Oswald de Andrade foi um artigo ferino onde demonstrava que eu não havia entendido *O homem e o cavalo*, me acusava de tartufismo e me xingava de ‘piolho da Revolução’. Com efeito, não foi só a concepção geral da obra que escapou ao meu entendimento, mas igualmente uma quantidade de pormenores. Uma das personagens da peça é Eisenstein. Apesar do texto se referir ao ‘homem do cinema’ eu estava convencido de que se tratava de uma deformação de Einstein, da mesma forma que Oswald transformara o prof. Piccard, o pioneiro da estratosfera, em Icar. Em suma, só me atingiam as declarações revolucionarias ou então evocações sentimentais como ‘a mãe do Soldado Desconhecido’. Para isso estava preparado pois assistiria em fins de 1930 um ‘sketch’ dramático de uma revista de variedades onde uma mulher toda de negro interpelava um presidente Washington Luiz abatido pelo remorso. No dia seguinte à publicação do artigo de Oswald, *A Plateia* escreveu um editorial chamando a nossa atenção, dizendo que os intelectuais revolucionários não deviam brigar entre si. Eufórico de me ver tratado de intelectual e revolucionário me liguei ainda mais com Oswald, para grande escândalo de minha mãe que não se conformava com o piolho”.

18 Idem.

deus morto, de Flávio de Carvalho. Minha experiência real de espectador não ultrapassava Joracy Camargo, Procópio e Renato Viana .

Paulo Emílio estava ao mesmo tempo convencido da necessidade de criação (modernista) de um drama sério no Brasil e fortemente entusiasmado em termos políticos pela construção da revolução brasileira; sua “vontade de penetração na cena modernista, mostrou-se igualmente, vontade de revolução”<sup>19</sup>; como se em “seu espírito os dois movimentos, o artístico e o político, corresse paralelos”<sup>20</sup>. É nessa articulação de projetos, em 1936, aos vinte anos, que ele escreve a peça *Destino*, após ter sido preso na onda repressiva que o governo Vargas desencadeia no país com o fracasso da Intentona Comunista realizada pelo PCB.

## **A PRODUÇÃO FICCIONAL DE PAULO EMÍLIO NO TEATRO BRASILEIRO**

Tendo em vista a importância de Paulo Emílio num cenário mais amplo, seu projeto modernizante e o contexto em que estava inserido, resolvemos ir contra a recomendação de Décio de Almeida Prado em seu breve comentário sobre a peça *Destinos*:

Seria injusto encarar literariamente uma peça concebida em parte como passatempo de prisão e em parte como uma arma de propaganda política,

---

19 TELLES, Lucia Carolina A. A. S. *Movimento em construção*: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) — Universidade de São Paulo, 2012. p. 20.

20 PRADO, apud TELLES (2012), p. 26.

entendida não no sentido de aliciamento — todos os seus espectadores já estavam certamente aliciados de antemão —, mas no de manter alto o que em linguagem militar se chama o moral da tropa. [...] É nesse sentido que a peça deve ser lida, é assim que se pode compreender o seu esquematismo, proveniente da necessidade de separar com extrema nitidez os dois campos de luta, os amigos e os inimigos, os companheiros e os adversários — ou seja, em última análise, o Bem e o Mal<sup>21</sup>.

Ao contrário do que propõe o crítico teatral, talvez valha a pena encarar séria e criticamente a peça escrita na prisão. Vale lembrar que antes de nós, José Antonio Pasta já alertara quanto à importância de um estudo crítico mais aprofundado da obra literária de Paulo Emílio<sup>22</sup>. Pensando num momento posterior de sua vida, em sua análise do romance *Três mulheres de três PPPês* (1977), Pasta afirma que é possível vislumbrar pontos de convergência entre o pensamento de Paulo Emílio e suas preocupações teóricas e conceituais com os problemas que tomam o centro dinâmico de sua ficção. Dessa forma, Pasta procura justamente pôr em questão uma espécie de corte que divide abruptamente a ficção e a crítica de Paulo Emílio.

Pouco provável que tivesse escrito por desfastio, “quando a atenção

---

21 PRADO, Décio de Almeida. “Paulo Emílio na prisão”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cemitério*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 142-3.

22 Além de José Antonio Pasta, Roberto Schwarz analisou a obra ficcional de Paulo Emílio em seu texto “Sobre as três mulheres de três PPPês”, publicado em *O pai de família e outros estudos* (2008).

descansa, fatigada pela seriedade da ciência”, como diria um patrono oficial das letras nacionais. Consta que ele se divertiu bastante ao escrevê-lo, mas é de todo improvável que o fizesse para se dar uma folga simbólica, afastando-se das questões instantes que então o ocupavam. Tampouco é de crer que ele o tenha escrito apesar de todas as suas ocupações já referidas. Antes é de pensar o contrário: que ele tenha escrito por causa dela e de seu acúmulo e, mais especificamente, que o tenha feito no bojo de um forte acirramento tanto existencial quanto intelectual — e até propriamente conceitual — das questões que o pressionavam<sup>23</sup>.

Apesar da peça que iremos analisar estar situada num outro momento, anterior ao seu exílio — espécie de divisor de águas de seu pensamento<sup>24</sup> — mesmo aí já é possível verificar algumas das contradições mais importantes que o jovem Paulo Emílio estava pondo em questão na revista *Movimento* e nas cartas que trocava com Décio.

A que mais salta aos olhos é justamente aquela ligada ao projeto de construção e consolidação de um drama brasileiro. Isso não era nenhuma novidade à época, estando ligado ao pensamento romântico-nacionalista

---

23 PASTA, José Antonio. “Pensamento e ficção em Paulo Emílio”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 133.

24 Paulo Emílio viveu dois anos em Paris, entre 1937 e 1939. Esse período pode ser considerado um divisor de águas na vida do crítico, sobretudo por seu rompimento com a linha comunista hegemônica à época: ele entrou em contato com informações a respeito do “apocalipse stalinista”, como o próprio definiu. Segundo João Carlos Soares Zuin, o “desgosto político sofrido mediante o conhecimento dos processos de Moscou e da face sombria do stalinismo seria compensado com a assimilação apaixonada do cinema de vanguarda” (ZUIN, João Carlos Soares. “Empenho político e cultural em Paulo Emílio Sales Gomes: 1935-1945”. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, n. 17, nov. 2001. p. 110).

que anteriormente animara a “criação” de uma literatura nacional no intuito de fazer do Brasil um “país que participasse da cultura comum do Ocidente e que guardasse fisionomia própria”<sup>25</sup>.

Ao contrário do romance que, seguindo a conceituação de Antonio Candido, vai se adensando de tal forma a completar seu processo formativo na obra de Machado de Assis, o drama nacional toma feição moderna somente com a encenação da peça *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues. As causas dessa “modernização tardia” estão ligadas por um lado à “baixa” capacidade crítica e modernizante dos dramaturgos locais, que estavam “ainda sob a hegemonia de uma dramaturgia enrijecida por procedimentos formais anacrônicos, temas desgastados e uma quase absoluta falta de inventividade”<sup>26</sup>, mas também, como no caso da literatura, a uma existência bastante precária da cena teatral (não custa recordar que *O rei da vela*, por exemplo, escrita em 1933, foi encenada somente em 1967).

Escrita e encenada na prisão, a peça de Paulo Emílio, portanto, não participou efetivamente do “adensamento” crítico das práticas teatrais nacionais. Ocorre, no entanto, que o contexto a empurrava à modernidade. Vale lembrar que muitos dos autores brasileiros que eram referência para Paulo Emílio já haviam posto em questão (talvez até sem consciência disso) a necessidade de uma renovação dramática. Eles mesmos nunca viram suas peças encenadas comercialmente. Por exemplo, se observarmos em conjunto as três peças escritas por Oswald — *O rei da vela* (1933), *O*

---

25 SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia. das Letras, 2011. p. 50.

26 FARIA, João Roberto. *Nelson Rodrigues e a modernidade de Vestido de noiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998. p.117

*homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937) — e o esboço de uma ópera coletivista escrita por Mário de Andrade — *Café* (1929-42), veremos que compõem “um dos mais avançados projetos de pesquisa de forma teatral antiburguesa”<sup>27</sup> já tentados no país.

Portanto, devido ao fato de não terem sido encenadas publicamente, essas peças não contribuíram efetivamente à época para o desenvolvimento do teatro brasileiro. Fazendo um paralelo com a noção de Antonio Candido de sistema literário<sup>28</sup>, elas estariam à margem do “sistema teatral”. Nossa hipótese é que a peça *Destinos* de Paulo Emílio faria parte desse grupo<sup>29</sup>.

De todo modo, é necessário observar que mesmo a construção de um drama nacional que procura se desvincular das traduções chapadas de modelos europeus não é destituída de imperativos formais originários do Velho Mundo que acabavam por lhe “moldar” a escrita. Segundo a observação de Sérgio de Carvalho a esse respeito, Antônio de Alcântara Machado, que “praticou no campo da crítica jornalística o que Oswald e Mário de Andrade buscaram na dramaturgia”, ainda nos anos 1920 verificou

---

27 CARVALHO, Sérgio de. “Atitude modernista no teatro brasileiro”. In: ARAÚJO, Antônio; PEIXOTO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 102-3.

28 A noção de sistema literário de Antonio Candido busca dar conta de pensar a “relevância” das obras publicadas no Brasil no processo formativo da literatura brasileira. Segundo o crítico, para tanto, era necessário às obras completar uma espécie de circuito com autor e público para efetivamente ter participado do processo formativo de uma literatura nacional, ou ainda, na construção de uma tradição local. Quanto às obras publicadas no período que não completaram o ciclo, o crítico vai tomá-las como “manifestações literárias”.

29 A peça *Destinos* foi primeiramente encenada na prisão, sem ter sido publicada. A publicação se dá posteriormente nos *Cadernos Cemap* (do Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa) em julho de 1985 e em 2007 pela editora Cosac Naify, junta a *Cemitérios*. Até onde sabemos, a única encenação comercial da peça foi feita pelo Grupo XIX de Teatro na Vila Maria Zélia, sua sede, onde funcionou a prisão em que Paulo Emílio ficara.

“a impossibilidade de dar continuidade aos dramas realistas, segundo os padrões convencionais da estruturação em atos e dinâmica da intriga”<sup>30</sup>.

Sérgio de Carvalho comenta ainda que a “ crise da visão burguesa do mundo”, presente em tantos autores do período, pedia “a crítica das formas burguesas de representação, e o drama era a mais avançada delas a ser superada”<sup>31</sup>. Grosso modo, o que estava colocado era que forma e conteúdo se encontravam em descompasso; sendo assim, a forma parecia não dar conta de representar temas que os autores buscavam tratar.

A vida atual não cabia no fechamento absoluto do diálogo intersubjetivo, que não tinha mais sentido mostrar em cena heróis positivos, agentes de seu destino, soberanos da vontade individual, em luta contra uma opressão genérica na medida em que a história é apenas pano de fundo da ação. Num país de burguesia indefinida como o Brasil, com uma sociabilidade presa às relações arcaicas do favor, em que as revoluções democrática, nacional e industrial foram tantas vezes adiadas, as expectativas individualizantes de uma possível democratização burguesa parecem persistir no imaginário coletivo. Talvez isso ajude a explicar o fato de que os modernistas paulistas não abandonaram por completo o desejo de dar desfecho dramático a suas peças ou mesmo de criar um teatro nacional. Seu repertório técnico ainda estava preso aos modelos conservadores do teatro de tese europeu, contra os quais tanto lutaram para chegar a novas formulações. Sua crítica

---

30 CARVALHO, Sérgio de. “Atitude modernista no teatro brasileiro”. In: ARAÚJO, Antônio; PEIXOTO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 102.

31 Idem.

antiburguesa convivia com a íntima esperança de que alguma afirmação burguesa da identidade dramática nacional seria útil diante da miséria pós-colonial<sup>32</sup>.

Assim, a consolidação de um drama nacional ainda estava formalmente presa à ideia do drama fechado em unidades orgânicas de tempo, espaço e ação. Praticamente todos, até mesmo aqueles que tentavam colocar conteúdo social em suas peças, “estavam presos por uma espécie de maldição que ronda os artistas de países periféricos, a obrigação de perseguir uma categoria ideal: o drama”<sup>33</sup>. Paulo Emílio não escapava disso.

A “falha formal” que ele reconhece na peça *Sexo*, como veremos logo adiante, reside justamente nos limites dessa forma tão cobiçada por aqui nos anos 1930. O drama fechado em si mesmo quando busca representar teses e/ou conteúdos históricos acaba por encontrar dificuldades em se estabelecer “modelarmente”. Em seminal estudo a esse respeito, *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, Peter Szondi reconhece nessa dificuldade da forma frente aos temas que almeja tratar a crise do drama. Para o crítico alemão, essa crise reside justamente no descompasso entre a forma historicamente datada e a emergência de conteúdos que ela não consegue mais representar.

Frente à crise, muitas foram as respostas possíveis e produzidas à não

---

32 CARVALHO, Sérgio de. “Atitude modernista no teatro brasileiro”. In: ARAÚJO, Antônio; PEIXOTO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 102-3.

33 *Ibidem*. p 102.



realização do drama. Bertolt Brecht talvez tenha sido o dramaturgo que levou isso ao seu limite. Ele encara frontalmente a crise, ao propor sua superação, reconhece a validade da epicização do drama, deliberadamente rompendo com a unidade orgânica e absoluta necessária ao drama.

Ora, este não parece ser o caso de Paulo Emílio. Basta ler um trecho de uma carta que escreveu a Décio de Almeida Prado sob o pseudônimo Quimquim para reconhecer seu rechaço a uma estrutura dramática que não se fecha em si mesma; no caso, na incapacidade da peça de Renato Vianna em dar conta de uma unidade fechada e absoluta:

Ao contrário do que você pensa, a ação no *Sexo* não foi totalmente relegada em segundo plano. Isso só acontece em determinados momentos.

Quanto a esse trecho de sua carta, “se houver tese, a ação é que deve demonstrá-la sem auxílio dum sujeito muito inteligente que explica tudo ao público”, quanto a esse trecho eu para lhe responder transcrevo uma parte do meu artigo, ficando demonstrado que nesse ponto estamos de pleno acordo. Eis o trecho — “A tese em que se articula o enredo é por demais contada. Poderia ser explicada pelo próprio enredo. O dr. Calazans sentado num sofá, doutrinando, chega a cacetejar. Faz a gente sair da peça e reparar num homem que está sentado num sofá explicando uma história qualquer”<sup>34</sup>.

---

34 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Destinos”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cemitério*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 96.

Conforme pode ser observado no trecho acima, existe uma recusa categórica a tudo que na ação dramática soe artificial e/ou exterior ao próprio andamento da ação. Ocorre que sua peça *Destinos* seguirá rumos totalmente diversos, mesmo tendo sido escrita apenas alguns meses depois da carta mencionada.

Composta em três atos, a peça acompanha os destinos dos estudantes Carlos e Álvaro em São Paulo. Irmãos de origem interiorana e burguesa, seguem trajetórias distintas frente aos acontecimentos do mundo. Carlos, fortemente engajado à esquerda nas lutas sociais de seu tempo, se contrapõe a seu irmão Álvaro, autêntico playboy que vive sua mocidade em “eterno prazer” nos bares e cabarés da cidade, às custas do dinheiro do pai<sup>35</sup>. Enquanto Carlos organiza uma greve com operários em uma fábrica, Álvaro se envolve cada vez mais com drogas e prostituição. Ao final, Carlos torna-se dirigente de mobilizações operário-estudantis e Álvaro termina endividado e em crise de abstinência.

A despeito da crítica a certa “artificialidade” dos diálogos da peça *Sexo* de Renato Viana, *Destinos* não apresenta nenhum conflito propriamente dito. Existe uma espécie de contraposição de figuras que vai se adensando com o andamento da peça, embora parcamente ajustada à forma dramática, a fim de se apresentar “adequadamente”. Uma leitura mais atenta revela que justamente aquilo que Décio e Paulo Emílio criticam na peça de Renato

---

35 Renato Vianna escreveu em 1924 a peça *Gigolô*, com grande sucesso de crítica e público. Não sabemos se Paulo Emílio teve contato posteriormente com ela, mas a temática é a mesma de *Destinos*, com um gigolô que usava cocaína. Estava na moda, nos meios intelectuais, falar sobre essa droga e seu uso (FERNANDES, Nancy. “Primeiras tentativas de modernização”. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. v. 2. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013. p. 44).

Viana toma papel fundamental em *Destinos*: a figura de uma personagem que narra, explica e contextualiza o que está se passando em cena.

Ora, justamente pela ausência de conflito, muitas das falas no primeiro e no segundo ato acabam tornando-se artificiais por sua não relação com o andamento dramático da peça. É como se estivessem ali menos por uma dinâmica interna do que para cumprirem uma função narrativa. As falas de Carlos em variados momentos são bastante explícitas nesse sentido. No primeiro ato, por exemplo, sua bronca com o irmão Álvaro não se desenvolve a ponto de tornar-se um conflito; pelo contrário, um simples acontecimento, como ir tomar banho, é suficiente para dar freio ao embate que poderia ter se instalado.

Se em termos de desenvolvimento de conflito as falas de Carlos não são exatamente importantes, o mesmo não se pode dizer a respeito do que fala. É por meio de suas falas que se instaura na peça a contextualização histórica, suas posições frente ao andamento político do país e até mesmo um breve resumo do funcionamento da mais-valia (!!). Em termos de desenvolvimento formal é como se o diálogo dramático se convertesse em conversa, o que não implica em continuidade e não redundando em ação.

No segundo ato, o problema da ação que não se basta também é posto em questão logo de cara. Uma voz exterior à cena anuncia que entre o primeiro e o segundo ato transcorre uma semana. É interessante que, no segundo ato, passada a extensa exposição geral do primeiro, existe um esforço dramaturgicamente de trazer as condições apresentadas (a luta de classes) ao plano de ação. O que se dá é uma tentativa de presentificação do mundo à esfera intersubjetiva. O meio pelo qual a peça busca realizar

essa espécie de homologia é com a entrada em cena de novos personagens que “personificam” possíveis caminhos para os tipos burgueses que os irmãos representam, como Rui, um operário em luta; e Lauro, um gigolô. Essa relação simbólica é colocada também dentro da peça, na visão que Carlos tem de Lauro:

ÁLVARO: O Lauro vem também jantar aqui hoje.

CARLOS: Muito bem. Terei uma boa oportunidade.

ÁLVARO: Por quê? O que é que você pretende fazer?

CARLOS: Estudar esse Lauro, eu o conheço ligeiramente. Parece ser um caso muito interessante.

ÁLVARO: Ué, mas você achava esse sujeito perigoso.

CARLOS: Perigosa também é a lepra, mas não será por isso que a gente deva fugir dela. Ao contrário, a gente deve se aproximar, tomando todas as providências, é claro, para não se contaminar, e estudar cuidadosamente o mal, a fim de que se descubra suas causas e conseqüentemente possa se cuidar de sua cura.

ÁLVARO: Quer dizer que você vai tratar do Lauro como se ele fosse um doente e você um médico?

CARLOS: Não é só a ele que eu trato assim. A você e quase todos seus amigos também. Nós fazemos parte de uma classe, a burguesia, que chega ao seu fim, que está em estertores. Parte dessa classe se decompõe na farra, vive nos prostíbulos e cabarés... Outra parte pretende defender-se e

adianta o fim da burguesia por meio de uma férrea ditadura. São as várias formas de reacionarismo congregadas e representadas aqui no Brasil pelo integralismo. E finalmente uma outra parte da classe moribunda, essa a menor de todas, lança-se na luta ao lado do povo. Você e o Lauro são representantes típicos da primeira parte, a que chafurda nos cabarés. E eu de certa maneira pertenço à última, a que se põe ao lado da revolução<sup>36</sup>.

Mesmo posto em cena, o andamento da trama não se desenvolve num conflito, pelo contrário. A impressão que se tem é de que existe uma centralidade tão grande na figura de Carlos, tornado o tipo ideal a ser seguido pelos virtuais espectadores, que nem mesmo seria possível o desenvolvimento de um embate. É como se as personagens fossem imantadas por seus pensamentos, e suas falas só servissem à construção de seu raciocínio. Mesmo quando Carlos encontra-se ausente da cena, dada sua força, a impressão que fica é a de que as personagens continuam a orbitar em torno dele. Por exemplo, uma vez encerrada, no segundo ato, a conversa entre Carlos e Rui a respeito da construção de uma greve numa fábrica, quem entra em cena é Álvaro e seu amigo Lauro. Acontece que o teor da conversa dos dois é justamente uma breve apreciação dos planos e objetivos políticos de Carlos, sua viabilidade e possíveis consequências na vida de ambos.

ÁLVARO: Não vi onde foi Carlos. Eu deixei ele aqui em casa esperando um

---

36 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Destinos”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cemitério*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 124-5.

amigo que também vinha para jantar. Vai ver que ele não quis se encontrar conosco.

LAURO: Eu lhe explico, Álvaro. O tal amigo de seu irmão com certeza é um desses extremistas com quem ele vive andando. E esses extremistas são uns safados. Querem acabar com tudo, Álvaro. Com dinheiro, com cabaré, com família.

[...]

LAURO: São essas coisas todas que me fazem de vez em quando ter vontade de aderir ao integralismo. Mas qual, por enquanto eu acho que ainda não estamos em perigo. Podemos continuar sossegados nessa vidinha gostosa, não é?<sup>37</sup>

Só mesmo quase no fim do ato ocorre um ensaio de conflito entre os dois, que diz respeito ao vício de Álvaro em cocaína e uma dívida que vem adquirindo com Lauro, gigolô e traficante.

Então finalmente adentramos o terceiro e último ato. É interessante que nele já não há qualquer andamento dramático modelar, muito pelo contrário. A visualização do palco pelo público é completamente contrária ao que se esperaria de um drama clássico. Aquela contraposição que se apresentara (literalmente) no primeiro ato e se desenvolvera no segundo é levada à exaustão no último. Para tanto, o próprio espaço do palco passa a incorporar a contraposição (e não um conflito) que se construía ao longo da peça. Segue

---

37 GOMES, Paulo Emílio Sales. "Destinos". In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cemitério*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 128-9.

abaixo a rubrica explicando a disposição espacial no terceiro ato:

O palco dividido em duas partes: à esquerda do público uma mesa com livros e uns bancos toscos; à direita, uma cadeira preguiçosa e uma mesinha com copos cheios de uísque. À esquerda, Carlos, Ruy e mais pessoas; à direita, Álvaro, Lauro e um outro falam em surdina<sup>38</sup>.

O que se observa é que aquele conflito que “teimava” em não aparecer, a despeito da estrutura dramática, é praticamente abandonado no terceiro ato. Além disso, é exatamente aí, no momento em que a peça assume finalmente sua “infidelidade” ao modelo dramático que os diálogos se tornam bem menos artificiais, passando a articular significado e desenvolvimento interno da história.

Da contraposição, levada radicalmente a seu extremo, o que vemos ao final é o destino (quase que histórico) dos irmãos. É interessante notar que, ao passo que Álvaro morre afundado em dívidas e no vício em cocaína, Carlos assume a direção política do movimento grevista. A peça é encerrada com o seguinte discurso:

CARLOS - Companheiros, a nossa hora se aproxima. Companheiros, a nossa vida começa. (*Começo do hino da Aliança na surdina.*)<sup>39</sup>

---

38 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Destinos”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cemitério*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 131.

39 Ibidem.

Não menos que na fala imediatamente posterior à de Álvaro acusando sua própria morte, Carlos anuncia em tom imponente, como se estivesse em vias de realizar um grande acontecimento histórico, o início (triumfal) da vida dele e de seus companheiros. É quase que a realização em cena do prognóstico que ele próprio fizera no segundo ato, sobre os diferentes tipos de burgueses, identificando as duas possibilidades colocadas à burguesia brasileira de então: a farra, o integralismo e a luta ao lado do povo..

Não por acaso, há na rubrica uma indicação de que a peça se encerra com o “hino da Aliança” (provavelmente da Aliança Nacional Libertadora) ao fundo. A revolução estava apontada, assim como a organização política que atuaria como agente histórico fundamental.

## **QUESTÕES DE FORMA E VOLTA DO EXÍLIO**

O desenvolvimento interno das personagens, projetando-se a caminhos históricos opostos e mais ou menos já apontados por Carlos em sua tipificação da classe burguesa, é bastante revelador de certo esquematismo que pautava a produção juvenil de Paulo Emílio. É interessante notar que, formalmente, esse esquematismo foi de certa maneira responsável por “forçar” Paulo Emílio a avançar sobre a crise do drama, abandonando alguns esquemas que outros dramaturgos brasileiros utilizavam.

Se, por um lado, isso foi responsável por uma modernização formal da parte de Paulo Emílio, é bom ter claro que sua motivação é sobretudo temática: no caso, colocar em cena a luta de classes. Nesse ponto, é bastante explícito que os avanços obtidos formalmente não se harmonizam a uma visão de mundo, veiculada na peça, esquemática, teleológica e não dialética



— vide o fatalismo de Carlos, tanto em relação ao fim da burguesia quanto à realização do processo revolucionário.

Nesse sentido, a leitura crítica da peça torna-se ainda mais relevante, não só por contribuir com o debate historiográfico do teatro brasileiro, mas também por jogar luz sobre um período pouco estudado da vida de Paulo Emílio. A diferença fundamental do momento anterior e do posterior ao exílio diz respeito às formas de intervenção dele e, sobretudo, à sua concepção de arte e história, por vezes não dialética anteriores à sua estada em Paris.

Como já foi mencionado anteriormente, o período em que esteve exilado foi de fundamental importância na formação política e estética de Paulo Emílio. É em Paris que ele toma contato com intelectuais dissidentes da linha soviética tanto nas artes quanto na política. Antonio Candido sintetizou a importância disso na vida e na obra do crítico: a “estada em Paris foi dos fatos mais importantes da sua vida: ela lhe revelou o cinema e alterou a fundo sua visão política”<sup>40</sup>.

Quando Paulo Emílio volta do exílio, em 1939, ele se envolve com a revista *Clima*, da qual fazia parte seus amigos Décio de Almeida Prado e Antonio Candido. Paulo Emílio se torna responsável pela seção de cinema, atividade artística que estava interessando no momento devido seu contato mais aprofundado com ela na Europa. O teatro deixa de figurar entre seus interesses principais e ele inicia sua trajetória já conhecida e muito estudada, como profissional da crítica de cinema.

---

40 CANDIDO, Antonio. “Informe político”. In : CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986. p. 56.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. “A revolução de 30 e a cultura”. *Novos Estudos Cebrap*, v. 2, 4, abril 1984. p. 27-36.

CANDIDO, Antonio. “Informe político”. In : CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrasil, 1986.

CARVALHO, Sérgio de. “Atitude modernista no teatro brasileiro”. In: ARAÚJO, Antônio; PEIXOTO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. p. 100-5.

FARIA, João Roberto. *Nelson Rodrigues e a modernidade de Vestido de noiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FERNANDES, Nancy. “Primeiras tentativas de modernização”. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. v. 2. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*. São Paulo: Record, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Destinos”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cemitério*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um discípulo de Oswald em 1935”. In:

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PASTA, José Antonio. “Pensamento e ficção em Paulo Emílio”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 129-54.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. “Paulo Emílio na prisão”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cemitério*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHWARZ, Roberto. “Sobre as três mulheres de três PPPês”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 150-78.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TELLES, Lucia Carolina A. A. S. *Movimento em construção: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) —

Universidade de São Paulo, 2012.

ZUIN, João Carlos Soares. “Empenho político e cultural em Paulo Emílio Sales Gomes: 1935-1945”. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, n. 17, nov. 2001. p. 107-25.





# ***O CÔMICO POPULAR EM TRÊS MULHERES DE TRÊS PPPÊS***

Teodoro Rennó Assunção

*Nesse homem solar, irreverente e sarcástico, sempre pronto ao humor e à percepção do ridículo, capaz de gozações incríveis, a disposição de respeitar o próximo e preservar a sua liberdade era quase religiosa.*

— Antonio Candido, *Informe político*

## 1. QUE RISO E DE QUEM? (NOS 2 SENTIDOS)

Gostaria, para começar (e apenas para matizar a solução bem encontrada por Modesto Carone), de recolocar a questão preliminar do “riso demolidor da sátira”, mas que não chega a ser uma gargalhada, do autor Paulo Emílio Sales Gomes, dado o enquadramento trágico das três novelas de *Três mulheres de três PPPês* do ponto de vista do narrador-personagem Polydoro, em contraponto marcado (sobretudo na última novela, “Duas vezes Ela”, que privilegiarei aqui) com o elemento de baixo riso obsceno (ou popular) tanto nos duplos sentidos com os nomes alterados das personagens (Paul Dior e Culhões) quanto na história do velho marido corneado por uma jovem falsa virgem tanto pela frente com o médico maduro (que lhe assegura cirurgicamente a virgindade) quanto por trás com o jovem e coetâneo “primo” que é sua única paixão.

Por um lado, o reconhecimento liberador do cômico obsceno da intriga pelo narrador-personagem (com uma gargalhada convulsiva), assim como do amor apaixonado exatamente por aquela jovem (de baixa extração social e costumes “duvidosos”: “a Ela da Quarta Parada, moleca de maus bofes” e que se realizava clandestinamente com o “primo” no sexo anal) que o insulta da maneira mais chula e ordinária, evidencia (como paradoxalmente associadas ao prazer corporal) tanto o buraco genital da mãe quanto o anal do próprio insultado (elementos tradicionalíssimos do baixo corporal no cômico popular, segundo M. Bakhtin<sup>1</sup>): “Paul Dior, eu

---

1 Apesar de não explicitado introdutoriamente, o conceito de “cômico popular” que adotarei neste artigo é teoricamente devedor do hoje célebre livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François*



quero que você e sua boa educação vão para a puta-que-o-pariu! Vá tomar no cu, doutor Polydoro!”<sup>2</sup>.

No entanto, este amor final e revelador é trágico, pois ele só pode ser reconhecido retrospectivamente, quando a repulsa neurótica pelo abstruso nome de palhaço (e não os bem ditos palavrões) leva o narrador a dar um soco na cara de Ela e quebrar alguns de seus dentes, revelando-se afinal como um violento e autoritário marido burguês tradicional, de quem apenas o autor poderia estar cruelmente rindo (ou o leitor, quando, depois de um instante de súbita simpatia, deixa de se identificar com o personagem). É de se notar também o quanto este último insulto chulo esclarece, por contraste, o cômico mais sutil de uma designação jamais de todo explícita tanto dos órgãos genitais de Polydoro e Bulhões quanto dos dois buracos da jovem e falsa virgem e dos dois modos de relação sexual correspondentes.

Se existe, portanto, um elemento de cômico obsceno na intriga (de sua “vida” de marido corneado duplamente) reconhecido corporalmente, através da gargalhada, pelo narrador, este elemento o aproximaria temporária ou parcialmente do autor desta intriga ficcional, assim como o faz também à sua relativa inteligência crítica e maestria verbal, o que — apesar ou em razão de sua atitude final confirmar sua posição burguesa

---

Rabelais, de Mikhail Bakhtin (Trad. Y. Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999), podendo ser depreendido de forma mais genérica na introdução (“Apresentação do problema”), e de forma mais específica nos caps. 2 (“O vocabulário da praça pública na obra de Rabelais”), 5 (“A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes”) e 6 (“O ‘baixo’ material e corporal em Rabelais”).

2 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Duas vezes Ela”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 114.

conservadora e tradicional — cria uma espécie de contradição interna no personagem-narrador (na última novela, explicitamente o escritor dos dois “*carnets*” ou cadernos), em última instância insultado pelo autor, contradição que, nomeável como “inverossimilhança”, é o que mais desconcertou um crítico como Roberto Schwartz: “A prosa é de mestre, mas quem a formula são personagens escolhidamente patetas [...]. *Entre a limitação das personagens e a inteligência de sua escrita o desacordo é total, e a conjunção é forçada*. Este é o X estético do livro”<sup>3</sup>.

Ou, tal como colocado mais diretamente em termos estilísticos pelo próprio R. Schwartz: “Trata-se da imitação de uma prosa solene, muito paulista segundo o parecer de uma observadora, mas quem imita é um espírito moderno, experiente, de esquerda e antifamília”<sup>4</sup>. Ou ainda, invertendo a ordem dos termos (para justificar muito razoavelmente uma conclusiva dimensão crítica social e política dessa paródia de um discurso autobiográfico burguês), as razões que dá Modesto Carone para uma não interpretação dessa contradição (ou “mal-estar” do autor quanto às suas personagens) segundo uma “metafísica do mundo louco e indiferenciado”:

---

3 SCHWARTZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três PPPês*”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 128. O que ainda coloca em questão, ao denominar no plural a escrita das personagens, e não apenas a do personagem-narrador, o quanto esta incorpora, mesmo citando, também as das outras personagens, como Helena e Ela (diretamente) e Hermengarda (indiretamente, pois ela escreve mal), que, portanto, analogamente, também se distinguem pela inteligente e crítica maestria verbal, que, se dá uma unidade estilística ao todo, é um pouco inverossímil, dada a diversidade das personagens (ver o problema semelhante do inverossímil estilo único do autor — ainda que soberano formal e moralmente — nos diferentes discursos dos diferentes personagens de *A crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso).

4 Idem. p. 125.

Em primeiro lugar, porque a área reservada às veleidades das suas personagens — tendo como ponto de fuga a atividade verbal do narrador — está distribuída, de caso pensado, entre o centro comercial, os bairros nobres e as estâncias grã-finas de São Paulo, ou seja: num espaço histórica e socialmente definido. Em segundo, porque no cerne desta sátira disfarçada de ironia soa a indignação civilizada de quem viu e não gostou<sup>5</sup>.

Se, portanto, existe uma aqui inevitável superposição parcial entre a inteligência crítica do narrador (e das outras personagens que ele incorpora) e a do autor, que parece contraditória e desconcertante (“mimetizando a malícia lisa do escritor, que se desdobra num *outro* que é simultaneamente o *eu* incumbido de falar, o narrador desconversa”<sup>6</sup>), ela pode se dever justamente a uma mimetização, por uma empatia teatral, não tanto do narrador pelo autor (ainda que seja possível admitir um perdão parcial, por parte deste, justamente pela vivacidade e capacidade de peripécias daquele) quanto do autor pelo narrador (já que este incorpora por vezes

---

5 CARONE, Modesto., “A fábula do revés e o revés da fábula”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 150. Isso foi também agudamente percebido por R. Schwarz: “Vejam-se [...] as expressões comprometedoras ou ridículas com que o narrador, naturalmente porque o autor quer assim, deixa mal a sua reputação e a de sua classe social. Por exemplo, quando se diz ‘um defensor da ordem política e social, o que realmente sou mas no terreno das ideias, não em funções ativas de alcaguete’ [p. 91]; quando menciona a Rússia, ‘país que me assusta e a respeito do qual falo o menos possível’ [p. 110]; [...] quando se confessa antigo fascista e admirador de Hitler [p. 11]; quando vê na construção de novos hospitais um sinal de decadência da saúde popular etc. [p. 98]” (SCHWARTZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três PPPês*”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 128-9).

6 CARONE, Modesto. *Op. cit.* p. 150.

não só a múltipla sagacidade crítica daquele, mas até mesmo alguns de seus elementos autobiográficos disfarçados, como o haver cursado o Liceu Nacional Rio Branco, ou a convivência com o “Alf”, o “Alfredinho”, ou — em chave — “Alfredo Mesquita, o patrono de *Clima*” ou com “Dec, o Pradinho, cujo prenome não sabia que era Décio”, alusão quase explícita a Décio de Almeida Prado; ou ainda, no modo da inversão, seu ódio aos gatos<sup>7</sup>), autor, portanto, que também conheceu, por experiência mundana própria, algo da vida da alta classe média paulistana.

Uma tal relação mimética (que dá margem a uma incômoda confusão e mistura, mas também a algum fascínio) entre personagem ruim e bom ator (ou autor), se dá como uma possibilidade esteticamente eficaz no caso de Orson Welles, que pôde exercer tanto a função de ator (de cinema) quanto a de autor (como cineasta) de personagens moralmente ruins. Segundo o próprio Paulo Emílio, em um artigo sobre Orson Welles, que retoma uma entrevista deste aos *Cahiers du Cinéma*:

Welles acredita que a sua personalidade de ator contribui bastante para dar aos personagens que interpreta a impressão de ambiguidade que toda a crítica verifica. Como autor, entretanto, não aceita o qualificativo de ambíguo e declara que Kane, Arkadin ou Quinlan, o policial de *Touch of Evil*, representam tudo o que ele detesta, mas que, ao encarná-los, aquilo que nos diz como autor chega até nós através de seu tipo de ator, ao qual se deve atribuir uma boa parte do interesse,

---

7 Cf. CALIL, Carlos. Augusto. “Contra São Paulo”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 182.

do encanto e do mistério que os personagens adquirem<sup>8</sup>.

Ou radicalizando e generalizando ainda mais: “Como autor, Welles é capaz de ternura por tipos pelos quais não dissimula sua repugnância, e como homem acredita que é sempre possível ter simpatia pelos crápulas, simplesmente porque a simpatia é ‘coisa humana’”<sup>9</sup>.

Reconhecida, porém, esta insolúvel contradição interna como constitutiva da ambiguidade e do encanto cômicos do personagem-narrador Polydoro, poderíamos pensar, mais genericamente, ainda que dentro apenas de uma tradição literária (mas que incorporaria algo do cômico popular presente nas festas públicas não oficiais como o carnaval ou no circo), o conjunto desta ficção como um insulto sarcástico e político do autor ao personagem-narrador bufão burguês que Paulo Emílio representa crítica e carnavalescamente (“o tríplice narrador, transformado em palhaço exemplar e exemplado”<sup>10</sup>) enquanto algo a ser finalmente destruído pelo riso também do leitor que, no entanto, depois de uma parcial simpatia e identificação com a inteligência e o destino trágico do narrador, dificilmente explodiria de imediato numa gargalhada aberta, sendo talvez melhor representado (assim como o do autor) pelo sorriso leve (mas que irradia vida) da foto de Paulo Emílio que está na capa dos dois volumes da primeira edição da sua *Crítica de cinema no Suplemento Literário do Estadão*.

---

8 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Autor, personagem e ator”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 425.

9 Ibidem, p. 425-6.

10 CARONE, Modesto. “A fábula do revés e o revés da fábula”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 153.

Se fossemos, por outro lado, enunciar a questão da mimetização cômica da prosa culta de um narrador burguês (paulista) tradicional, deveríamos lembrar, primeiramente, que essa mimetização está enquadrada, formalmente, por uma mistura de grandes gêneros discursivos como o ensaio e a ficção, a que corresponde, no plano semântico, uma mistura de saberes que embaralha e dissolve as especialidades acadêmicas e para-acadêmicas (isto é: é transdisciplinar, como se aspirando à totalidade), e cujo efeito — como o do cômico obsceno no plano moral — é o da transgressão do código literário estabelecido. Talvez seja possível ver melhor o quanto há de crítico nessa mimetização cômica se a caracterizarmos como uma sutil palhaçada do autor, que faz do narrador das três novelas uma espécie de palhaço culto, cujo conjunto de vida se revela uma disparatada incongruência<sup>11</sup>.

O nome próprio (do narrador) Polydoro é, neste sentido, decisivo e revelador para o conjunto de *Três mulheres de três PPPês*. Curiosamente, a crítica não parece ter prestado a devida atenção ao que é mais decisivo, ou seja: a informação histórica que traz o próprio narrador sobre seu nome, no fim da primeira novela: “Me chamo com efeito Polydoro, combinação favorável de cinco consoantes e três vogais mas cuja relação a nova ortografia altera, nome de palhaço dado em homenagem a um bisavô ilustre

---

11 “Como observou um crítico, o narrador é a prova viva de que é possível ser culto sem ser pedante, o que nas circunstâncias é uma façanha, considerando-se a diversidade e extensão dos conhecimentos que mobiliza. De fato, a sua naturalidade representa uma performance, algo como uma vitória do homem culto sobre a esterilidade das especializações modernas. [...] Trata-se de alcançar uma espontaneidade segunda através da maestria em condições adversas. *Entretanto, por causa mesmo de suas acrobacias, este homem total tem muito de clown.*” SCHWARTZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três PPPês*”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 134-5, grifo meu.

e que marcou a ferro minhas aspirações à harmonia e à elegância num mundo cruel e arbitrário”<sup>12</sup>. Pois Paulo Emílio parece estar prestando aqui uma discreta homenagem ao primeiro *palhaço* brasileiro, José Manoel Ferreira da Silva, conhecido como *Polydoro* (que, em 1874, apresentou-se no Circo Elias de Castro) e que é precisamente a figura ou função que o narrador inconscientemente encarna e tenta consciente e encarniçadamente denegar, confirmando, assim, a função cômica que ele exerce na e com sua narrativa.

## **2. ESBOÇO DO CÔMICO POPULAR EM TRÊS MULHERES DE TRÊS PPPÊS**

Em um anterior e mais detalhado ensaio<sup>13</sup>, sugeri e tentei demonstrar o quanto — para além do desfecho trágico das três novelas de *Três mulheres de três PPPês* — um núcleo cômico obsceno poderia, sobretudo na última novela, se aproximar de certos recursos de linguagem (como os duplos sentidos), de narrativa (como as intrigas piadescas) e de personagens típicas (como o velho tarado, a virgem profissional, a esposa insatisfeita, o marido impotente e traído, o safado engravatado) também presentes na pornochanchada. O que, porém, não explicitarei o suficiente é o quanto estes recursos caracterizariam uma tradição maior que, incluindo o circo, o vaudeville e o teatro de revista (assim como no cinema o primeiro Chaplin, os irmãos Marx ou a chanchada),

---

12 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Duas vezes com Helena”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 37.

13 ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P III: Duas vezes Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses-UFMG*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008. pp. 176-203.

poderia ser chamada de “cômico popular”, num sentido mais lato, que foi bem delineado por M. Bakhtin em seu livro sobre Rabelais.

O melhor índice de um uso positivo (ainda que crítico) do “cômico popular” na ficção de Paulo Emílio é, porém, sua própria definição deste cômico na célebre entrevista a Maria Rita Kehl sobre a pornochanchada (“Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?”, *Movimento*, 19/1/1976). Uma primeira crítica à pornochanchada já contém, curiosamente, algo de cômico: “Acontece que o próprio nome pornochanchada seria muito mais uma jogada de publicidade do que dos críticos de cinema. O filme *Eu dou o que elas gostam*, por exemplo, tem esse nome e a publicidade complementar: ‘E o que elas gostam não é mole’, tendo no cartaz o José Lewgoy indicando com a mão as dimensões eventuais do que eles dariam e elas gostariam, tudo indicando muita pornografia. Mas o filme não tem absolutamente nada disso — é quase uma comédia de costumes, curiosa, e é só. A pouca relação entre o nome e o filme é incrível.”<sup>14</sup>.

Mas é na sequência que Paulo Emílio tenta, contra certa doxa bem pensante da crítica cinematográfica brasileira séria, resgatar o valor de uma tradição esquecida do cômico popular:

Veja, por exemplo, *Os mansos*, um filme que tentou imitar a comédia italiana e se passa até numa colônia: examinando de perto *Os mansos*, você nota todo um elenco de tradições do nosso mambembe, do nosso circo, do nosso teatro de revista. **As frases de duplo sentido** que aparecem muito na pornochan-

---

14 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros*: Paulo Emílio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 47.



chada **são constantes nas nossas tradições do teatro popular. Algumas piadas que provocam as maiores gargalhadas pertencem ao elenco circense**, pessoas como eu viram esses elementos ainda muito vivos em **palhaços como Chicharrão ou Piolim**. [...] O circo sempre foi um lugar familiar, de espetáculos para criança etc. E, no entanto, **as grosserias incríveis que apareciam na comédia de circo eram plenamente aceitas graças aos mecanismos de duplo sentido, à criação de propostas que se desenvolviam longamente: aquela comédia de erros e desentendimentos, que provocava gargalhadas abordando temas escabrosos que, se abordados diretamente, o público não suportaria**. De forma que, dentro da pornochanchada, encontramos a plena tradição do entretenimento popular brasileiro, e as pessoas que se chocam com essas coisas não têm a menor ideia do que se passou num certo campo da nossa cultura popular.<sup>15</sup>

No caso de Paulo Emílio esta valorização de uma tradição cômica popular tem um exemplo mais direto na sua experiência do circo e, mais particularmente, de um palhaço: Piolim, a quem ele dedicou uma crônica, lembrando o quanto é vivo (ou “ao vivo”) e direto o espetáculo do circo, supondo — como o teatro — a presença física/anímica simultânea do artista/ator ou palhaço e do público:

Aviso quase-prévio e de grande importância: não é possível conversar Piolim com quem não viu Piolim. E muito menos ainda se aprende

---

15 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros*: Paulo Emílio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 51.

Piolim com leituras. Não adianta. O conjunto de homens, mulheres e crianças que viram e ouviram Piolim formam uma maçonaria. Há uma cumplicidade misteriosa entre as pessoas que viram Piolim, e os não iniciados são inflexivelmente afastados.<sup>16</sup>

Como exemplos amortecidos (porque apenas um resumo em palavras e não uma performance) de seu repertório cômico, Paulo Emílio primeiro relata um esquete e comenta rapidamente: “Piolim membro da ‘Sociedade de guerra às mulheres levianas’ é surpreendido pela família numa casa suspeita, bêbado, fantasiado com um vestidinho muito curto, sem mangas e com um pandeiro. É uma cena que procura diretamente o grotesco e que no entretanto não anula a inatingível ingenuidade essencial que Piolim possui”<sup>17</sup>. E depois, já sem comentário: “Piolim dá detalhes sobre sua família e a origem de seu nome — ‘Minha mãe era Piola e o meu pai Piolão’”<sup>18</sup>.

Caberia aqui um parêntese para lembrar que foi Oswald de Andrade quem levou Paulo Emílio pela primeira vez para ver uma apresentação de Piolim: “Foi Oswald que me levou de volta ao Circo, que frequentara na infância com meu irmão Ême, levados por Maria Preta, mas do qual só guardara a lembrança de uma aguda crise de apendicite. Piolim, amigo de Oswald, interpelava-o do meio da pista. Ele respondia, Nonê e

---

16 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasileira/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 46.

17 Ibidem, p. 50.

18 Idem.

eu arriscávamos alguma coisa e nos integrávamos ao espetáculo”<sup>19</sup>. Esse gosto pelo humor circense por parte de Oswald se revela também em suas pilhérias vivas, que — assim como seu comunismo radical — tanto encantaram o jovem Paulo Emílio: “Quando se noticiou que Lupe Velez estava a caminho de Buenos Aires, Oswald, Nonê e eu descemos a Santos a fim de entrevistá-la no navio, por conta de *A Plateia*, um jornal então em fase esquerdizante. A atriz estava casada com Johnny Weissmuller e a primeira pergunta de Oswald foi: ‘*Usted tiene celos de Tarzan?*’”<sup>20</sup>.

Ora, talvez seja ao humor mais farsesco e facecioso de Oswald do que ao de Machado de Assis (em *Dom Casmurro*, por exemplo, que Paulo Emílio roteirizou juntamente com Lygia Fagundes Telles, com o título de *Capitu*) que se assemelhem as brincadeiras verbais e narrativas de *Três mulheres de três PPPês*, cujo conjunto tragicômico poderia, porém, ser aproximado da noção de “grotesco”, tal como sugerida por Paulo Emílio enquanto uma saída para o humor brasileiro justamente a partir de Oswald (e de *Macunaíma* de Mário): “As gargalhadas que *Macunaíma* provoca são enraizadas no grotesco. Aliás, o grotesco é uma direção boa para o nosso humorismo. Temos, como brasileiros, o sentimento do grotesco. A expressão mais alta do nosso humor está em Oswald de Andrade. Por isso ele soube jogar tanto com o grotesco”<sup>21</sup>.

---

19 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um discípulo de Oswald em 1935”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 442.

20 idem.

21 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os cômicos”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 180. Outro modelo possível de escritor (ídolo do jovem Paulo Emílio) de sátira de

Mas é na apreciação do grande cinema cômico mudo dos anos 1920 (Mack Sennet, Buster Keaton, Chaplin, que se desdobra ainda com o Gordo e o Magro e os irmãos Marx) e sua suposta decadência que Paulo Emílio — em uma entrevista (“Os cômicos”, *Jornal dos Bairros*, 5/6/1972) — resgata outro elemento importante da tradição cômica popular (que obviamente também faz parte das performances do palhaço no circo): a improvisação.

Eu pergunto: é um declínio do antigo cinema cômico ou mudou apenas a natureza? No fundamental, eles têm uma origem idêntica à [da] *commedia dell'arte*. Todos têm um vínculo com a improvisação. Mesmo depois que o cinema se tornou industrial como em nossos dias, esse sabor da improvisação continuou. [...] O exemplo francês seguido de Mack Sennet — um vínculo muito estreito com o circo e o teatro de revista é que levou os cômicos da geração dos anos 1920 a se basearem bastante na improvisação.<sup>22</sup>

No caso brasileiro, Paulo Emílio lembra com largueza de espírito (e contra a doxa de “nossa intelectualidade aristocrática”):

---

costumes mais ácida e aberta (do que, por exemplo, a de Machado de Assis) é Eça de Queiroz, tal como o testemunha Ruy Coelho: “Lembro-me da biblioteca na casa da Rua Veiga Filho, com as obras completas de Eça de Queiroz em várias edições, e uma pequena coleção com efígie do escritor (era queiroziano entusiasta)” COELHO, Ruy. “Ouvir Paulo Emilio”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 113.

22 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Op. cit.* In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Op. cit.* p. 174-5.

Na chanchada brasileira encontramos valores estrangeiros importantes, como a improvisação. Expressão dessa importância foi o cômico Zé Trindade. Nos seus filmes, ele sempre era recebido numa casa grã-fina e namorava a cozinheira, por exemplo. Seu comportamento naquele ambiente que não era o dele mostrava uma brincadeira com o tabu de uma alta sociedade fechada e introspectiva. É uma ideia falsa a dos críticos, de que os filmes faziam sucesso pela sua má qualidade. Eles faziam sucesso pelo que tinham de bom humor popular, que assegurou, inclusive, a sobrevivência deste tipo de comédia por muito tempo.<sup>23</sup>

Enfim, como elemento também reconhecível desta tradição cômica popular, havia a crítica ou a desconfiança essencial em relação à seriedade (levada demasiado a sério), que é o que impediria uma fecunda tradição humorística no Brasil: “Nós somos muito sérios. Sérios e tristes. Essa mistura da seriedade com a tristeza não dá humor, ele não surge. [...] O humor é não levar a sério a seriedade. Nós, brasileiros, levamos as coisas muito a sério. Mas nossa seriedade é superficial. O humor exige a duplicação da realidade”<sup>24</sup>.

Caberia aqui também uma conexão (no limite, filosófica) entre o espírito vivo do palhaço, que improvisa o cômico a partir de uma situação contingente (jogando com o absurdo da seriedade), e a posição — de um sarcasmo ambíguo (e um pouco pastelão) — do autor em *Três mulheres de três PPPês*, que subjaz a seu uso recuado da armação convencional de três

---

23 GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os cômicos”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros*: Paulo Emílio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 177-8.

24 *Ibidem*, p. 178.

novelas conjugais de enredo picante, segundo Roberto Schwartz: “Ela [esta armação] serve ao gosto maldoso do autor pelas **situações acanastradas**, e sobretudo à sua simpatia — esta sem maldade — pelos **movimentos vivazes, ainda quando sejam tontos**. Aliás, **a vivacidade na bobagem** parece encerrar para Paulo Emílio alguma coisa preciosa, um atestado de vida e imaginação em regiões que se julgariam mortas”<sup>25</sup>. Em seu resumo (e juízo final) da ação do narrador nas três novelas, Roberto Schwartz usa, ainda uma vez, mas agora em itálico, o significativo termo “bobagem” (isto é: “coisa de bobo”): “A personagem retoma contato com o seu movimento profundo, e chega a uma decisão, — *a qual nos três casos é **uma bobagem***. [...] Algo como um existencialismo paulista tradicional [...] em que **a descoberta do sentido da vida não tem sentido** [...]”<sup>26</sup>. Mas outra e aparentemente mais positiva formulação da vivacidade (e ambiguidade) do sarcasmo do autor — que remete igualmente para uma insignificância transfigurada (que não envergonharia a inversão dos valores típica do cômico popular) — foi feita por Modesto Carone: “é sabido que o sarcasmo só se mantém criativo na medida em que não se cristaliza como atitude. O remédio contra a ameaça de paralisia, neste caso, parece vir do **uso adstringente do cômico**. Podemos concebê-lo nas trilhas de Adorno, como **a reivindicação de relevância levantada pelo vão e fútil em nome de sua mera existência**”<sup>27</sup>.

25 SCHWARTZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três PPPês*”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 125, grifos do autor, negritos meus.

26 Idem.

27 CARONE, Modesto., “A fábula do revés e o revés da fábula”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.

Estes exemplos de uma consciência direta de Paulo Emílio sobre a tradição (então meio esquecida) do cômico popular permitem delimitar um campo bem maior do que a pornochanchada, do qual fazem parte também os duplos sentidos e a comédia de erros obscena (ou seja: a maliciosa brincadeira verbal e narrativa), que encontraremos também na ficção de *Três mulheres de três PPPês* e sobretudo na última novela, mas que também poderiam ser reconhecidos como recursos comuns de uma imemorial tradição do cômico popular que inclui o circo e a *commedia dell'arte*, tal como foi descrita, em todas as suas dimensões transgressivas, por M. Bakhtin no já citado *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, tradição pertencente originariamente a um contexto de festa pública, onde a alegria essencial do riso não só era dirigida criticamente aos poderosos deste mundo, como também voltava-se positiva e transfiguradoramente para o baixo material e corporal, valorizando as funções naturais como o comer e o beber, o urinar e o defecar, e o ato sexual (assim como o ventre, o ânus e a genitália), usando para suas descrições tanto o vocabulário chulo quanto os duplos sentidos obscenos. Se nesta ficção de Paulo Emílio o urinar

---

151, negritos meus. Ainda que extrapolando a esfera estrita do cômico, um movimento análogo seria curiosamente perceptível (no campo da crítica de cinema) no modo como Paulo Emílio desenha existencialmente a obra de Vittorio de Sica, tal como sugere Zulmira Ribeiro Tavares: “através de contrastes simples e até um pouco toscos (**mediocridade transfigurada, crapulice e heroísmo postos juntos, o desimportante carregando em seu bojo o inesperado**) ele procura certamente apreender e demonstrar ao leitor **a ambiguidade do mundo do valor**: na cena cinematográfica, na social, ou na existência simplesmente” TAVARES, Zulmira Ribeiro. “Biografismo em Paulo Emílio (simplicidade e ardil). In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 345, negritos meu.

e o defecar estão quase ausentes, e o comer e o beber são temas apenas da primeira novela (em conjunção com o sexo) e da segunda (marcando criticamente o parasitismo), o ato sexual (e seus modos em mais de uma região baixa do corpo) será o tema central e recorrente apenas da última novela, que se presta melhor por sua história, suas personagens típicas e seus jogos de palavra com duplos sentidos, todos eles obscenos ou eróticos, não só a uma aproximação com a pornochanchada, mas também com esta forte linhagem da grande tradição cômica popular.

Em vez, porém, de explorar diretamente a história, as personagens e os duplos sentidos de “Duas vezes Ela”, caberia antes ver aqui como ela é percebida e resumida comicamente pelo próprio narrador, assim como é seu efeito visceral e liberador sobre este (que, na sua mistura dos contrários riso e choro, parece se integrar perfeitamente à regeneradora alegria festiva do cômico obsceno popular):

Ao resumir mentalmente o que ela me contara, percebi que o esqueleto do enredo era a história de uma moça que sai virgem de braços e debaixo dos membros superiores, inferiores e médio de um primeiro homem, para ser desvirginizada duas vezes por um segundo a fim de se tornar esposa de um terceiro. Encontrei uma tal semelhança com as brincadeiras verbais em voga no Liceu ou nas conversas inconsequentes da Cidade de München, do Rutli e do Franciscano, que mergulhei na adolescência e arrebentei todas as comportas da maturidade. O resultado da explosão foi literalmente um ataque de riso que me estendeu de comprido na poltrona, sacudido por intermináveis gargalhadas que ameaçaram me



sufocar, chorando de alegria até o limite da convulsão.<sup>28</sup>

Seria possível, assim, notar o quanto as “brincadeiras verbais” de estudantes e o uso festivo do álcool fazem parte, assim como o riso alegre, da grande tradição cômica popular, assim como o faz também a suspeita quanto à loucura da seriedade (da idade madura) e a invocação positiva do inacabamento e da imaturidade brincalhona da adolescência<sup>29</sup>. O testemunho de Décio de Almeida Prado sobre o jovem Paulo Emílio permitiria ver também o quanto estes elementos fizeram parte de sua própria vida: “Mais fortes do que as acentuadas diferenças de temperamento, duas coisas nos aproximavam: a mania literária e o fácil riso da adolescência, de que possuíamos reservas inesgotáveis. Paulo Emilio podia, então, tornar seus os versos de Manuel Bandeira em ‘Libertinagem’: ‘Uns tomam éter, outros, cocaína. Eu tomo alegria’”<sup>30</sup>. Pode-se, enfim, lembrar que *Três*

---

28 GOMES, Paulo Emílio Sales “Duas vezes Ela”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 114.

29 Minha formulação no ensaio anterior (justificando “a excessiva proximidade da piada” criticada por Roberto Schwarz) parece permanecer, pois, pertinente: “Paulo Emílio (o autor) — de algum modo se identificando com a condição de velho do narrador — poderia muito bem encampar sua crítica à pretensa e insossa seriedade da idade madura (composta apenas por trabalho e família) e sua adesão libertária e nostálgica à inconsequência e gratuidade da graça cômica na adolescência (acionada, em ambientes mundanos, pelo álcool), cujas brincadeiras verbais têm (precisamente como este conto) como objeto preferencial o sexo”. ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P III: Duas vezes Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses-UFGM*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008. p. 189-90.

30 PRADO, Décio de Almeida. “Paulo Emilio quando jovem”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 16.

*mulheres de três PPPês*, como um conjunto, é dedicado àquele que Paulo Emílio apelidara de “o Jovem”, ou seja: o filho (de outro casamento) de Lygia Fagundes Telles, Goffredo Telles Neto<sup>31</sup>.

Para evidenciar, à guisa de breve conclusão, o potencial de crítica social e de inversão dos valores, presente tanto no cômico popular quanto nesta sátira sutil de Paulo Emílio, mas incidindo aqui sobre a questão do poder entre gêneros (sexuais), citarei, em conjunção, dois comentários mais diretos (do meu ensaio anterior) sobre a desconcertante relação do narrador com Ela:

O modelo desta relação de Ela com seus dois amantes (o primo e o doutor Bulhões) e seu marido (Polydoro) — relação simultânea, isto é: de um mesmo período de tempo, apesar de não ser propriamente um *ménage à quatre* — é descrito, discutido e nomeado com jocoso cuidado pelo próprio narrador como a de uma *poliandra*, substantivo feminino não dicionarizado que designaria uma “mulher de muitos homens”, e também como uma *diarquia*, ou seja: como uma soberania dividida e diferenciada que se exerce sobre dois territórios distintos (do corpo de Ela): a vagina (doutor Bulhões e Polydoro) e o ânus (o primo). [...] Ainda que enquadrável também em um possível filão

---

31 O gosto por apelidos de Paulo Emílio é contado por Lygia Fagundes Telles (então sua esposa), ao narrar a encomenda aos dois por Paulo César Saraceni de um roteiro para cinema de *Dom Casmurro*: “Mas depois que Saraceni saiu com seus olhos amendoados (verdes ou azuis) e um jeito assim meio oblíquo de enfrentar ou contornar as coisas, Paulo Emílio disse logo: ‘Esse Capitu nos deu uma tarefa difícil’. Ele passou então a ser chamado (entre nós) de Capitu, o Paulo gostava de apelidos, poucos escapavam. Meu filho Goffredo, que era adolescente, ficou sendo o Jovem”. TELLES, Lygia Fagundes. “Às vezes, novembro”. In: TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Sales. *Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 8-9.

tradicional da comédia erótica (e da pornochanchada): o da traição ao marido cretino, o que este modelo, no entanto, acentua é um deslocamento ou inversão (nada habitual em uma sociedade — e também em um gênero como a pornochanchada — basicamente machista) nas relações de poder entre homem e mulher: aqui é Ela quem (deixando obviamente a posição de objeto para a de um sujeito inteligente e ativo em suas manipulações) tem muitos homens e detém o controle da situação<sup>32</sup>.

---

32 ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P III: Duas vezes Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses-UFMG*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008. p. 191-2. Este (descontrolado) controle, a crermos no próprio Paulo Emílio, poderia ser aplicado às três mulheres de Polydoro nas três novelas deste livro: “E dominando tudo, Helena, Hermengarda e Ela, três mulheres totalmente fora do controle de seus respectivos PPPês”. TAVARES, Zulmira Ribeiro. “O brilho e a graça”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 119. Segundo Zulmira Ribeiro Tavares, esta frase do seu artigo é de autoria de Paulo Emílio: “Ao levar o texto acima para conhecimento de Paulo Emílio, ele exclamou algo assim: ‘Mas e as mulherinhas?! Você não diz nada sobre as mulherinhas!’. Eu lhe respondi: ‘Diga você’. O que ele fez”, nota 1 do texto de Tavares por Carlos Augusto Calil.

## REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P III: Duas vezes Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses-UFMG*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008. pp. 176-203.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

CALIL, Carlos. Augusto. “Contra São Paulo”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 179-197.

CARONE, Modesto. “A fábula do revés e o revés da fábula”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 150-4.

COELHO, Ruy. “Ouvir Paulo Emilio”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasilense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. pp. 111-6

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Autor, personagem e ator”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. pp. 424-7.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Ela (a pornochanchada) dá o que eles gos-

tam?”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros*: Paulo Emílio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. pp. 46-55.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Os cômicos”. In: MENDES, Adilson Inácio (Org.). *Encontros*: Paulo Emílio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. pp. 174-81.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Um discípulo de Oswald em 1935”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. pp. 440-6.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio*: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasilense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. pp. 46-51.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. “Paulo Emilio quando jovem”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio*: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasilense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. pp. 15-26.

SCHWARTZ, Roberto. “Sobre as *Três mulheres de três PPPês*”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 124-46.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. “Biografismo em Paulo Emilio (simplicidade e ardil)”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasilense/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. pp. 343-8.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. “O brilho e a graça”. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 119-120.

TELLES, Lygia Fagundes. “Às vezes, novembro”. In: TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Sales. *Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993. pp. 5-14.



**PAULO EMÍLIO E O CLUBE DE CINEMA DE ASSIS:  
JUNTOS POR UMA CULTURA CINEMATOGRAFICA QUE NÃO  
SEPRE A VONTADE DE CONHECER DA ALEGRIA DE VIVER**

Priscila Constantino Sales

É conhecido o fato de que produção de saberes sobre o cinema teve seu desenvolvimento dentro dos cineclubes e cinematecas, para posteriormente ressoar nas universidades. No Brasil, essa tradição iniciou com os cineclubes na década de 1920 e se consolidou com a fundação da Cinemateca Brasileira, nos anos 1950, em São Paulo.

Paulo Emílio Sales Gomes foi um dos fundadores do Clube de Cinema em 1940, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, trazendo o melhor da reminiscência cineclubista francesa a um projeto cultural de cunho formador. Ainda que tenha visto nessa tradição um exemplo de orientação para o movimento no Brasil, ele criticava o excesso de erudição que eliminava o entrecruzamento do cinema com a sociedade e outros movimentos artísticos. Dentro de um quadro de inquietações mais amplas, compreendendo ser o “problema cultural” o maior do país, esse mesmo grupo de jovens criou a revista *Clima*<sup>1</sup>. É nesse espaço que se configuram

---

1 Idealizada por Paulo Emílio Sales Gomes, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza, contou também com a participação de Antonio Candido,



questões dirigidas a diversas esferas da cultura e se procura consolidar um projeto que pudesse reverter o atraso brasileiro.

Juntamente com estudos no campo da literatura, do teatro, das artes plásticas e da crítica, os estudos sobre o cinema de Paulo Emílio já antecipavam sua visão conjuntural do fenômeno, pensando-o dentro de questões mais amplas. A trajetória Clube de Cinema-Museu de Arte Moderna de São Paulo-Cinemateca teve como principal representante Paulo Emílio, frente a um projeto que compreendia a valorização da pesquisa e a constituição e preservação da memória cinematográfica nacional como fundamentais para concretizar a concepção de uma relação intrínseca entre cinema e sociedade, um “programa de políticas públicas para a educação e para a cultura do país visando a formação de um sistema para o campo do cinema”<sup>2</sup>. Ou seja, trata-se de um projeto maior de difusão cultural que visa articular autor, obra e público, voltado para formação de um espírito crítico.

É dentro desse sintoma maior que destacamos o rico intercâmbio político e cultural, que ultrapassará a barreira da capital e ressoará no interior de São Paulo, criando o Clube de Cinema de Assis. Com forte ligação com o espaço universitário, esse cineclubes surge em 1959 por meio da articulação entre professores e alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Assis (FAFIA), hoje FCL-Assis<sup>3</sup>, oficializando-se em

---

Almeida Salles, Mário de Andrade e Antônio Branco Lefèvre, entre outros.

2 CORREA JR., Fausto. *Cinematecas e cineclubes: políticas e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 22.

3 Segundo *Correa Jr. (op. cit.)*, Institutos Isolados (Iiesesps) era o nome dado às escolas de ensino superior público criadas no Brasil a partir do início do século XX que não estavam ligados a nenhuma universidade. Houve, posteriormente,

28 de outubro de 1966 e encerrando suas atividades em 1983. Subscrita no seu estatuto estava a finalidade de “promover e estimular o gosto pela arte cinematográfica entre os associados”, promovendo projeções cinematográficas, debates, mostras, cursos e ciclos de cinema. Essas atividades muitas vezes eram realizadas em parceria com a empresa Peduti<sup>4</sup>, que disponibilizava uma sala de cinema na cidade, o que mostra a ligação do clube com a comunidade, incentivando o debate e aprimorando a cultura para além da faculdade.

Inserido em um momento de grande agitação cultural que teve início nos anos de 1950, quando o debate sobre a criação de uma cultura nacional popular marcava certa urgência de reinventar e transformar o país, bem como em meio ao regime militar, o Clube de Cinema de Assis vai se sustentar pelo debate cinematográfico e em muitos momentos se definir pela utilização do cinema como veículo social. Era um momento de crescentes manifestações populares contra o regime, de grandes mudanças dentro do espaço universitário, da renovação do campo artístico, do engajamento político da resistência cultural, das crescentes mobilizações sociais que, segundo Marcos Napolitano, se tornaram mais diversas apesar da repressão e da vigilância. Esse debate colocou em dúvida o processo de modernização brasileiro e abriu caminho para ideias e práticas contesta-

---

a integração desses institutos na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), em 1976. O Instituto Isolado de Assis integra a UNESP como Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis (ILHPA), posteriormente Faculdade de Ciências e Letras de Assis (FCL-Assis).

- 4 Empresa Teatral Peduti (1927-79), atuante no segmento cinematográfico na época áurea do cinema, com salas de exibição em todo o interior de São Paulo, Paraná, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Na cidade de Assis, funcionava no atual Cinema FAC, pertencente à Fundação Assisense de Cultura.

tórias que vemos ressoar no movimento cineclubista da época.

Dessa forma, a trajetória do Clube de Cinema de Assis será marcada por dois momentos de interrupção em suas atividades (1962-3; 1969-70), influenciados por questões internas e externas, o que nos possibilita apontar três fases distintas, com mudanças ora institucionais ora discursivas. Em 1959, temos um cineclube ligado ao Centro Acadêmico XVI de Agosto da Faculdade de Filosofia de Assis; em 1964, a preparação da oficialização do clube, que passara a ser uma instituição autônoma com sede na FCL-Assis, iniciando mesmo que de forma tímida atividades junto à comunidade assisense. Em ambos os períodos houve intenso diálogo com a Cinemateca Brasileira. Já pós-AI-5, temos um clube engajado na luta contra a censura e pelo cinema brasileiro, que conquista financiamento externo<sup>5</sup> com exposições fixas tanto na faculdade quanto na cidade.

A influência do projeto idealizado por Paulo Emílio ressoa, assim, em toda a trajetória do Clube de Cinema de Assis, seja de forma direta nas sessões ou indireta por seu trabalho como conservador da Cinemateca e pela influência de seus projetos. Como lembra Rafael Zanatto, dentro de um projeto cultural de cunho formador e pedagógico o cineclube ganha importância como principal instituição capaz de democratizar a cultura cinematográfica, por meio de uma qualificação dos debates, tendo em vista seu potencial de tornar-se centro de cultura no interior do país<sup>6</sup>. Tal

---

5 O Clube de Cinema recebeu subvenção do MEC através do deputado Santilli Sobrinho de 1976 a 1980.

6 ZANATTO, Rafael. *Luzes e sombras: Paulo Emílio Sales Gomes e a cultura cinematográfica (1954-9)*. Dissertação (mestrado em História) — Universidade Estadual Paulista- Assis, 2013.

empenho pode ser observado a partir do seu currículo, que indica três cursos de formação cinematográfica em Avaré e três cursos de formação cinematográfica no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas. Em 1962, cerca de vinte conferências sobre problemas de arte e história cinematográfica são feitas em São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte, Araraquara, Marília, Rio Preto, Rio Claro e Assis.

As informações acima assinalam a importante contribuição das conferências e pesquisas realizadas por Paulo Emílio para a formação de uma cultura cinematográfica. Ao deslocar esse saber em direção ao interior, ele encontrou um terreno receptível e até mesmo carente das grandes vivências culturais da capital. O próprio Paulo Emílio descreve bem a tonalidade dos encontros do Clube de Cinema de Assis:

Quero desde logo dizer-lhe como apreciei o contato com todo o pessoal da Faculdade. Uma visita como a que fiz a Assis é um estímulo muito grande para o trabalho em que estamos empenhados aqui na Cinemateca. A curiosidade, o interesse, o fervor dos estudantes de Assis pela cultura, por si só solicitam e justificam a existência de uma instituição como a Cinemateca Brasileira. Mas não é só isso. O amor pela cultura assumiu às vezes, não entendo por que, uma tonalidade melancólica. O que me encantou em Assis foi que a vontade de conhecer não se separa de uma contagiante alegria de viver<sup>7</sup>.

---

7 Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC.

Este pequeno relato de 1961, além de captar o fervor pela cultura em um espaço que ainda estava se construindo, chama a atenção para a consistente relação entre a Cinemateca e o Clube de Cinema de Assis. Esses dois projetos somaram forças dentro de uma concepção que, se por um lado buscava a difusão cultural do cinema, por outro visava formar um público crítico que em última instância, no caso de Assis, pretendia transformar a realidade cultural do interior. Não podemos perder de vista que nesse momento o cinema era visto por muitos artistas e intelectuais como ferramenta revolucionária dentro da aliança arte e política<sup>8</sup>.

O convênio do Clube de Cinema de Assis com a Cinemateca começou em 15 de agosto de 1960 com a exibição do filme *Outubro*, de Sergei Eisenstein. A partir desse momento e principalmente de 1959 a 1968, toda a programação é majoritariamente articulada por meio do Departamento de Difusão, que tinha como representante Maurice Capovilla. A escolha se dava a partir de listas de programação, divididas por autor e temas, chegando assim à cidade filmes franceses, norte-americanos, canadenses, britânicos e brasileiros, tais como: *O homem-mosca*, de Harold Lloyd; *O homem de Aran* e *Industrial Britain*, de Robert Flahert; *La naissance du cinéma*, *Um chapéu de palha da Itália* e *O milhão*, de René Clair; *A pequena vendedora de fósforos*, de Jean Renoir; *O Atalante*, de Jean Vigo; *Canto do mar*, de Alberto Cavalcanti; *Caiçara*, de Adolfo Celi; *Pacific 231*, de Jean Mitry; *Boogie Doodle*, *Pen Point Percussion* e *Two Bagatelles*, de Norman McLaren. Havia ainda a oferta de ciclos, como A

---

8 CORREA JR., Fausto. *Cinematecas e cineclubes: políticas e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 22.

Obra Dramática e Documentária de Humberto Mauro ou Cinema Infantil.

O convênio com a Cinemateca Brasileira possibilitou ao Clube de Cinema exibir filmes raros, muitas vezes de cópia única. Em sua maioria, vinham acompanhados de livros, artigos e fichas com referências sobre a obra e/ou autor para a organização do debate. Esse intercâmbio cultural ultrapassou o próprio ato de exibição cinematográfica, e em 1961 foi organizada a exposição de gravuras Horizontes do Cinema, juntamente com a exibição do documentário *La naissance du cinema*, seguida de conferência de Paulo Emílio<sup>9</sup>. Em julho desse mesmo ano ele volta a Assis, dessa vez para participar das atividades culturais do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária<sup>10</sup>, que contou com colaboração do Clube de Cinema e teve na programação indicada por Paulo Emílio o filme *Um chapéu de palha da Itália*, de René Clair.

Se Paulo Emílio esteve presente em três ocasiões em sessões cinematográficas no Clube de Cinema, sua influência se materializa de forma mais contundente quando observamos alguns cursos e ciclos realizados em Assis a partir de 1965, novamente em diálogo com a Cinemateca. São eles: Apreciação Cinematográfica I; Apreciação Cinematográfica II; Festival de Arte Cinematográfica; Formação Cinematográfica; Iniciação ao cinema; O Moderno Cinema Brasileiro; Ciclo de Filmes sobre Arte; Ciclo de Curtas Brasileiros.

Estima-se que nesses cursos foram exibidos cerca de 105 filmes,

---

9 Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC.

10 O II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária ocorreu de 24 a 30 de julho de 1961.

principalmente no espaço da faculdade, mas também no Cine São José, cinema comercial da cidade. Isso estava atrelado a um programa de formação mais amplo, em diálogo direto com o projeto de Paulo Emílio, sempre acompanhado de textos para o debate. Em sua maioria são filmes de difícil acesso que faziam parte de exposições temáticas dentro dos cursos e ciclos como Visão do Cinema Primitivo; Visão do Cinema Experimental; Afirmção do Tratamento Cinematográfico; Sátira e Estilo; Nascimento do Cinema Alemão; Afirmção da Comédia Americana; Idade de Ouro do Cinema Mudo; Aspectos do Moderno Cinema de Animação; O Documentário Poético; Homenagem a René Clair; Jiri Weiss e a Consistência do Cinema Tchecoslovaco; Tendências da Adaptação Literária; Concepção do Filme no Cinema Brasileiro; Técnica e Realização do Documentário.

Um olhar geral dos cursos de formação permite dizer que se concentraram nas temáticas de história do cinema, cinema brasileiro, sociedade e cinema, teoria e linguagem cinematográfica, ocorrendo em conjunto com a exibição. O curso de Iniciação ao Cinema, por exemplo, contou com a projeção de onze filmes e a realização de 33 conferências. Já no curso sobre O Moderno Cinema Brasileiro foram projetados cerca de trinta filmes entre longas e curtas e proferidas 31 palestras. Tais fatos evidenciam o esforço da Cinemateca e do Clube de Assis em consolidar o conhecimento cinematográfico, bem como preservar a memória do cinema.

As descrições elencadas sobre as atividades do clube permitem apontar as influências diretas das ideias de Paulo Emílio para além da participação em algumas sessões, referindo-se ao espírito formador e pedagógico presente tanto nos cursos e debates quanto na forma de compreender o

papel social do cineclubismo. Esse projeto, que ora se individualiza ora se institucionaliza por meio da Cinemateca, compreende o cinema por meio da história da sociedade e da história da arte, da análise técnica associada à artística, sempre voltada à formação de um público atento à cultura cinematográfica. Nas palavras de Paulo Emílio: “Mentalidade cinematográfica não significa muita coisa. Cultura cinematográfica sim. Ela é, aliás, inseparável da cultura *tout court*. Um profissional cinematográfico ou um fanático de clube de cinema podem estar tão longe da cultura cinematográfica quanto alguém que nunca vai ao cinema”<sup>11</sup>.

Os textos preparados pelos cineclubistas de Assis também apontam nessa direção. A Cinemateca teve papel central na sua história ao enviar livros para a preparação do debate, como *Cinema francês (1895-1959)* e as fichas publicadas pela Cinemateca para o tópico “Visão do cinema primitivo” do Curso de Apreciação Cinematográfica<sup>12</sup>. Esses empréstimos de material serviam de fonte de pesquisa que se materializava em textos produzidos para compor o debate após as sessões em Assis, prática observável em toda trajetória do Clube de Cinema.

Dessa perspectiva, o elo mais sólido entre o cineclubismo e o projeto democratizador de Paulo Emílio para a difusão cultural do cinema foi o curso para dirigentes de cineclubes<sup>13</sup>. Idealizado e organizado por ele a pedido do Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, durante todo o ano de 1958 o curso foi pensando em um formato que possibilitasse que as

---

11 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 95.

12 A programação aconteceu em São Paulo às quintas e em Assis às segundas.

13 Acervo Cinemateca Brasileira/SAV/MinC.



instituições culturais do interior também pudessem participar. Segundo Paulo Emílio, seguia o projeto pedagógico da Cinemateca de acolher uma demanda da indústria cinematográfica: a de formação de público, ao passo que tinha como principal objetivo “elevar o nível de apreciação cinematográfica de setores cada vez mais amplos de nosso público”<sup>14</sup>.

Para tanto, o curso se baseava na concepção de que o debate deveria ultrapassar a análise fílmica, em articulação com um fundo mais geral artístico e humanístico, como: iniciação estética, literária, teatral, plástica e musical, contemplando história, crítica e teoria. Ainda que Paulo Emílio tenha visto na tradição cineclubista francesa um exemplo de orientação para o movimento no Brasil, ele criticava o excesso de erudição que eliminava o entrecruzamento do cinema com a sociedade e outros movimentos artísticos. Dentro de seu projeto, o cineclube ganha importância como principal instituição capaz de democratizar a cultura cinematográfica, por meio de uma qualificação dos debates, tendo em vista seu potencial de tornar-se centro de cultura no interior do país<sup>15</sup>.

Mesmo que ninguém do Clube de Cinema de Assis tenha participado do curso para dirigentes, sua influência é visível, muito provavelmente pelo interação com outros cineclubes, com a Cinemateca e com o próprio Paulo Emílio. Para além dos textos e debates, indicamos aqui a organização dos eventos, como o Horizontes do Cinema, alinhando

---

14 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 239.

15 ZANATTO, Rafael. *Luzes e sombras: Paulo Emílio Sales Gomes e a cultura cinematográfica (1954-9)*. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista,- Assis, 2013.

pesquisa, exposição, exibição cinematográfica e debate.

Esse modelo integrador de uma visão ampla da cultura e sociedade também pode ser observada nos ciclos, como o Ciclo sobre o Cangaço e a Realidade do Nordeste, que contemplou cinema, teatro, artes plásticas, sociologia, geografia, literatura oral e escrita. Ou mesmo a colaboração do clube com o II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, criando um movimento que atrelava o cinema a diversos campos artísticos e do conhecimento. Um exemplo rico nesse sentido, é o preparo do debate quando da exibição do filme *Um chapéu de palha da Itália*, de René Clair, que contou com quatro textos: “sobre René Clair, sobre o filme, sobre a peça teatral e sobre a encenação do texto de Labiche no Brasil que foi diretamente inspirado pela obra de Clair”<sup>16</sup>. Mais uma vez, notamos a relação com um amplo conhecimento que parte do filme, que nesse caso e não raro pensa sua ligação com a sociedade brasileira.

Lembramos ainda que a influência de Paulo Emílio na consolidação da cultura cinematográfica em Assis também advém da formação de um capital sociocultural, abrindo a entrada dos cineclubistas em Assis no campo cultural cinematográfico. Em 1960, o Clube de Cinema participou a convite dele por meio da Cinemateca com dois representantes da I Convenção de Crítica Cinematográfica, realizada em 12 e 15 de novembro na cidade de São Paulo. Organizado por Paulo Emílio e com promoção da Comissão Estadual de Cinema Paulista, o evento buscou envolver os críticos no projeto de união de todas as esferas do cinema brasileiro, bem como chamar a atenção para o subdesenvolvimento cinematográfico no

---

16 Acervo Cinemateca Brasileira/SAV/MinC.

Brasil. Era a solidificação de uma projeto democratizador que levava o diálogo entre a efervescência cultural da capital e do interior.

O cineclubes de Assis atuou, assim, dentro do meio universitário, do projeto político e pedagógico da Cinemateca e dos ideais de formação de uma cultura cinematográfica proposta por Paulo Emílio. Ela possibilitou ações de intervenção na área do cinema em uma cidade distante da capital, fato que ganha dimensões importantíssimas quando refletimos sobre as dificuldades encontradas pelos cineclubes do interior, na época, para concretizar o tripé de suas ações (pesquisa/exibição/debate), planejadas e direcionadas a um coletivo. Tudo isso para que ele se torne capaz de acionar as imagens por meio do pensamento, evidenciando um projeto modernizador atrelado à democratização via educação, difusão da arte e dos saberes cinematográficos, pensando o campo cinematográfico e um “Brasil do futuro”, como explica Paulo Emílio: “não se faz bom cinema sem cultura cinematográfica e uma cultura viva exige simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro”<sup>17</sup>.

O encontro dos projetos de Paulo Emílio, da Cinemateca e do Clube de Cinema fez florescer em Assis uma nova forma de recepção no campo da cultura que perdurou até meados de 1983, e de certa forma ainda se manifesta nas atividades cinematográficas da cidade. Assim, foi responsável pela consolidação de uma prática cineclubista, fortalecendo importantes vínculos institucionais e levando a Assis filmes que não chegariam por via comercial. Tratou-se da construção de um espaço

---

17 GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 96.

diferenciado para a formação do pensamento crítico e estético, tendo como pilar pesquisa, sessões cinematográficas e debates, bem como a formação, através de cursos e estudos de assuntos relacionados ao cinema, que muito deveu aos esforços de Paulo Emílio para a consolidação de uma cultura cinematográfica brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

CHAVES, G. M. *Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-64)*. Dissertação (mestrado em História) — Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

CORREA JR., Fausto. *Cinematecas e cineclubes: políticas e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

GATTI, André. “Cineclubes”. In: RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 128.

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

LISBOA, Fatima Sebastiana Gomes. “O cineclubismo na América Latina: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970)”. In: CAPELATO, Maria Helena et al (Orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais du-*

rante o regime militar. Dissertação (Livre Docência em História) — Universidade de São Paulo, 2011.

ZANATTO, Rafael. *Luzes e sombras: Paulo Emílio Sales Gomes e a cultura cinematográfica (1954-9)*. Dissertação (mestrado em História) — Universidade Estadual Paulista,- Assis, 2013.



## **REVISÃO DE PAULO EMÍLIO**

Carlos Augusto Calil

Morto precocemente, no auge de seu prestígio intelectual como crítico de cinema e professor, Paulo Emílio ainda viria a obter amplo reconhecimento como escritor de ficção, com as inusitadas novelas de *Três mulheres de três PPPês*, publicadas num remoto 1977.

Sua imagem então se cristalizou como referência incontornável no campo dos estudos de cinema, do pensamento crítico sobre o país e como escritor original. Foi apropriado pela universidade, pela política oficial cinematográfica, pela imprensa, pelas instituições; tornou-se um totem.

Sua obra, salvo a ficção, não alcançou público mais amplo; ficou sequestrada pelos especialistas, justo a dele, que, por não se considerar especialista, fugia do gueto.

Nos últimos dez anos, uma nova geração de professores e críticos se debruçou sobre a obra de Paulo Emílio, com empenho em abordar a estátua. Os discípulos que com ele conviveram se preparam para deixar a cena e passar o bastão aos sucessores.

Com esse espírito, juntaram-se Cinemateca Brasileira, Departamento



de Cinema, Televisão e Rádio (CTR) da ECA-USP e Cinusp, para organizar a celebração do centenário do seu mestre fundador, transcorrido em 2016. O objetivo foi promover o encontro do testemunho da ação do homem invulgar com a perspectiva crítica do seu legado, agora depurado pelo tempo implacável, libertando Paulo Emílio da consagração que o estiolava.

Parceiros foram convocados e responderam ao chamado. Sob o signo *100 Paulo Emílio*, o Centro de Pesquisa e Formação do Sesc SP promoveu uma avaliação da fundação dos estudos universitários de cinema no país e ofereceu cursos de formação em crítica cinematográfica e de preservação audiovisual, enquanto o Cinesesc apresentou uma mostra de clássicos estudados por Paulo Emílio. O Itaú Cultural patrocinou um seminário nacional de atualização crítica de sua obra; a Cinemateca Brasileira concentrou sua força de trabalho na divulgação das ideias e críticas por intermédio de mostras e da criação de um hotsite. O Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP colaborou com a edição do registro *Paulo Emílio encontra Giuseppe Ungaretti*, realizado em 1966 pelo Departamento de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), criado com estímulo de Paulo Emílio. Cinemateca, Cinusp e CTR patrocinaram a realização de um documentário inspirado no último texto de Paulo Emílio, “Festejo muito pessoal”, realizado por Carlos Adriano, que recebeu dois prêmios no 22º festival *É Tudo Verdade*. A editora Companhia das Letras lançou mais uma antologia do autor — *Uma situação colonial?* —, com textos sobre o cinema brasileiro. Por sua vez, o Cinusp promoveu mostras, debates e a edição do presente volume.

Em todas as atividades, os organizadores envolveram jovens no

processo: estagiários do Cinusp, profissionais da Cinemateca, alunos do curso superior de audiovisual da USP. O esforço foi recompensado; a correia de transmissão levou a obra de Paulo Emílio a novas sensibilidades.

O livro que o leitor tem diante dos olhos é irregular e compósito, mas não menos atraente. Congrega autores com origens e ambições diferentes. Reverencial, crítico, biográfico, revisionista e institucional, o enfoque contraditório se desloca num movimento que restitui vida à estátua. Há uma evidente busca por um ângulo original, para ensejar abordagem provocadora.

Francis Vogner, da nova geração de críticos, procura entender por que a obra de Paulo Emílio foi posta à parte por correntes que galvanizaram a atenção de seus colegas, siderados pelo canto da sereia das vanguardas autoproclamadas. Sua recusa radical do *establishment* acarretou o isolamento do público, pecado capital para Paulo Emílio. Sem poder contar com o aval do crítico, passaram a lhe atribuir uma oficialidade que na verdade nunca o seduziu.

A questão para Vogner é como poderiam as novas gerações se apropriar do “legado dessa tradição crítica, com vocação de intervenção e de caráter mais ou menos programático”. As divergências vão se desenhando no campo político, pois para Paulo Emílio e seus contemporâneos a contribuição do cinema à vida cultural do país estava atrelada à descolonização e à descoberta das potencialidades insuspeitas daí decorrentes. Um projeto, em suma, teleológico, de que os jovens têm razão de desconfiar.

No entanto, a recusa da compreensão desse insucesso dá a falsa impressão de que os problemas que causaram a impotência no passado

foram superados pela dinâmica histórica. Doce ilusão, que expõe os filmes brasileiros ao dilema do divórcio com o público e os cineastas ao falso sentimento de pertencer a uma elite planetária de estetas iluminados. Ficou esquecida a melhor lição de Paulo Emílio: a consciência da “marca cruel do subdesenvolvimento” é a arma de que dispomos para superar a irrelevância social do cinema brasileiro. Vogner convoca os críticos a refletir dialeticamente entre a experiência histórica e as novas oportunidades para se assenhorear da tradição. Oxalá seja ouvido.

Fernando Breda e William Santana Santos, da tribo do teatro, debruçam-se sobre a peça *Destinos*, escrita, encenada e interpretada por Paulo Emílio no teatro da Vila Maria Zélia, na prisão a que esteve recolhido após a repressão promovida pelos governos de Getúlio e de Armando de Sales Oliveira em resposta à tentativa de golpe dos comunistas em 1935.

Apesar da avaliação de Décio de Almeida Prado, que não atribui valor à peça escrita sem maiores ambições para divertir e levantar o moral da tropa, a dupla de autores situa a obra no rarefeito quadro da produção teatral da época e pede *sursis* do julgamento do severo crítico de *Clima*. A polêmica está lançada, à espera de um árbitro. A favor do crítico está o fato de que ele nunca mais se arriscou no domínio do teatro político, o que reforça a tese de uma obra de circunstância.

Nicolau Leonel reconstitui a trajetória do moço que se exilou em Paris em 1937 e viveu a experiência do Front Populaire, seus conflitos políticos e as cenas de batalhas a céu aberto. Para ele, a vivência francesa de um governo de esquerda serviu a Paulo Emílio de laboratório para a revisão histórica que viria a produzir quando no início dos anos 1950 reconstitui

a trajetória de Miguel Almereyda, pai do cineasta Jean Vigo. Com apoio da biografia escrita por José Inacio de Melo Souza, Leonel acompanha o movimento de independência do stalinismo após os processos de Moscou pelo jovem Paulo Emílio, que não sucumbiu ao radicalismo sedutor de Trótski; manifestava desde então uma habilidade precoce que forneceria ao intelectual maduro a capacidade de tolerar a divergência sem abrir mão da luta “pela unidade na resistência”. Empréstimo da política ao intelectual militante pela causa do cinema; “herança profana que ele nos deixa”.

Rafael Zanatto é no momento o mais empenhado pesquisador da obra de Paulo Emílio. Não se intimida com o terreno palmilhado, desbrava veredas com determinação, na certeza de que a mineração será recompensada. Preocupado em localizar o momento em que o crítico estabelece seu método e as dívidas que contrai no processo, recua à gênese da obra crítica em *Clima* e mapeia a passagem de Paulo Emílio pelos festivais da Europa no final dos anos 1940, onde descobre o neorrealismo e, sobretudo, o filme *Ladrões de bicicleta*, que tem o impacto de uma revelação.

A influência do crítico católico Bazin, a colaboração com Langlois, o criador da Cinemateca Francesa, a paixão pelos Vigo, pai e filho, aos quais dedica uma alentada biografia crítica, forjam o estilo que surpreendeu os franceses — “paciente como um explorador, metódico como um egiptólogo, desconfiado como um detetive e sutil como ele mesmo”<sup>1</sup> —, antes mesmo que Paulo Emílio aportasse de volta em 1954 para dirigir o Festival Internacional de Cinema do IV Centenário de São Paulo. Estava pronto e tarimbado para empreender a jornada da sua vida: a implantação da

---

1 Orelha da primeira edição do livro *Jean Vigo* (1957).

Cinemateca Brasileira, motivo da maior frustração. Paulo Emílio morreu convencido de que havia fracassado nesse projeto.

Seus textos na época, vazados em catálogos de mostras, já apresentam, segundo Zanatto, uma “compreensão da cultura cinematográfica enquanto linguagem, estilo (forma) e expressão de uma sociedade, acessível através do conteúdo da obra”. O resto todo mundo conhece: a série excepcional de ensaios e críticas no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo* durante dez anos.

Pedro Plaza, dando curso ao trabalho anterior sobre as relações de morde-assopra com o Cinema Novo, nos mostra um intelectual aparentemente indiferente ao golpe de 1964, na medida em que este nada alterava a situação do cinema brasileiro e da frágil Cinemateca. Um fragmento de artigo interrompido, encontrado entre os guardados do crítico, nos mostra o jogo retórico apenas esboçado: a repressão política do regime imposto não se ocupava do pessoal do cinema, apesar dos alcaguetes de plantão, o que levou o crítico a constatar a desimportância relativa do cinema diante do teatro, da televisão ou do rádio, cujos profissionais foram vítimas imediatas de arbitrariedades. O golpe o deixara indiferente, pois “nada de fundamental estava em jogo”. “Fundamental” era a proteção governamental ao cinema brasileiro, em discussão no Congresso.

Pedro reconstitui a militância política de Paulo Emílio durante a ditadura, sempre a partir de sua defesa do cinema brasileiro. Ele destaca alguns pontos altos: a redação do manifesto da revista *Argumento*, em que a menção aos presos políticos, indicados como em “estado provisório de suspensão”, foi suprimida e no qual cunha o famoso dístico “Contra fato, há Argumento”. Pedro Plaza reconstitui a palestra proferida em 1973 no IEB

sobre o cinema brasileiro no decênio de 1930, aborda a colaboração truncada com o *Jornal da Tarde* e o movimento de resistência à demissão da USP, que Paulo Emílio conduziu com sucesso contra as recomendações sensatas dos colaboradores do regime de exceção. Um novo capítulo do Quixote.

Julierme Morais, após dedicar sua formação acadêmica integralmente à obra e trajetória de Paulo Emílio, nos oferece uma tese provocadora: a de que o crítico foi guru dos cineastas do Cinema Novo e avalista das políticas cinematográficas protecionistas e da própria Embrafilme. Em vista da escassa produção intelectual que dedicou ao Cinema Novo — nenhuma crítica de filme, apenas menção à sua “significação imensa” em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, que, no entanto, “esposou pouco o corpo brasileiro”, maneira inspirada de acusar o elitismo do movimento, que raramente encontrou o público que queria representar —, sua ascendência só podia ser afetiva e, em *Capitu e Memória de Helena*, de colaboração no roteiro, sem que por isso concedesse aval às obras.

Paulo Emílio não foi protagonista na formulação das políticas cinematográficas. Quem se dispuser a acompanhar a evolução de seu pensamento “industrial” (cf. *Uma situação colonial?* [São Paulo: Companhia das Letras, 2016]) verá que ele foi gradativamente convertido à causa liderada pelos cineastas que viveram o drama da falência da Vera Cruz e seus analistas agudos. Sua única tese supostamente original seria a da defesa da “solidariedade de interesses entre os donos das salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais”. Na verdade, ela está no cerne do conceito de “bela época”, elaborado por Vicente de Paula Araújo, cuja desconstrução foi promovida por Jean-Claude Bernardet. Paulo Emílio a

comprou, enquanto observava os exibidores produzindo e distribuindo as comédias eróticas, ditas pornochanchadas. Aí residia a “solidariedade de interesses”, que na linguagem industrial atende pelo nome de verticalização. Julierme fala em eficácia do discurso; se eficácia houve, esta foi involuntária, pois não consta que os exibidores nativos tivessem particular afeição por Paulo Emílio, que os denunciou como inimigos do cinema brasileiro.

Se não foi líder do movimento de reivindicação do paternalismo de Estado, como guru foi pai ausente, que embora simpático jamais avalizou integralmente os excessos da prole. Consulte o leitor o texto “Autoconstrução do Cinema Novo”, publicado em *Telégrafo visual*, coletânea de escritos de David Neves, em que Paulo Emílio comparece com uma advertência sobre o excesso de confiança do grupo, diante de uma obra até então pouco realizada.

Nem sempre se pode concordar com Julierme, mas sua intuição não deve ser menosprezada. Carlos Diegues, nos bastidores do seminário 100 Paulo Emílio, realizado em agosto de 2016, revelou que, com Gustavo Dahl — então à frente da distribuidora da Embrafilme —, empreendeu em 1977 uma viagem especial a São Paulo para convidar Paulo Emílio a assumir a diretoria de operações não comerciais da empresa estatal, em substituição ao escritor Leandro Tocantins, cujo mandato em breve ia se expirar. A iniciativa era do conhecimento do professor Manuel Diegues Jr., titular do departamento de assuntos culturais do MEC. O encontro se dera no apartamento de Higienópolis, na presença de Lygia Fagundes Telles, que teria apoiado a proposta. Paulo Emílio seria nomeado assim que o cargo

ficasse vago, o que não ocorreu, pois morreu em seguida. Tal fato, só agora revelado, sugere uma interpretação matizada da frase “É possível que a Embrafilme faça o que pode. Nesse caso é torcer para que logo possa fazer o que deve”, com que Paulo Emílio arremata seu último texto, quando analisava com travo de melancolia a celebração próxima dos oitenta anos do cinema brasileiro. Que papel assumiria na política governamental do cinema? Julierme então poderia dizer que Paulo Emílio se tornara o ideólogo da política implantada na Embrafilme?

Teodoro Rennó Assunção apresenta uma nova versão de seu ensaio notável, publicado em 2008, “Relações oblíquas com a pornochanchada”, sobre o terreno comum que permeia o terceiro conto de *Três mulheres de três PPPês*, “Duas vezes Ela”, em que a vulgaridade, o obsceno e o baixo instinto tomam conta da trama. Rennó investiga a origem do gosto de Paulo Emílio pelas comédias populares, o circo e o mambembe, no que estes têm de malicioso, inocente e universal.

Rennó aproveita as indicações felizes da crítica que o antecedeu, sobretudo de Modesto Carone e de Roberto Schwartz, para dialogar sobre a flutuação do estilo e sobre a construção do humor que Paulo Emílio dizia não fazer parte da vocação nacional (“Nós somos muito sérios. Sérios e tristes.”). Ampara-se na famosa obra de Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicada entre nós em 1987 e logo transformada em clássica. Recupera o texto de Paulo Emílio sobre o circo Piolim escrito para a revista *Clima*, nos anos 1940, mas só publicado em 1986 — “não é possível conversar Piolim com quem não viu Piolim. E muito menos ainda se aprende Piolim com leituras”



—, e na entrevista concedida a Maria Rita Kehl sobre a pornochanchada (cf. *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes*, [Rio de Janeiro: Azougue, 2014]), em que evoca a origem do humor vulgar nas comédias de duplo sentido encenadas em circos perante famílias de espectadores. Paulo Emílio parecia ter a compreensão profunda do efeito que o sarcasmo mesmo inocente das histórias de suas “mulherinhas” poderia causar nas reputações machistas dos paulistas abastados.

Este livro tem a função complementar de informar em terreno ainda inexplorado. Priscila Salles escreve a crônica do cineclube de Assis, cuja criação é tributária dos cursos de formação oferecidos por Paulo Emílio. É a crônica de todos os cineclubes daquele momento fecundo. Rafael Zanatto traz à luz artigos de Paulo Emílio na entressafra que antecede a escrita de Jean Vigo; Pedro Plaza descobre rascunho do autor com as impressões do golpe de 1964. Conservados “por simples esquecimento”, como nos alerta Olga Fudemma, os papéis rendem descobertas até hoje. Os arquivos da Cinemateca de Paulo Emílio são mesmo inesgotáveis.

## ***SOBRE OS AUTORES***

**Thiago Almeida de Oliveira** é graduando em Biblioteconomia (ECA-USP), tendo anteriormente cursado Audiovisual (DCOS-UFS) e Letras (FFLCH-USP). Fez estágio em curadoria e produção de mostras cinematográficas por três anos no CINUSP Paulo Emílio e atualmente é funcionário na Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes, da Cinemateca Brasileira. Participa do Núcleo de Sociologia da Cultura (FFLCH-USP) e do *Grupo de estudos em estética e vanguardas* montado pelo grupo de pesquisa História da experimentação no cinema e na crítica (ECA-USP).

**Nayara Xavier** é roteirista e produtora, graduada no curso superior do audiovisual pela ECA-USP. Escreveu e produziu os curta-metragens *Desaparecido* (2017), *Destraçado* (2017) e *Belas Artes* (2017). Trabalhou como curadora do CINUSP Paulo Emílio e na produção do livro *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*, que integra esta coleção. Foi produtora e editora de vídeos dos eventos 100 Paulo Emílio e Cinemateca 70 anos.

**Francis Vogner dos Reis** é crítico de cinema, escreve na revista *Cinética*. Mestre pelo PPGMPA-ECA, com a dissertação **Problemas da tradição crítica: Ensaios sobre o ideário moderno do cinema brasileiro** (2014). Faz parte da curadoria da Mostra de Tiradentes, da Mostra Cine Ouro Preto e do Cine BH. É roteirista de *Jogo das Decapitações* (2013), de Sergio Bianchi. Integra o grupo História da experimentação no cinema e na crítica.

**Julierme Sebastião Morais Souza** é doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Docente da área de Teoria e Metodologia da História da Universidade Estadual de Goiás (UEG): Regime de Tempo Integral à Docência e a Pesquisa (RTIDP) e Bolsista do programa Bolsa de Incentivo ao Pesquisador (BIP-UEG); Pesquisador do Núcleo de Estudos de História da Arte e da Cultura (NEHAC) e do Grupo de Estudos de História e Imagens (GEHIM). Pesquisa a área de História em dois campos: Teoria e Metodologia da História, com enfoque nas discussões que giram em torno de historiografia e escrita da história, e História e Linguagens artísticas, problematizando as relações entre História e cinema, com desdobramentos na seara reflexiva da história e historiografia do cinema brasileiro. Defendeu tese de doutorado acerca da fortuna crítica-historiográfica de Paulo Emílio Sales Gomes, intitulada *Paulo Emílio Sales Gomes e a Eficácia discursiva de*

*sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro* (2014).

**Rafael Morato Zanatto** é doutorando em História pela UNESP FCL-Assis (FAPESP) com o projeto A Cultura Cinematográfica de Weimar: Crítica de Cinema antes e depois da II Guerra Mundial (1919-1959), onde defendeu seu mestrado, *Luzes e sombras: Paulo Emilio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-59)*, orientação de Carlos Eduardo Jordão Machado. Pertence ao grupo de pesquisa Experiência Intelectual Brasileira: História, imagens e notas musicais, da UNESP. É pesquisador associado ao Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira – SAV/MinC.

**Pedro Plaza Pinto** é um estudioso voltado para o cinema brasileiro, com destaque para o período moderno e para a pesquisa em acervos audiovisuais. Trabalhou no projeto de descrição analítica do Arquivo de Paulo Emílio Sales Gomes, na Cinemateca Brasileira, e autor da tese *Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo: Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves* (2008). Atualmente é professor na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

**Nicolau Bruno de Almeida Leonel** é professor, pesquisador e cineasta. Graduado em Filosofia, Mestre e Doutor em Cinema, pela USP, orientado pelo Prof. Dr. Rubens Machado, com trabalhos focados na obra de Chris Marker, nas vanguardas e no cinema militante. Em 2014 foi bolsista CAPES em estágio na EHES (École des Hautes Études en Sciences Sociales), sob orientação de Michael Löwy. Foi um dos organizadores do FELCO, Festival Latino Americano de la Clase Obrera (2006), é autor de artigos e ensaios publicados e coautor do livro de entrevistas *Socialismo ou barbárie: Rosa Luxemburgo no Brasil* (2008).

**William Santana Santos** é mestrando no programa de pós-graduação em Sociologia da USP. Estuda sociologia da cultura com ênfase em teatro brasileiro e é membro do Núcleo de Sociologia da Cultura da USP.

**Fernando Cambauva Breda** é graduado em Letras pela Universidade de São Paulo. Desenvolveu estudos sobre cultura brasileira ao longo da graduação, tendo realizado uma Pesquisa de Iniciação Científica comparando aspectos das obras de Ferréz e Graciliano Ramos. Desde 2016 atuava como assistente de pesquisa do Centro de Referência do Futebol Brasileira, instituição ligada ao Museu do Futebol.

**Teodoro Rennó Assunção** é professor-associado de língua e literatura grega antiga na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e coordenador do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da Faculdade de Letras da UFMG. Com experiência em letras clássicas, trabalha principalmente com os temas: morte, fases da vida e temporalidade.

**Priscila Constantino Sales** graduou-se em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-FCL/Assis-SP), onde também esteve frente ao Clube de Cinema e obteve seu mestrado com o título *Cultura e política no Clube de Cinema de Assis: um projeto de formação e interiorização da cultura cinematográfica (1960 – 1983)*, o qual possibilitou o artigo presente neste livro. Possui ainda, graduação em Pedagogia e especialização em Gestão Cultural e atua como produtora cultural na instituição CIRCUS – Circuito de Interação de Redes Sociais.

**Olga Futemma** é formada em Cinema pela USP, com mestrado em Ciências da Comunicação com a dissertação *Rastros de Perícia, Método e Intuição - Descrição do Arquivo Paulo Emílio Sales Gomes*. Atua desde 1984 na Cinemateca Brasileira, onde hoje é coordenadora-geral.

**Carlos Augusto Calil** é cineasta, crítico, ensaísta e professor na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde ministra as disciplinas de história do audiovisual brasileiro e de legislação e mercado audiovisual. Foi assessor de Sábato Magaldi na Secretaria da Cultura de 1975 a 1979, diretor da Embrafilme de 1979 a 1986, atuou na Cinemateca Brasileira de 1987 a 1992, diretor do Centro Cultural São Paulo de 2001 a 2005 e secretário de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo de 2005 a 2012.

**Adilson Mendes** é historiador com enfoque no cinema brasileiro. Foi pesquisador associado da Cinemateca Brasileira ao longo da década de 2000, participando ativamente de atividades de restauro e difusão da instituição. Coordena a coleção Vanguarda no Cinema, da Azougue Editorial, e organiza o Cine Butantan, cine-clube voltado para as relações entre arte e ciência. Publicou entre outros livros *Encontros: Ismail Xavier* (2009), *Fernando Duarte: um mestre da luz tropical* (2010), *Trajatória de Paulo Emílio* (2013), *Eisenstein / Brasil / 2014* e *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes* (2014).

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

Marco Antônio Zago

VICE-REITOR

Vahan Agopyan

PRÓ-REITORA DE CULTURA E EXTENSÃO  
UNIVERSITÁRIA

Marcelo de Andrade Roméro

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Antonio Carlos Hernandez

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

Carlos Gilberto Carlotti Junior

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

José Eduardo Krieger

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO  
UNIVERSITÁRIA

PRÓ-REITOR DE CULTURA E

EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Marcelo de Andrade Roméro

PRÓ-REITORA ADJUNTA DE CULTURA E

EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Ana Cristina Limongi-França

ASSESSOR TÉCNICO DE GABINETE

José Nicolau Gregorin Filho

ASSESSOR TÉCNICO DE GABINETE

Karin Regina de Casas Castro Marins

## CINUSP PAULO EMÍLIO

DIRETORA

Patricia Moran

VICE-DIRETOR

Cristian Borges

COORDENADOR DE PRODUÇÃO

Thiago Afonso de André

PRODUÇÃO E PROGRAMAÇÃO

Davi Morales

Flora Correia

Henrique Casimiro

Joyce Rossi

Maria Carolina Gonçalves

Renato Trevizano

Sabrina Santos

Thiago Pereira Viera

Thomás Ceschin

Vitor Sepinho

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Yasmin Navarro

PROJEIONISTA

Fransueldes de Abreu

ANALISTA FINANCEIRO

Moisés Santana

ANALISTA PARA ASSUNTOS

ADMINISTRATIVOS

Rodolfo Ferronato de Souza

AUXILIAR ADMINISTRATIVA

Maria Aparecida Santos

# MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministro de Estado da Cultura  
Sérgio Sá Leitão

Secretária Executiva  
Mariana Ribas

Secretário do Audiovisual  
João Batista da Silva

# CINEMATECA BRASILEIRA

Coordenadora Geral  
Olga Fudemma

Coordenadora de Documentação e Pesquisa  
Gabriela Sousa de Queiroz

Coordenador de Preservação e Laboratório de Imagem e Som  
Rodrigo Mercês

Coordenador de Difusão  
Leandro Pardi

# INSTITUTO DE POLÍTICAS RELACIONAIS - IPR

Diretora Geral  
Daniela Nogueira Greeb

Diretora de Projetos e Comunicação  
Vanessa Labigalini

Coordenadora Administrativa-Financeira  
Ruth Egas Negrini

Secretária Executiva  
Silvana Lamanna Cupaiolo

Assessora de Comunicação  
Isabella Semeraro Amaral

Auxiliar Administrativo  
Antonio Victor (Toni)

## ***CONSELHO CIENTÍFICO DA COLEÇÃO***

Consuelo Lins

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

Cristian Borges

*Universidade de São Paulo*

João Luis Vieira

*Universidade Federal Fluminense*

Jorge La Ferla

*Universidad de Buenos Aires*

Laura Mulvey

*Birkbeck, University of London*

Oliver Fahle

*Ruhr-Universität Bochum*

Robert Stam

*New York University*

Steve Dixon

*La Salle College of the Arts*



## **COLEÇÃO CINUSP**

- 1 Robert Bresson (2011)**  
*Daniel Ifanger, Rafael Nantes e Ricardo Miyada (Orgs.)*
- 2 Machinima (2012)**  
*Patrícia Moran e Janaína Patrocínio (Orgs.)*
- 3 Jonas Mekas (2013)**  
*Patrícia Mourão (Org.)*
- 4 Mondo Tarantino (2013)**  
*Marcos Kurtinaitis (Org.)*
- 5 Želimir Žilnik e a Black Wave (2014)**  
*Alfredo Suppia e Henrique Figueiredo (Orgs.)*
- 6 Quebrada? - Cinema, vídeo e lutas sociais (2014)**  
*Wilq Vicente (Org.)*
- 7 Realismo Fantasmagórico (2015)**  
*Cecília Mello (Org.)*
- 8 CineGrid: Futuros Cinemáticos (2016)**  
*Thiago de André, Jane de Almeida e Cícero Inácio da Silva (Orgs.)*
- 9 Cinema e Corpo (2016)**  
*Ana Cristina Zimmermann e Soraia Chung Saura (Orgs.)*
- 10 Paulo Emílio: Legado Crítico (2017)**  
*Thiago Almeida e Nayara Xavier (Orgs.)*
- 11 Harun Farocki: Programando o visível (2017)**  
*Patrícia Moran, Jane de Almeida e Priscila Arantes (Orgs.)*

*Este livro foi composto na tipologia PT Serif (texto) e Trade Gothic LT STD (títulos),  
e impresso em Papel Pólen 70g/m<sup>2</sup>*