**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes**

PEDRO PLAZA PINTO

Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo

Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves

São Paulo
2008

PEDRO PLAZA PINTO

Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo

Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em
Ciências da Comunicação.

Área de concentração: Estudos dos Meios e da Produção
Midiática.

Orientador: Prof. Dr. Ismail Xavier.

São Paulo
2008

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

PINTO, Pedro Plaza

Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves / Pedro Plaza Pinto. – São Paulo : P. P. Pinto, 2008.
168 f.

Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes/USP, 2008.

Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

1.2. Bibliografia

1. Cinema brasileiro – crítica 2. Paulo Emilio Salles Gomes
3. Cinema Novo – Glauber Rocha – David Neves 4. Brasil – anos 1960 5. Crítica – Ideologia I. Xavier, Ismail Norberto II. Título.

CDD 21.ed. – 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Pedro Plaza Pinto
Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de doutor em Ciências da Comunicação.

Área de concentração: Estudos dos Meios e da
Produção Midiática.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Meus sinceros agradecimentos

à equipe da Cinemateca Brasileira, em especial do Setor de Documentação, fundamental para a realização deste trabalho, na pessoa de Viviane Cortes;

à equipe dos Arquivos Pessoais da Cinemateca Brasileira: Adilson Inácio, Fábio Uchoa, Fausto Douglas, Gabriela Queiroz, Olga Futemma, pela completa disponibilidade, simpatia e companheirismo; por tudo que eu pude aprender;

ao grupo de estudos, sem repetir nomes já citados: Alex Andrade, Anna Paula Nunes, Carolina Amaral, Damyler Cunha, Gerson Neto, Marina Takami, Reinaldo Cardenuto, Rodrigo Archângelo e Verônica Veloso;

a Carlos Augusto Calil, por enfatizar David Neves;

aos professores Rubens Machado Jr., Eduardo Morettin e Mariarosaria Fabris;

ao professor Ismail Xavier, exemplo de dedicação e postura;

aos amigos e amigas Sonoe Juliana, Mariana Curado, Clairton Rosado, André Satoru e Cid Vasconcelos, Fabián Nuñez, Lucimeri Plaza, Dyneiar Plaza e Paulo Goulart;

à Cia de Teatro Nu Escuro, de Goiânia, pela compreensão: Hélio Fróes, Izabela Nascente, Lázaro Tuim, Milena Jzenka e Rosângela Cerqueira;

aos queridos e queridas Lia, Albi, Gil, Claudio, Irene, Joana e Miriam, pelo apoio constante. Este escrito, como não poderia deixar de ser, é dedicado a vocês;

Este trabalho contou com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), através de bolsa de doutorado.

Sobre a traição

Deve-se manter uma promessa? Deve-se fazer uma promessa?
Quando algo tem que ser prometido, não existe ordem. Então deve-se
produzir essa ordem. O homem não pode prometer nada. O que o
braço promete à cabeça? Que continuará um braço e não se tornará
um pé. Pois a cada sete anos ele é outro braço. Se um trai o outro, trai
o mesmo ao qual prometeu? Na medida em que alguém a quem algo
foi prometido se vê em circunstâncias sempre novas, e portanto muda
conforme as circunstâncias e se torna outro, como deverá ser mantida
ele a promessa feita a outro? Aquele que pensa trai. Aquele que pensa
nada promete, exceto que continuará sendo um indivíduo que pensa.

Bertold Brecht
Histórias do Sr. Keuner

A natureza da ação corresponde à natureza da compreensão.

Paulo Freire
Educação como prática de liberdade

Não me leias se buscas
flamante novidade
ou sopro de Camões.
Aquilo que revelo
e o mais que segue oculto
em vítreos alçapões
são notícias humanas,
simples estar-no-mundo,
e brincos de palavra,
um não-estar-estando,
mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.
Tudo vivido? Nada.
Nada vivido? Tudo.

Carlos Drummond de Andrade
Poema-orelha

RESUMO

PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo**: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves. 2008. 168 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Os primeiros anos da década de 1960 representam um esforço da imaginação sobre a realidade e um impulso em “tomar partido” que foram mobilizados pelos críticos-cineastas do Cinema Novo. O já reconhecido crítico e conservador da Cinemateca Brasileira, Paulo Emilio Salles Gomes, foi convocado a cancelar o movimento de acordo com a herança de referências a idéias supostamente presentes em seus textos. No torvelinho dos debates que precederam o aparecimento de vários dos filmes cinemanovistas, dentro deste instante de afirmação e engajamento, ele dedicava-se ao trabalho pela instalação plena de uma cinemateca, combinado com a intervenção por um novo ambiente intelectual de sensibilidade moderna na crítica cinematográfica (*Suplemento Literário*, 1956-1965) e na inteligência de esquerda engajada (*Brasil, Urgente*, 1963). Mesmo quando provocado nas letras de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha, ou pelo pedido pessoal de leitura e comentário de *Cinema Novo no Brasil*, de David Neves, Paulo Emilio apenas pontuou o caráter ainda incipiente do movimento. A confrontação entre afirmação ideológica e a resultante fílmica é considerada o nó desta proposta de estudo. A análise se detém sobre textos de Paulo Emilio Salles Gomes, David Neves e Glauber Rocha, no momento de emergência do Cinema Novo, quando são traçadas as primeiras linhas do projeto juvenil, antes do Golpe Militar de 1964. Procuramos enfatizar o descompasso entre afirmação ideológica e análise estética, recusando a suposta posição paterna ou de omissão de Paulo Emilio, em razão de demonstrar o mesmo ponto fraco: refletem uma meditação que pede aos seus textos algo que não se encontrava no horizonte dos seus objetivos. Os jovens exigiram uma ordem de problemas forçada, dentro de esquemas que não se encontravam de acordo com o modo do crítico lidar com os objetos. Buscamos, nas análises dos textos e na contextualização dos trechos de vida do crítico, uma compreensão para a sua recusa da posição de ideólogo neste momento distintivo de afirmação de cinema moderno.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Crítica.

ABSTRACT

PINTO, Pedro Plaza. Paulo Emilio and the emergence of Cinema Novo: debt, prudence and misalignment on the dialogue with Glauber Rocha e David Neves. 168 f. Thesis (Doctoral) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The firties years of 1960's represents an imagination effort about the reality and an impulse to take party that were promoted by the Cinema Novo's critics-filmmakers. The already recognized critic and conservator of the Cinemateca Brasileira, Paulo Emilio Salles Gomes, was convoked to endorse the movement according to the inheritance of some ideas that supposedly would be in his texts. In the whirlwind of the debates that had preceded the appearance of several cinemanovistas' films, at that moment of affirmation and engagement, he dedicated his work for the complete installation of a film archive, combined with the intervention for a new intellectual environment of modern sensitivity in the cinematographic critics (*Suplemento Literário*, 1956-1965) and in the intelligence of engaged left (*Brasil, Urgente* 1963). Even when provoked by Glauber Rocha's *Revisão crítica do cinema brasileiro*, or by the personal request for reading and commenting David Neves' *Cinema Novo no Brasil*, Paulo Emilio just spotted the still incipient character of the movement. The center of this study proposal is the confrontation between ideological affirmation and the filming resultants. The analysis withholds on texts of Paulo Emilio Salles Gomes, David Neves and Glauber Rocha, at the moment that Cinema Novo emerges, when were draw the first lines of that youthful project, before the military *coup d'état* of 1964. We look for emphasizing the lag between ideological affirmation and aesthetic analysis, refusing Paulo Emilio's supposed paternal position or attitude of omission, because it demonstrates the same weak point: it reflects ideas that look for something in the writings that were not in the horizon of its objectives. The young filmmakers demanded a forced order of problems, inside schemes that weren't in accordance with the way the critic dealt with the objects. We search, in the analysis of the writings and in the contexts in each part the critic's life, an understanding for the ideologist's position refusal at this distinctive moment of affirmation of the modern cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1	21
Uma apresentação do escritor e o crítico no Suplemento	21
1.1. Ecos de uma formulação: atualidade	21
1.2. Oposição: o compromisso do intelectual e do escritor	25
1.3. Pesquisador, ensaísta e fingidor	28
1.4. Apresentação geral da presença no <i>Suplemento Literário</i>	31
1.5. Antes da Convenção	36
1.6. A I Convenção e o terreno de sua ação	41
1.7. Depois da Convenção	46
1.8. Uma revolução inocente	50
Capítulo 2	52
David Neves e o “Guru eterno”: criticidade e ascendência	52
2.1. Encontro com David Neves	52
2.2. Sinais de uma revelação	57
2.3. Desencontro com o Cinema Novo	62
2.4. Senso de partilha e solidarização	66
2.5. O crítico David Neves em ação	68
2.6. A Verdade do Nordeste	73
2.7. A reincidência das restrições: a origem dos problemas na chanchada	77
Capítulo 3	83
Glauber Rocha: Fulgor e engajamento na crítica	83
3.1. A imagem de um profeta: Paulo Emilio no espelho de Glauber Rocha	83
3.2. Revolução do novo: explosão fragmentária e ajuste de contas	87
3.3. Uma ponte para o passado	94
3.4. A relação no espelho das cartas	95
3.5. Silêncio e recusa: o Cinema Novo realmente existe?	99
Capítulo 4	107
Foco e divergência na intervenção no Brasil, Urgente	107
4.1. Presença política da Igreja Católica	109
4.2. Paulo Emilio no <i>Brasil, Urgente?</i>	114
4.3. Conversa, desconversa e divagação	122
4.4. Os degraus de identificação e de ironia	128
4.5. Um crítico de cinema brasileiro	136
4.6. Os velhos problemas	139
Capítulo 5	145
Linhas de fuga: o professor, em sínteses e notas	145
5.1. Paulo Emilio professor universitário	147
5.2. Um crítico nacionalista?	150
5.3. (Des)Continuidade: o Cinema Novo depois de 1964	152
5.4. Síntese e reposição: panorama e trajetória	155
5.5. Desdobramento: paixão pelas coisas e pelo nome das coisas	159
REFERÊNCIAS	163

INTRODUÇÃO

Começamos este trabalho pela leitura de um texto de Paulo Emilio Salles Gomes: este ponto define seu escopo e percurso. A intervenção no *Jornal da Tarde* poderia ser utilizada como prova do “jacobinismo” de Paulo Emilio nos anos 1970, consoante uma interpretação apressada das palavras do texto de abertura, “Paulo Emilio segundo ele mesmo”¹. Entretanto, tal título é apenas o entretítulo colocado antes do texto do autor, reproduzido entre aspas após a apresentação do crítico pelo jornal. A introdução do jornal traz uma espécie de currículo de Paulo Emilio Salles Gomes – uma longa lista de realizações de “um dos maiores estudiosos de cinema do Brasil”: publicações no estrangeiro, em livros, revistas e jornais; conferências no exterior; prêmios; presidência de congressos da FIAF, reuniões da UNESCO; roteiros e temporadas de estudos e ensino fora do país. O jornal parecia querer demonstrar a importância da colaboração com o desfile de feitos da “grande autoridade” em cinema, mas, de fato, apenas autorizava e enaltecia a sua própria qualidade com a qualificação alheia.

A abertura com título alterado pelo jornal é enganosa, pois o crítico não trata de si próprio, mas de uma argumentação e justificação ao redor daquilo de que então se ocupava: o cinema brasileiro, que seria capaz de “satisfazer uma existência”, como escreve. Na verdade, a construção do texto é malandra, pois começa falando de curiosidade e indiferença para centrar fogo sobre o preconceito contra o filme brasileiro em face do filme estrangeiro. Para tanto, parte para o ataque do que chama de “interesse aflito pelas novidades de fora” e se diz objeto de uma transformação que não seria só sua. A tática de jogar o problema do particular para o geral permite, de trás para frente, a afirmação peremptória e decisiva: “Morreu em mim o espectador estimulado pelo produto estrangeiro e constato que não se trata de um fenômeno

¹ GOMES, 1973b. Há uma foto de perfil do crítico gesticulando como se explicasse algo para um ouvinte fora do quadro. O *Jornal da Tarde* manteve na foto a idéia que perpassa o título cortado e substituído, constante do original manuscrito como “Explicapresentação”. Com essa informação, fica muito mais clara a idéia do texto, que foi republicado em CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.). **Paulo Emílio**: Um intelectual na linha de frente. São Paulo : Brasiliense; Embrafilme, 1986. p. 262-264.

peçoal. O sintoma é bom. Anuncia o declínio da mais ilusória das experiências culturais: o gosto pela atualidade cinematográfica internacional.”²

“Vício irrisório” de consumir passivamente “produtos despejados” em massa, perfazendo uma incomunicabilidade e um empenho sem conseqüências, além da procura de uma intimidade “inseparável de um gosto seco da esterilidade”. São algumas entre outras constatações que as linhas vão desfiando aos poucos, nos primeiros parágrafos, despejando a fuzilaria sobre uma atitude frente ao filme estrangeiro que, talvez de acordo com Paulo Emilio, podemos chamar de bovarista: a pessoa foge da realidade e imagina personalidade nova e condições de vida que não possui, comportando-se como se as possuísse.

A argumentação se encaminha para a explicação de dois itens que consideramos cruciais para a compreensão do texto: a questão da comunicação em um dado contexto cultural e a questão da importação de produtos de divertimento. Acentuamos esses aspectos porque entendemos que da sua absorção depende o desdobramento seguinte, ao redor das muito mal lidas linhas sobre o filme ruim. Vejamos:

Os produtos despejados sobre nós pela indústria estrangeira de filmes na realidade não se comunicam conosco, pois qualquer comunicação viva implica na noção de diálogo. Os filmes nos falam, é preciso responder-lhes, mas não adianta fazê-lo: os interlocutores eventuais estão fora de nosso alcance. A voz deles é forte porque as importamos, mas quando chega a nossa vez ficamos falando sozinhos, isto é, entre nós, gastando nervos para movimentarmos na superfície de culturas que têm pouco a ver conosco. [...] Com o cinema brasileiro tudo muda de figura: por pior que seja o filme o diálogo com ele possui o mérito de existir e pode ter conseqüências. O filme ruim, pelo simples fato de emanar de nossa sociedade, tem a ver com todos nós, e adquire uma função reveladora. Abordar o cinema brasileiro de má qualidade implica numa luta tenaz contra o tédio mas é raro que o esforço não seja compensado. O subdesenvolvimento é fastidioso, mas sua consciência é criativa.³

Não se trata aqui de dizer que todo filme brasileiro, bom ou ruim, é melhor do que o filme estrangeiro. Trata-se de perceber que pode existir uma dinâmica cultural dialógica, a despeito de uma atitude alienada predominante em relação ao filme estrangeiro, em

² GOMES, 1973b.

³ Ibidem.

detrimento do filme brasileiro. O produto importado está inserido numa realidade encoberta pelo escapismo e o esforço de diálogo com o filme brasileiro, mesmo o ruim, pode trazer resultados interessantes – o que não é fácil porque entediante, no caso do mau filme. Ou seja, há diálogo com o filme estrangeiro, mas ele se produz na “superfície” de uma cultura fora de lugar e é instigado muito mais pelo comércio – a importação – do que pelo interesse em uma comunicação viva. O próprio Paulo Emilio produziu um diálogo vivo e nada superficial com a cultura francesa através do estudo da vida e obra do cineasta Jean Vigo, mas isso se deu no curso de uma profunda vivência com a cultura estrangeira. Mais ainda, pois insistiremos no seguinte aspecto: o acento sobre o filme brasileiro ruim é tático dentro da construção do texto, pois o enfoque é um trampolim para outras afirmações que se seguem e que alargam o alcance do problema do consumo de filmes:

Sublinhei a hipótese mais desencorajadora apenas para indicar como sempre vale a pena tratar de cinema brasileiro. Na verdade o panorama atual é variado e rico. Panorama não é aliás, a expressão adequada para o caso. Panorama dá a idéia de algo que se vê. Acontece, porém, que boa parte dos filmes brasileiros feitos ultimamente não foram vistos. Quando afirmo a variedade e riqueza da produção contemporânea, penso num conjunto que inclui não só as fitas exibidas comercialmente, mas igualmente aquelas que pelas mais diversas razões tiveram o encontro com o espectador negado ou dificultado. [...]

Nesse enfoque, o cinema brasileiro atual aparecerá com inesperada e prodigiosa vitalidade, no sentido, às vezes de algo que permanece vivo contra tudo que é feito para sufocar essa vida. Uma crônica dedicada exclusivamente ao cinema brasileiro é exigida pela atual conjuntura nacional nos seus mais variados níveis industriais e culturais.⁴

Sobre a letra da crítica: Paulo Emilio e os cinemanovistas

Os apontamentos acima nos sinalizam um momento posterior àquele abordado pelo nosso trabalho. Em 1973, estamos lidando com um crítico totalmente dedicado ao trabalho de ver e peneirar filmes brasileiros a serem pautados pela sua caneta, colocando a serviço dessa escrita a capacidade analítica e a verve do intelectual. Adicionando um tempero de polêmica à sua figuração pública, Paulo Emilio Salles Gomes se deteria sobre filmes considerados

⁴ GOMES, 1973b.

menores, estranhos, de corte vanguardista e até mesmo sucessos de público. Situação diferente daquela do princípio da década anterior, quando não exercia somente a crítica do filme brasileiro contemporâneo, valendo-se de outros meios de ação, objetivando outros fins.

Para uma definição dos seus meios de ação na década de 1960, e de sua inserção no debate público – envolvendo filmes, cineastas, crítica e tomada de consciência –, Paulo Emilio exhibe um contraste exemplar com o projeto cinemanovista, uma vez que o empenho dos jovens logo ganhou combate nas páginas de jornais e revistas, com a atividade militante desde os primeiros curtas-metragens lançados. Eram, até então, jovens letrados, situados dentre os componentes de uma possível “nova crítica”, segundo a expressão em forma interrogativa, título de artigo de janeiro de 1960, escrito por Paulo Emilio para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* (GOMES, 1982b, p. 133-138). Vislumbrava-se uma nova sensibilidade em contato próximo com o mundo das artes e com o movimento estudantil, que se conformou no entreolhar com a cultura cinematográfica de gerações anteriores – seria o caso de alguns exemplos como da relação entre Joaquim Pedro de Andrade e Plínio Sussekind Rocha, Glauber Rocha e Walter da Silveira, David Neves e Paulo Emilio Salles Gomes. Assim, entre mestre e discípulo, crítica e ideologia, definem-se as passagens dos emblemas.

Esboçada a temática do nosso trabalho, impôs-se para o recorte a escrita deste último crítico mencionado, então muito mais experiente, oriundo de geração formada pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de S. Paulo, do grupo ligado ao Clube de Cinema, à revista *Clima*, ao modernismo do período de sua formação nos anos 30. Em 1960, Paulo Emilio já era respeitado pelo seu trabalho como especialista em cinema e como conservador da Cinemateca Brasileira. Num contexto que já reconhecia o seu trabalho e a sua autoridade, ele foi posto diante do surgimento desse grupo de jovens, entre os quais alguns se intitulavam orgulhosamente seus discípulos. Foi submetido ao teste de reconhecimento de

estréias, convocado a depor num tribunal sumário de gostos e juízos estético-históricos. Nesse ambiente de muitas certezas e de necessidade de superação, o apoio da crítica experiente chancelaria a afirmação coletiva, como realmente se deu com Alex Viany e Walter da Silveira. Os primeiros anos da década de 1960 representam, assim, um “tomar partido” que exigiu do crítico uma resposta e os seus desdobramentos nos anos seguintes.

A impertinência pegou Paulo Emilio no contrapasso, em pleno empenho pela consolidação de uma cinemateca para a qual todo filme interessava, em pleno empenho pela instalação da cadeira de cinema no Instituto de Comunicações e Artes da recém-criada Universidade de Brasília. A solicitação do seu posicionamento e sanção pelos cineastas era plenamente justificada, principalmente se tivermos em conta a reverberação da série de artigos disposta no *Suplemento Literário*, que se preocupava com a conscientização sobre a função das cinematecas e o papel da cultura cinematográfica. Mas foi principalmente a articulação das teses promovidas no final do ano de 1960, ao redor da *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, que capturou algumas convicções. Todavia, mesmo quando textualmente instado a “adotar” ou simplesmente discutir o ideário cinemanovista, Paulo Emilio Salles Gomes preferiu se empenhar em outros projetos, o que gerou insatisfação: os cineastas haviam indicado as suas idéias como fonte de inspiração ou matriz para a assunção das novas posições. Levantaram a bola, mas não obtiveram resposta. O nosso objetivo é localizar os débitos e os desajustes gerados no diálogo e na recusa do crítico em abordar o Cinema Novo antes do lançamento da maior parte dos filmes.

A biografia *Paulo Emilio no paraíso* (SOUZA, 2002) foi um dos pontos de partida do nosso estudo, uma vez que o texto demonstrou a existência dessa lacuna nos estudos sobre a crítica de cinema na emergência do filme brasileiro moderno. Souza menciona uma “reticência” do escritor em relação ao Cinema Novo mesmo após a apresentação de curtas na Bienal de 1961, momento de forte distinção. Além disso, a biografia nos franqueou o

testemunho de Jean-Claude Bernardet sobre a opinião de Glauber Rocha, que teria dito que Paulo Emilio “tirou o corpo fora”, não assumindo o papel de mestre ou enxergando as próprias idéias (SOUZA, 2002, p. 461 e 475).

Outros estudos foram fundamentais para essa delimitação do campo de trabalho e da nossa própria localização. O necrológio de Raquel Gerber⁵ influenciou no nosso recorte da problemática ao colocar a seguinte pergunta: como definir a relação crítica estabelecida entre Paulo Emilio Salles Gomes e o Cinema Novo? Apesar de discordarmos da conclusão da autora, de cunho psicanalítico (ecoando o cineasta Glauber Rocha), partes da sustentação do seu argumento trazem elementos importantes para a nossa própria suspeita. A indicação de uma relação conflituosa nos termos “pai-filhos” não deve nos direcionar, mas algumas observações pontuais nos foram valiosas, a exemplo da seguinte: “Paulo Emilio, apesar de sua posição de ‘pai’, atuou para o surgimento de grandes crises de consciência e rebeldia.” (GERBER, 1978, p. 7). O que nos interessa aí é exatamente a atuação, mesmo que por omissão. Daí o nosso enfoque centrado na relação entre Paulo Emilio e o Cinema Novo no princípio dos anos 1960.

A revisão e reorganização do arquivo pessoal de Paulo Emilio Salles Gomes, depositado na Cinemateca Brasileira⁶, foi também determinante na consecução da pesquisa, na delimitação de seu foco, por privilegiar determinados documentos desconhecidos. A coordenação de Olga Futtema, bem como a descrição do Arquivo na dissertação de sua autoria – *Rastos de perícia, método e intuição* – foi uma referência, abrindo campos de trabalho. Em Paulo Emilio, o gesto de guardar papéis foi percebido seguindo uma trajetória de interesses próprios, entre trabalho e aula: um “investimento na cuidadosa preparação de seu

⁵ Foi publicado com o título *O espírito do pai: Paulo Emilio Glauber Rocha e o Cinema Novo* no volume 6 da revista *Ensaio de opinião*.

⁶ A pesquisa remota da base de dados pode ser realizada com o acesso da página da Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.gov.br).

desempenho profissional a cada compromisso.” (FUTEMMA, 2006, p. 17). Saltou aos olhos da pesquisadora a profusão de anotações sobre filmes, livros, artigos e teses.

Sabemos que a “volta aos filmes” representava um diferencial proposto por esta experiência intelectual, que acentuava sua “paixão pelas coisas e pelo nome das coisas”⁷. Poderíamos, então, identificar em Paulo Emilio atitude de prudência, como já expôs David Neves (1982), tardiamente, na introdução ao volume II da reunião do *Suplemento Literário*. O estímulo para a compreensão de muitos aspectos do cinema e da sociedade brasileiros não autorizava conclusões automáticas, mesmo tendo a escrita uma familiaridade com o objeto de observações em pauta a cada instante. A “vocação didática” se baseou no paradoxo do apego ao detalhe e à necessidade de síntese totalizante, transitando entre o geral e o particular, o que sugeria reflexões inéditas.

A lenta e parcimoniosa aproximação com o Cinema Novo feita pelo “papa”, pelo “Mestre” (ROCHA, 2004, p. 318 e 459) da Cinemateca Brasileira, deu-se a partir do instante em que mais filmes precisaram melhor os contornos do projeto cinemanovista. Ele começa então a pautar a nova vaga em anotações e aulas, como foi possível apurar, após **Vidas Secas** (Nelson Pereira dos Santos, 1963), **Os Fuzis** (Ruy Guerra, 1963) e **Deus e o diabo na terra do sol** (Glauber Rocha, 1964). O relacionamento se transforma entre 1964 e 1968, principalmente pelo esforço contra a censura e pela colaboração direta em argumentos e roteiros. A inserção definitiva do Cinema Novo em uma narração mais abrangente do cinema brasileiro se dá entre a publicação do texto *70 anos de cinema brasileiro* (GOMES e GONZAGA, 1966), com Adhemar Gonzaga, e *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* (GOMES, 1973a), no primeiro número da revista *Argumento*.

⁷ A expressão é de Antonio Candido e consta do manuscrito preparado para uma comunicação à UNESCO, na qual Paulo Emilio abordou a relação do Cinema Novo com a Literatura Brasileira. O trecho precede observações sobre o filme **Macunaíma** (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e discorre sobre a recriação atualizada, promovida pelo filme, do universo do romance, comparando ao método criativo de João Guimarães Rosa. Não há certeza, mas provavelmente se trata de texto preparado ou para o relato no Simpósio da UNESCO sobre Literatura e Cinema, em Locarno, em 1970, ou para a *Réunion d'experts sur la formation des cinéastes de demain*, promovida no ano de 1972, em Belgrado. Ver GOMES, Paulo Emilio Salles. **Roteiro p/ UNESCO**. S.l., 12 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0516). S. d.

A localização de todos esses eixos, passíveis de exame, resultou da pesquisa e organização do material coletado nos arquivos pessoais do crítico, na base documental da Cinemateca Brasileira, na base documental da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No entanto, abordar cada um desses aspectos seria uma tarefa inglória: estaríamos tratando de muitos textos, de muitos autores, com estilos diversos. Impôs-se o recorte para o período anterior ao Golpe de 1964, restrito ao exame da relação com dois críticos-cineastas na emergência do Cinema Novo. Da mesma forma, a exclusão da análise dos roteiros foi decidida tendo em vista o desvio que representaria na natureza do nosso estudo. As narrativas implicadas nos projetos dos filmes **Capitu** (Paulo César Saraceni, 1968) e **Memória de Helena** (David Neves, 1969) abririam um outro caminho para a abordagem, que não localizaria mais propriamente a figura do crítico, mas do colaborador, e pautaria o enfoque da fatura na relação pessoal, íntima até, com os cineastas. É um trabalho a ser feito, todavia aqui descartado.

Definindo a nossa própria operação de forma talvez esquemática: trata-se de um enfrentamento de cunho meta-crítico de um problema aflorado, de acordo com o recorte escolhido, pela interpelação de Glauber Rocha e David Neves. Ao invés de desfraldar a bandeira e utilizar sua autoridade, Paulo Emilio preferiu o “lento e laborioso”⁸ trabalho (1) pela instalação plena de uma cinemateca e de cursos de cinema, (2) pela intervenção imprevista no semanário *Brasil, Urgente*, (3) pelo esclarecimento da situação de mercado ocupado na Comissão Parlamentar de Inquérito da Indústria Cinematográfica, em 1964.

O choque da tomada de consciência

Gostaríamos de apresentar a pergunta-guia e esclarecer o escopo da hipótese do estudo através da referência ao texto que consideramos determinante na motivação do projeto. A leitura de “Fim de século”, de Roberto Schwarz (1999, p. 155-162), pode ser vista como

⁸ Como consta em GOMES, 1964b, manuscrito a ser abordado no último capítulo.

origem das problematizações. O escrito foi elucidativo por examinar o pensamento crítico de Paulo Emilio Salles Gomes no princípio da década de 1960 e estabelecer um movimento de diferenciação da ideologia desenvolvimentista, mostrando de que maneira a crítica política de intervenção no campo do cinema operou decisivamente sobre uma compreensão aprofundada da sociedade. O texto teve origem em uma comunicação apresentada por Schwarz nos Estados Unidos, na Universidade de Yale, em 1994, voltada para críticos literários, com um objetivo de discutir o significado e a transição do ciclo desenvolvimentista, além das suas conseqüências para o pensamento crítico. O ponto de chegada é a constatação de que atualmente não haveria mais cultura nacional que determinasse um “projeto coletivo de vida material”, que agora somente paira como mais um estilo simpático de vida a consumir, entre outros, como uma “casca vistosa” (SCHWARZ, 1999, p. 162). Qual é a baliza para a comparação?

O início do texto procura resumir, através da exposição do argumento central de “Uma situação colonial?”, os problemas que o desenvolvimentismo nacional deveria superar no final dos anos 1950. Tratava-se de “um divórcio entre a aspiração cultural e condições locais”, traço não exclusivo ao cinema, mas atualizado nos seus termos industriais, e daí “propício à intervenção deliberada e política”. O autor caracteriza em três parágrafos e pouco mais de trinta linhas a intervenção do artigo de Paulo Emilio Salles Gomes. É importante observar que Schwarz não fala que Paulo Emilio compactuava com a ideologia desenvolvimentista, mas expunha a sua fratura ao se incluir – falando na primeira pessoa do plural – no “sistema bem engrenado de alienações”. E como aparece a seguir:

Posto como objetivo prático, o desenvolvimentismo nacional reorganizava o espaço da imaginação e do pensamento crítico em torno de um eixo interno. Cheia de dificuldades, a relação entre as aspirações de modernidade e a experiência efetiva do país se tornava um tópico obrigatório, desmanchando o bovarismo endêmico e convidando a reflexão a tocar terra. No limite tratava-se de arrancar a população aos enquadramentos semicoloniais em que se encontrava, e de trazê-la, ainda que de forma precária, ao universo da cidadania, do trabalho assalariado e da atividade econômica moderna, industrial sobretudo, contrariando o destino agrário a que o imperialismo –

como se dizia – nos forçava (o que aliás naqueles anos 60 deixara de ser verdade). (SCHWARZ, 1999, p. 156).

Este seria o ponto-de-vista de justificação do projeto “desenvolvimentista nacional”, cuja cegueira não enxergava os novos tempos de desagregação: migração para as cidades, exploração econômica e manipulação populista. Essa temática tem amplo alcance e afeta a situação do cinema brasileiro, que já se mostrara experiente em crises e desilusões, agora reaparecendo nos contornos do pós-guerra no torvelinho do novo ciclo de desenvolvimento do capitalismo. Inseridos nesse momento distintivo, filmes e ideologia expuseram alguns problemas originados da diferença de projetos no cinema brasileiro.

Então, de que forma podemos compreender a inserção de Paulo Emilio Salles Gomes no gesto de vanguarda do Cinema Novo? Esse foi o ponto de partida desta proposta de estudo. Ficou marcada a atitude prudente do mestre, na relação de “mentor” não assumido do Cinema Novo, e, no momento seguinte, aqui não abordado, a pauta privilegiada que criou a propósito do Cinema do Lixo e da comédia erótica em correlação com o “Milagre brasileiro”, além do resgate de momentos e figuras decisivos para uma pequena história do cinema brasileiro (Chanchada, Mazzaropi), que permitiu uma nova síntese histórica. Procura, assim, debater o papel da constituição dos cineastas como um público moderno, consciente do papel das fitas do passado, empenhado em um diálogo com a trajetória do cinema (e da sociedade) e disposto a fazer valer um novo ciclo na cultura cinematográfica local. A delimitação do nosso trabalho não inclui, no entanto, os eixos temáticos do período posterior ao Golpe militar de 1964. O registro do momento seguinte tem a função de traçar a perspectiva e indicar a continuidade deste trabalho. O quinto e último capítulo (“Linhas de fuga: o professor em sínteses e notas”) encerra este escrito justamente com essa visão prospectiva, a título de finalização.

O primeiro capítulo focaliza de forma mais particular a intervenção no *Suplemento Literário*, em seus antecedentes e desdobramentos em torno da *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, realizada em 1960. Há uma mudança de propósitos na escrita de

Paulo Emilio e os seus artigos procuram “influir”, como ele próprio escreve, de forma mais vigorosa, no campo da inteligência da crítica de cinema. A proposição de reflexões de caráter totalizante vem ao primeiro plano, não abandonando, contudo, o trato das questões ligadas à moderna sensibilidade cinematográfica, mas diluindo o esclarecimento sobre os papéis de uma cinemateca e os comentários sobre filmes e cineastas presentes no trabalho de difusão da Cinemateca Brasileira.

No segundo e terceiro capítulos, abordamos o diálogo do crítico Paulo Emilio Salles Gomes com as figuras de David Neves e de Glauber Rocha. Os jovens críticos e cineastas reverberaram os textos do crítico publicados no *Suplemento Literário*, confessando a presença determinante deste nas suas próprias idéias. Identificamos, todavia, uma diferença de tom muito significativa: por um lado, David Neves se aproxima paulatinamente, demonstra a emotividade de discípulo fiel e chega a se impregnar do estilo de Paulo Emilio; por outro lado, a relação com Glauber Rocha é arrebatada e impulsiva, revelando uma admiração mútua que não se realiza em entendimento, frustrando as tentativas, de ambos os lados, de aproximação.

O quarto capítulo aborda a presença de Paulo Emilio Salles Gomes no semanário *Brasil, Urgente*, o “jornal dos padres”, como ficou conhecido. O empenho programático dessa intervenção era impedir a fixação de idéias em concepções rígidas, além de atacar o moralismo e as simplificações muito próprias ao contexto de tensionamento político, propondo um diálogo direto com o leitor⁹. A sombra da afirmação contemporânea do Cinema Novo paira sobre a série de escritos, apesar de Paulo Emilio só mencionar em um momento, e de passagem, **Os Cafajestes** (Ruy Guerra, 1962) como um dos frutos do “fenômeno

⁹ O texto do número 1, de março de 1963, chama-se *começo de conversa*. Rechaça a posição de especialista, a proposição prévia de princípios estéticos, o impulso moralizante e as imposições de ordem política comuns na crítica. Também destaca ser um bom ouvinte e diz que gostaria de receber cartas, para não ficar “falando sozinho” (Cf. Calil e Machado, 1986, p. 223 e 224).

cinematográfico novo” cristalizado no Rio de Janeiro¹⁰. É um silêncio gritante. A presença de Paulo Emilio nas páginas do jornal, assim como a sugestão cambiante, surpreende ainda hoje pela recusa de rótulos e da posição de autoridade.

O antepenúltimo texto publicado no semanário dos dominicanos, de julho de 1963, traz a notícia sobre a possível constituição de uma Comissão Parlamentar de Inquérito sobre a situação do cinema no Brasil. O fato deve ser considerado ponto de inflexão nas preocupações de Paulo Emilio, pois nele concentraria sua atenção até o segundo semestre do ano seguinte. Ao mesmo tempo, direcionou-se para a criação da cadeira de cinema na recém-construída Universidade de Brasília, projeto articulado com o seu claro objetivo de condução da problemática da construção sólida de uma cinemateca pelos caminhos legislativos.

Portanto, o recorte desta tese deve traçar os contornos do trabalho da crítica de Paulo Emílio e do reflexo da sua inserção no cinema brasileiro moderno emergente antes do período de autoritarismo político-institucional, detendo-se sobre as publicações, sobre o cruzamento de referências e sobre o testemunho das importantes figuras do Cinema Novo. Procuraremos reconstituir ponto e linha de um arco de relações e mútuas referências, desde a apresentação da famosa tese sobre a “situação colonial”, durante a *I Convenção da Crítica*, em 1960. O destaque foi dado para os eixos-fortes da matéria crítica tratada na relação de Paulo Emilio com o Cinema Novo, especialmente com os dois jovens críticos. A consciência sobre os próprios enganos e desilusões foi determinante na emergência e consolidação do cinema brasileiro moderno.

¹⁰ O texto se intitula *Baba Saci Anselmo* e está disposto no 14º número de *Brasil, Urgente*, de 16 de jun. de 1963.

Capítulo 1

Uma apresentação do escritor e o crítico no Suplemento

1.1. Ecos de uma formulação: atualidade

A constatação da reincidência de vários impasses do cinema brasileiro guiou a confecção do artigo *Os adivinhadores de água* por Eduardo Escorel, inicialmente publicado no primeiro número de *Praga – Revista de estudos marxistas*, depois ampliado e republicado com alterações na reunião de artigos em forma de livro com o mesmo nome (ESCOREL, 2005). Na primeira versão, que é do final de 1996, consta uma nota ao título dizendo que o texto fora redigido para ser apresentado no VI Encontro Latino-americano em Berkeley, Estados Unidos, em abril do mesmo ano. Tratava-se, portanto, de um escrito redigido com o objetivo de apresentar ao estrangeiro interessado, talvez pesquisador, talvez estudante, o que se passava de ilusório no tal “reflorescimento” do cinema brasileiro propalado pela mídia local com uma “mistura de condescendência e boa vontade”. O autor destaca que, mesmo com uma “quantidade razoável” de títulos em realização, mesmo com uma boa acolhida dos filmes por parte de crítica e público, deveríamos compreender tal “estado de espírito” otimista à luz da própria relação paradoxal dos meios de informação com o cinema brasileiro (ESCOREL, 1996, p. 105).

O tom do escrito é de revisão dos motivos do “estado agônico” que marcou o cinema brasileiro nos primeiros anos da década de 1990, assumindo como recorrente um movimento pendular entre “euforia e depressão”, próprio ao cinema brasileiro. Particularmente, o que se expõe é o testemunho do autor sobre o retorno de uma frustração, a exemplo do que ocorreu no início dos anos 1970. Noutras palavras, estaria acontecendo no cinema brasileiro algo que já faria parte de uma experiência histórica, de um exemplo vivido, de um retorno que se deveria evitar. A própria idéia de ciclos da história do cinema brasileiro é questionada na

medida em que devemos entendê-los apenas como hiatos entre momentos de expectativas e as suas consecutivas crises. Como nos explica o próprio autor:

É um eterno recomeçar que viveu um dos momentos de expectativas mais positivas, posteriormente frustradas, nos anos setenta e que agora estaria, ainda uma vez, vencendo uma doença terminal. A recorrência desse processo deveria servir como sinal de alerta. A lição da história indica que a euforia pode ser passageira. Afinal, as crises parecem ser um traço definidor do nosso caráter subdesenvolvido. (SCOREL, 1996, p. 14).

O que nos interessa aqui não é discutir esse ponto-de-vista, mas cotejar na sua construção as formulações de Paulo Emilio Salles Gomes, que mais adiante é citado, e de forma reverencial. Mas, antes mesmo de recorrer ao conhecido vocabulário de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (Gomes, 1973a), Escorel coloca entre aspas uma afirmação do então presidente Fernando Henrique Cardoso, de que o Brasil não seria um país subdesenvolvido, mas injusto. Ora, a operação proposta no texto analisado consiste justamente em derribar esta afirmativa, utilizando para tanto dois recursos.

O primeiro expediente é o de se valer de uma referência à observação da realidade que tornaria evidente ao presidente FHC o contrário do que disse, caso o mesmo, numa então recente viagem ao Nordeste, constatasse por si próprio as contradições da modernização que Escorel ora reconhecia em curso. Nas linhas seguintes, o texto assume o que seria a verdade da evidência, pela superioridade do embate direto com a realidade, pela observação, critério este que lastreia inclusive a anedota que dá o título do artigo. Resumindo tal narrativa, um andarilho apresentou-se, no verão de 1992, no sertão semi-árido, dizendo-se capaz de indicar o local onde seria possível achar água a poucos metros do chão, após isto ser considerado impossível mesmo com o auxílio de máquinas, em grande profundidade. O adivinhador foi escarnecido pelos moradores locais, mas saiu pelas terras, notou o solo, as plantas, as raízes e indicou o local certo onde a menos cinco metros brotou água, para espanto dos descrentes. A moral da história ilustraria “uma dimensão da realidade com a qual a política e o cinema brasileiro raras vezes têm sabido lidar.” (SCOREL, 1996, p. 107). A alegoria do ambiente

árido, onde seria difícil achar água, precede o deslizamento para o exame mais direto das questões do cinema e prepara a citação do texto “*Uma situação colonial?*”, de Paulo Emilio.

O segundo expediente do texto de Escorel para evidenciar a continuidade dessa situação seria de se utilizar do argumento de autoridade com a reportação das palavras do crítico. As citações se demoram em explicar o argumento central do texto exposto em 1960, na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica e no *Suplemento Literário* d’*O Estado de S. Paulo*, de uma conjuntura específica que delinearia uma situação “ao estilo” colonial, acentuando a dependência e a alienação próprias do contexto recente. Fica clara a inclusão de si próprio, Escorel, pela referência à contribuição da sua geração na escalada de insciência. Em seguida, Escorel salta para o texto de 1973, *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, e continua a reorganizar as palavras do crítico com o objetivo de mostrar como a geração do Cinema Novo também não escapou da mediocridade, “a marca cruel do subdesenvolvimento”, desvelada 13 anos antes em ambiente menos agressivo e talvez já tão radicalizado.

O cineasta e escritor Eduardo Escorel resgata as observações devastadoras de uma exposição cuja carpintaria também foi amplamente deslocada para outras áreas, além do cinema brasileiro. Eis, portanto, o primeiro exemplo de como houve uma reprodução da ideologia crítica postada, por assim dizer, no seio do desenvolvimentismo nacionalista que precedeu à modernização conservadora. No contra-fluxo, e refletida agora como testemunho geracional, está a idéia de “lição” apreendida. Apreender não é realizar a vontade do texto, no caso, mas “empreender” a compreensão viva da questão, que aí aparece de modo dialético. A idéia de testemunho não é gratuita, pois está pressuposta no olhar histórico e na tentativa de alcance de uma consciência histórica que se oferecem pela leitura igualmente do texto, cujo significado permanece “ativo”. Testemunho que cruza olhares quando da alusão do cineasta ao crítico, a uma situação histórica vivida em comum, a um triste e persistente roteiro. Escorel

fez parte do Cinema Novo e foi formado no movimento da sua afirmação, jovem montador, amigo e sob influência de Joaquim Pedro de Andrade. O jovem foi também responsável pela montagem de filmes de Leon Hirszman e Glauber Rocha.

O passo seguinte, antes de mudarmos a chave da abordagem, será uma rápida menção de como o exame das mesmas idéias também foi empreendido pela crítica literária presente, fornecendo critérios para um método de abordagem fora do campo cinematográfico. A sugestão deste início de capítulo é retrospectiva, de modo que se estabeleça o horizonte mais recente da associação crítica – cinema brasileiro moderno e contemporâneo; cinema e literatura – e do desdobramento das idéias de Paulo Emilio Salles Gomes em terreno mais fértil e menos sumário, que foi o caso do excelente texto de Escorel, do que construído pela simples alusão, o tipo mais comum de citação.

O exemplo escolhido é eloqüente, pela compreensão fina e argúcia na exposição do esquema estruturante de *Uma situação colonial?*. Estamos nos referindo às menções de Roberto Schwarz (1999) no texto crítico “*Um departamento francês em ultra-mar*”, sobre o livro de Paulo Eduardo Arantes publicado em 1994, escrito para açambarcar uma configuração histórica de formação da cultura nacional moderna. A fundação da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo com professores franceses poderia parecer um assunto caipira, como diz Roberto Schwarz, mas na verdade esconde o interesse cujo objetivo é o destronamento de padrões europeus. O mote se mostra então revelador, não só dos “aspectos reais” da filosofia de programa transplantado, como da repetição de fórmulas caras a dois dos grandes representantes da Geração Clima – Antonio Candido e Paulo Emilio.

A apresentação do livro pelo crítico destaca que a inspiração geral viria de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (1997), onde o conceito de *formação* ganha contorno próprio e lastreia todo o livro. Entretanto, o paralelo construído pelo texto de Schwarz se dá com o artigo *Uma situação colonial?*, quando propõe e justifica uma

semelhança na abordagem dos dois Paulos – Emilio e Arantes, na relação entre crítico e objeto de crítica. Nos dois casos, há a inclusão do próprio crítico no processo do qual, a princípio, apareceriam se distanciando. Ambos tateiam processos recentes e se considerariam parte da contradição, produzindo um resultado irônico e sem autocomiseração. As semelhanças decorrem muito em razão de abordarem problemas amplos, situações de conjuntos “desiguais e combinados”, passíveis de comparação. Traçadas as paralelas, resume-se a linha de Paulo Emilio com o auxílio das próprias palavras:

Comentando a “situação colonial” de nosso cinema anterior ao Cinema Novo, Paulo Emilio observa a propósito da chanchada “uma harmoniosa combinação de pontos de vista entre os produtores e o público destes filmes brasileiros. Para ambos, cinema mesmo é o de fora, e outra coisa é aquilo que os primeiros fazem e o segundo aprecia”. Ou seja, a chanchada que fazemos e apreciamos não é cinema, ao passo que cinema deveras é só o que não fazemos e que apreciamos de modo algo subalterno. O autor sublinha o efeito destrutivo destas alienações, sem excluir a si mesmo. (Schwarz, 1999, p. 209).

1.2. Oposição: o compromisso do intelectual e do escritor

Sob o título *Ciclo de Debates do teatro Casa Grande*, a Editora Inúbia publicou em livro, no ano de 1976, a transcrição das falas de Paulo Emilio realizadas entre abril e maio do ano anterior. O esforço de pensar o Brasil a partir de várias áreas da cultura foi bem acolhido e lotou o teatro com uma platéia majoritariamente composta por jovens, estudantes e artistas, como é possível notar nas perguntas dos debates transcritos e apensados na publicação. As discussões contaram com nomes como Antonio Candido, Chico Buarque, Mino Carta, Yan Michalsky, Paulo Pontes, Zuenir Ventura, entre outros. Cinema, teatro, literatura, televisão, publicidade, música popular, jornalismo e artes plásticas foram discutidos nas oito sessões. A primeira fala do ciclo foi feita por Alex Viany, convidado juntamente com José Carlos Avellar e Leon Hirszman para debater cinema no primeiro encontro. Viany, experiente crítico, já iniciou se referindo ao momento da “universidade permanente” e de constante debate que marcara o Cinema Novo. No mesmo momento, cita longamente e procura esclarecer os termos expostos no texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emilio Salles

Gomes, “um dos homens que estão pensando melhor o Brasil, atualmente”, como diz (VIANY, 1976, p. 13). A referência ao texto e ao “professor da USP” não é gratuita e praticamente pauta as intervenções seguintes. Leon Hirszman voltará ao assunto também balizando cinema atual – cinema “novíssimo” dos super-otistas – pelo balanço da experiência já histórica do Cinema Novo em relação ao cinema brasileiro.

Tal síntese recupera, na nossa ótica, um contexto de resistência que repõe a trajetória do Cinema Novo ao mesmo tempo em que expõe as periodizações de Paulo Emilio. Tal contexto de resistência é marcado pela crise do modelo econômico da Ditadura Militar e do equilíbrio geo-político internacional. Outrossim, uma crise de sensibilidade e de modelos artísticos, onde a vanguarda tinha virado moda, como reconhece Antonio Candido no debate sobre Literatura no mesmo ciclo do Teatro Casa-Grande, fazendo espelhar o estremecimento geral do mundo e particular da literatura brasileira.

Nós vivemos – este é o traço mais importante do nosso tempo – numa atmosfera de vanguarda e temos um pouco a idéia de que a literatura só tem sentido se for de vanguarda. Isto é ao mesmo tempo uma contingência do nosso tempo e um grave perigo para a literatura, porque se ela não for de vanguarda ela não constrói. (CANDIDO, 1976, p. 183).

Os valores que orbitavam ao redor do “novo” poderiam conduzir ao simples consumismo ou a uma atitude autêntica do artista de enraizamento no seu tempo móvel e fugaz, sendo complicada e difícil, todavia, a tarefa de distinção ou separação entre os caminhos. Implicavam-se, em ambos os lados, uma “perda do senso de totalidade” com tendência à fragmentação, uma “ruptura dos nexos sintáticos normais” por supressão ou ocultamento, um desordenamento temporal da narrativa linear, uma substituição da metáfora pela paronomásia, e um cultivo da ambigüidade natural do discurso e da ficção não imitativa ou “antiimitativa”, como explica o crítico¹¹. Neste último aspecto, inclusive, com uma maior exploração da paródia. O dado curioso, pontuado pelo crítico e professor, seria o retorno, nos

¹¹ CANDIDO, 1976, p. 184.

livros de memórias, daquilo que fora colocado fora do romance e do conto, da trilha “referencial”, a exemplo de *Baú de Ossos*, de Pedro Nava.

Quatro anos depois, em comunicação em encontro sobre ficção latino-americana contemporânea em Washington¹², Antonio Candido elencaria, ao lado do memorialismo de Nava e do romance *Maíra*, de Darcy Ribeiro, a única obra de ficção publicada em vida pela intelectual Paulo Emilio Salles Gomes, *Três mulheres de três PPPês*. Em termos gerais, três autores com desconhecido dom para a ficção, com uma escrita “antes tradicional” que evidenciou a rotinização da inovação. Seriam os livros mais interessantes e criadores da nova narrativa brasileira, escritos por não-ficcionistas, “com ausência de recursos espetaculares, aceitação dos limites da palavra escrita, renúncia à mistura de recursos e artes, indiferença às provocações estilísticas”¹³. O caso da ficção de Paulo Emilio é ainda mais especial, por reunir sob o dístico do tradicional uma renovação de alcance vanguardista.

A sua livre e extraordinária imaginação sempre aspirou a algo mais, porém só no fim da vida, aos sessenta anos, escreveu três contos longos do mencionado livro, que tratam de relações amorosas complicadas, com uma rara liberdade de escrita e de concepção. No entanto, a sua modernidade serena e corrosiva se exprime numa prosa quase clássica, translúcida e irônica, com certa libertinagem de tom que faz pensar em ficcionistas franceses do século XVIII. (CANDIDO, 2006, p. 260)¹⁴

Na intervenção sobre literatura no Teatro Casa Grande¹⁵, onde o nome de Paulo Emilio não poderia ainda constar em virtude de ainda não haver publicado seu livro, Candido também diferenciou e amarrou, em termos genéricos, a figura do escritor e a do intelectual. Reunidos no mesmo homem, o escritor teria o compromisso único com a sua criação, e o

¹² O texto *A Nova narrativa* foi lido por Roberto Schwarz no evento realizado no Woodrow Wilson Center for Scholars, aparecendo em mais três publicações antes de compor o livro *A educação pela noite* (CANDIDO, 2006).

¹³ Ibidem, p. 259.

¹⁴ Roberto Schwarz (1988) aprofundou a análise estilística do problema em *Três mulheres de três PPPês*, em um ensaio no qual examina o tipo de recuo implicado no gosto pela “vivacidade com bobagem” que se esconde atrás do aparente convencionalismo e solenidade. O livro de Paulo Emilio traria uma solução para o impasse do radicalismo estético que grassava no momento da sua publicação, trazendo o “melhor da prosa brasileira desde Guimarães Rosa”, como acaba decretando Schwarz no final do seu alentado ensaio, por força da coerência do seu próprio trabalho enquanto crítico literário.

¹⁵ O mesmo texto do debate, com algumas supressões, foi publicado sob o título *Vanguarda: renovar ou permanecer* na reunião de textos feita por Vinícius Dantas. Ver CANDIDO, 2002, p. 214-219.

intelectual teria compromissos com a sua sociedade. Retomando palavras do debatedor anterior, Antonio Callado, Candido aponta essa coexistência como uma das grandes dificuldades do momento, pois, se de um lado, um escritor desejava realizar a sua missão de criar livremente, tal como definida pelos modernistas, por outro lado, o intelectual sentia-se impelido a participar e testemunhar sobre o seu país, em virtude das circunstâncias do regime. “Pessoalmente acho que o ideal seria que o escritor fosse consciente da sua posição de intelectual, e no momento atual o intelectual só tem uma posição, que é se opor; para mim, o intelectual é sinônimo de oposição.”¹⁶ Ora, é exatamente esta perspectiva de um intelectual educado na oposição que sinaliza o elemento de coerência na trajetória de Paulo Emilio Salles Gomes, desde a militância na juventude do Partido Comunista, integrando o Comitê estudantil da luta contra a guerra imperialista e o fascismo, em 1934, passando pelo período de amadurecimento da década seguinte¹⁷, renovando o compromisso contra a censura e o autoritarismo da Ditadura militar implantada duas décadas depois.

1.3. Pesquisador, ensaísta e fingidor

Portanto, na década de 1970, Paulo Emilio Salles Gomes concretiza a união perfeita do intelectual e do escritor, um transformando-se de maneira feliz no outro; o intelectual prenhe do escritor há muitos anos, se temos em conta o tipo de empenho até então assumido e a qualidade da escrita antes exercitada na crítica e esboçada em roteiros, manuscritos não publicados e no ensaísmo em língua estrangeira¹⁸. Um primeiro passo para essa concretização pode ser delineado entre o final dos anos 1960 e a defesa da tese sobre a articulação produtiva entre Humberto Mauro e Cinearte.

¹⁶ Idem, 1976, p. 198.

¹⁷ Um manuscrito do autor, redigido para uma conferência radiofônica, na década de 1940, mostra que a continuidade do empenho da luta contra o fascismo ultrapassava o simples discurso. Conferir o documento *Nós, que pertencemos à Oposição*. São Paulo, 2 p. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0067). 194-. Há uma série de documentos políticos manuscritos da década de 1940 no Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes que mereceriam um estudo genético da escrita como instrumento e finalidade do engajamento intelectual.

¹⁸ É evidente que estamos nos referindo ao livro *Jean Vigo*, publicado na França em 1957.

O texto do escritor ensaísta, pesquisador de cinema brasileiro, ganhara certa repercussão com a publicação de *Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte*, de 1974. Aqui, sem pretender tanto, a figura do escritor já se realizava, escondido sob a capa da pesquisa histórica e metodologicamente definida, direcionada para o ataque de questões relacionadas com a gênese e dispersão de um cineasta “autêntico” em seu período de formação. O livro apresenta uma espécie de prefácio intitulado *Motivação*, onde a posição de “crítico envergonhado” com o antigo desconhecimento e desinteresse pelo cinema brasileiro se fixa e se coloca matreiramente como objeto de uma suposta transformação subjetiva, de uma mudança interior que se objetiva no longo estudo. O primeiro interesse por Mauro, diz o princípio da *Motivação*, veio de maneira enviesada pela “vaga curiosidade” por Cataguases e pelo movimento *Verde*, de Rosário Fusco e outros jovens seguidores do modernismo. Paulo Emilio relembra “uma noite de 1935” ao lado de Décio de Almeida Prado, quando conhecera Mário de Andrade na casa da Rua Lopes Chaves, conduzidos por Cyro Monteiro Brisola. Neste dia, o eminente modernista mencionara “com divertida ternura” o movimento literário ocorrido em Cataguases. Em suma, o desconhecimento do cinema brasileiro seria tanto que, mesmo já conhecendo Mauro, a única vaga referência a Cataguases vinha de sua vida no mundo literário pregresso, há quase quarenta anos.

Um parêntese. Em carta ao jornal *Opinião*, de junho de 1974, Paulo Emilio corrige um trecho da resenha de página inteira publicada por Sérgio Augusto no mês anterior, sobre o livro *Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte*, intitulada *Retrato do cineasta quando ingênuo*¹⁹. Denominada “Em defesa de Paulo Duarte” (pelo autor ou pela redação?), a carta faz um reparo aos comentários de Augusto, que entendeu como acusação de desonestidade cínica as observações de Paulo Emilio sobre a forma como Duarte não compreendera **Braza Dormida** (Humberto Mauro, 1928). O que importa aqui é o fato de que, nas primeiras linhas

¹⁹ Conferir AUGUSTO, 1974, p. 17.

da carta, Paulo Emilio demonstra cabalmente a sua face de escritor, agora submetida ao escrutínio da crítica. Uma inversão de posições, sem dúvida. Vejamos: “Li com muito agrado a crítica, ao mesmo tempo séria, irônica e benévola, de Sérgio Augusto sobre o meu livro [...]. Se ocorrem mal-entendidos – o que é inevitável entre crítico e autor – sinto-me responsável por quase todos. Um deles, entretanto, exige reparação.” (GOMES, 1974b, p. 11). E segue citando o trecho do artigo, remetendo às páginas 269 e 271 do livro, e retomando palavras de 1929 escritas por Paulo Duarte, também entre aspas. Paulo Emilio repõe, assim, o cerne da sua questão, que envolvia a “má vontade e a incompreensão diante do cinema brasileiro que caracterizam tão agudamente, ainda hoje, o setor mais intelectualizado de nossa sociedade”. A conclusão é alusiva ao contexto repressivo e desfavorável do presente no qual foi escrita a missiva: “Injuriar, porém, Paulo Duarte, a propósito do que escreveu sobre **Braza Dormida** é um absurdo só explicável pela leitura apressada e pelo desconhecimento da personalidade de um escritor, professor e homem público colocado em suspeição pelo que há de pior no Brasil de nosso dias”. Paulo Emilio coloca, num só golpe, seu lado escritor e intelectual, em uma modesta contribuição de dois parágrafos e poucas linhas: contra a repressão e discutindo com a crítica.

O prefácio-motivação do livro, além de antecipar a posição do “jacobino” fingindo descobertas, lastreia a pesquisa em seu tempo ao falar das etapas do seu melhor conhecimento de Humberto Mauro. O interesse foi seguido pelos estudos da obra no período de Cataguases, mas o trabalho se interrompeu “quando sobreveio a crise que abalou a Universidade de Brasília e seus alicerces...”. (GOMES, 1974a, p. 2). As aulas na Universidade de Brasília e as pesquisas que alguns alunos já desenvolviam foram paralisadas e só retomadas por outros alunos na Universidade de São Paulo. De tal forma emerge o compromisso do ensaísta com o intelectual, que este contrabandeia no texto do outro um apontamento de resistência política, de denúncia inteligente e autorizada – o prejuízo de uma ação autoritária abala alicerces e

prejudica pesquisas. Mas não é tudo, pois mais adiante pondera que o seu esforço só teria sentido se a pesquisa histórica fosse promovida e fossem divulgados os trabalhos de vários pesquisadores sobre a história do cinema brasileiro²⁰.

1.4. Apresentação geral da presença no *Suplemento Literário*

Seguiremos para uma rápida exposição, introdutória, que leva em conta a pergunta: de que maneira Paulo Emilio Salles Gomes intervinha no campo cultural no momento anterior à proposição do Cinema Novo, a partir do início da publicação regular no *Suplemento Literário* d'*O Estado de São Paulo*?²¹ Tal pergunta constitui-se apenas um vetor de aproximação com o momento seguinte, quando o crítico influi decisivamente na ideologia do campo cinematográfico local a partir das teses apresentadas à I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. A resposta demandaria o recorte de um trabalho próprio. Aqui, o objetivo é centrar o terreno da Convenção e não avançar sobre os inúmeros matizes da intervenção em *O Estado de S. Paulo*, desde a década de 1940, chegando ao *Suplemento Literário*.

O que está em jogo é a articulação prática de uma idéia de “movimento de cultura cinematográfica” implicada nas denominadas “tarefas” de um conservador e especialista ligado ao trabalho de uma cinemateca²². No lado da difusão, Paulo Emilio dedicou-se às leituras panorâmicas da estética cinematográfica e as suas conceituações jogam um papel importante no mesmo período. Coube a elas uma função determinante para a passagem de emblemas – “arte impura”, “síntese das artes”, “esperança e decepção” – entre vários temas ou teses sobre o campo do cinema, de renovado valor para o desdobramento ideológico dos

²⁰ Cita os “inéditos” de Walter da Silveira, Vicente de Paula Araújo, Maria Rita Eliezer Galvão, Lucilla Ribeiro Bernardet, Alex Viany, Jean-Claude Bernardet e José Alípio de Barros.

²¹ A intervenção em *Visão* foi, por ora, descartada. Apesar de constante do projeto inicial, o estudo e análise da escrita na revista não se tornaram possíveis porque demandariam um cotejamento anterior entre os documentos datilografados, depositados no Arquivo Pessoal do crítico, e as publicações, número a número, uma vez que os textos eram profundamente alterados. A biografia escrita por José Inácio de Melo e Souza (2002, p. 435-438) aponta bem a dificuldade no estabelecimento dos textos.

²² Neste sentido, e diante da trajetória da Cinemateca Brasileira, ver CORREA JÚNIOR, 2007.

anos seguintes. São construções impregnadas de conceitos que depois seriam empregados pelos jovens cineastas e críticos.

Após o lançamento do livro *Jean Vigo*, Paulo Emilio aumenta o seu prestígio internacional como especialista e pesquisador – tal fato fica evidente não apenas pelo reconhecimento de André Bazin (1957), motivo de orgulho para o brasileiro, mas também em resenhas publicadas fora da França, como na Revista *Sight and Sound*. Com efeito, o autor do curto texto, Roy Edwards (1957), ombréia a recepção favorável da resenha de Bazin para a revista *France Observateur*, pois aponta o autor de *Jean Vigo* como um historiador metódico como um “egiptólogo” e desconfiado como um “detetive”.

Esse prestígio tem origem na atuação de Paulo Emilio Salles Gomes como pesquisador desde a segunda viagem para a França, quando começa a publicar, no início dos anos 1950, textos e artigos e com Henri Storck sobre Jean Vigo²³. No Brasil, construída da Europa, há a longa série em *O Estado de S. Paulo*, de 1948 a 1950, como crítico delegado em festivais internacionais de cinema. É fundamental para a fixação da reputação de especialista, em continuidade com a presença em *Clima*, nos primeiros anos da década anterior²⁴. Mesmo a sua contribuição para a revista *Anhembi* realimenta a percepção de que se tratava de um grande conhecedor de cinema: entre 1952 e 1953, há uma série de quatro artigos sobre o festival de Veneza; nos anos seguintes até 1956, mais outros artigos sobre temas variados, inclusive sobre cinema.

O engajamento com a Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a sua presença importante nos quadros da Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), antes e depois de seu retorno definitivo da Europa, em maio de 1954, completam o quadro.

²³ Em inglês, em italiano e em francês; dentro de revistas como *Positif*, *Bianco e Nero*; culminando no artigo *La mort de Jean Vigo*, para a *Cahiers du Cinéma*, em 1950. Ver a bibliografia compreensiva estabelecida em FUTEMMA, 2006, p. 64-67. O estudo da ressonância internacional da obra de Paulo Emilio, e nacional, na década de 1950, ainda são trabalhos a serem feitos.

²⁴ Ver a dissertação *Escrever cinema* (MENDES, 2007), que fez um estudo da conformação estilística do ensaio de Paulo Emilio nas primeiras intervenções de caráter modernista, em *Movimento*, passando por *Clima* e chegando ao livro *Jean Vigo*.

Portanto, a sua volta para o Brasil era muito aguardada, sendo definitivas a sua marca e presença na realização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, pouco antes do retorno de fato. Se não fossem os contatos dentro da Federação e os conhecimentos especializados de Paulo Emilio, talvez o Festival não houvesse sido um verdadeiro marco do movimento da cultura cinematográfica.

O convite para ser o responsável pela seção de cinema do *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo* pelos realizadores, Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, representa um ataque com uma lança de duas pontas: por um lado, coroava a sua verve de especialista com artigos regulares no periódico semanal de grande interesse público; por outro lado, renovava a partilha de projetos com os amigos e parceiros de *Clima*. Em seu alentado exame dessa geração de intelectuais, no livro *Destinos Mistos*, Heloísa Pontes anota de forma muito correta, nas páginas finais, a importância e conexão com o passado, da nova reunião de *Clima*, dos antigos camaradas com os Mesquita, donos do jornal: “Resultado do encontro da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, do jornal dos Mesquita e dos membros de *Clima* que se profissionalizaram nas mesmas áreas em que se lançaram no início dos anos 40, o *Suplemento* foi um dos eixos por onde gravitou o sistema cultural paulista até meados da década de 60.” (PONTES, 1998, p. 210).

A origem do *Suplemento* está na idéia de Júlio de Mesquita Filho de fazer um número especial d'*O Estado de S. Paulo* por ocasião do IV Centenário, segundo o depoimento de Antonio Candido²⁵. É importante lembrar que também o I Festival Internacional teve, em sua motivação, os festejos do IV Centenário. Depois de realizado o número especial, Candido

²⁵ Anexo ao trabalho do importante estudo descritivo de Marilene Weinhardt (1982, p. 849-860), que nos foi bastante útil para compreendermos a composição do *Suplemento Literário*. Como diz a autora: “O SL [Suplemento Literário] foi de significado indiscutível como pólo convergente e divergente de cultura, o que se buscou comprovar ao longo deste trabalho e que foi confirmado tanto nos depoimentos aqui reproduzidos como em conversas esporádicas com antigos colaboradores e leitores assíduos. Uma segunda razão residiu na proposta que orientou a idealização do periódico, criado como uma espécie muito próxima da revista literária, cujo objetivo era realizar um trabalho imparcial, que não representasse grupos ou tendências, mas procurasse corresponder às aspirações da intelectualidade brasileira quanto ao nível de qualidade e de independência estética e ideológica.” (Ibidem, p. 1)

sugeriu aos donos do jornal a criação de um suplemento literário. A sugestão teve como consequência, algum tempo depois, um convite para o crítico dirigir a publicação. Candido não aceitou, mas planejou a publicação e indicou Décio de Almeida Prado para a direção. A publicação era, no dizer de Antonio Candido, inovadora e austera, ao mesmo tempo, entre um “amor pelo decoro” e certa liberdade. Décio de Almeida Prado chega a reconhecer que “o *Suplemento* foi um pouco a continuação de *Clima*”²⁶, apesar de recusar-se a falar naquele em termos de geração.

Paulo Emilio inicia a sua contribuição dedicando a maioria dos seus artigos às questões ligadas ao problema da pesquisa, preservação e difusão da cultura cinematográfica. Há a longa série inicial que concentra a sua ênfase na formação de quadros, acervo e condições para o funcionamento da cinemateca – *Um pioneiro esquecido, Um congresso de Dubrovnik, Funções da cinemateca, Pesquisa histórica, 60 anos de cinema, Dramas e enigmas gaúchos*²⁷. O incêndio de 1957 no depósito da Cinemateca faz aparecer ao crítico a necessidade urgente de um olhar histórico e de ataque conjuntural sobre as condições de trabalho de pesquisa no cinema brasileiro – *Vinte milhões de cruzeiros, A outra ameaça, Nascimento das cinematecas, Funções da cinemateca, Os gestos do homem, Explicação aos cariocas, Variações municipais, Amigos da cinemateca, Palavras e imagens*.

Há também uma série não consecutiva de artigos sobre a conjuntura e as condições de realização e difusão do cinema brasileiro – *Novos horizontes, Cultura e escola, O cinema na bienal, Literatura cinematográfica, Cursos de cinema, A volta aos filmes, A vez do Rio, Explicação aos cariocas, Variações municipais*. Alguns cineastas são pontificados em vários artigos, entre 1957 e 1958: Chaplin (*Singularidades Chaplinianas*), Stroheim (*O Mito, a obra e o homem*), Griffith (*D. W. Griffith, Nascimento de uma nação, Intolerância e serenidade*)

²⁶ Depoimento também no anexo de WEINHARDT (Idem, p. 861-873).

²⁷ Esta listagem e todas que se seguem não são, de forma alguma, exaustivas, ou querem traçar um mapa completo dos recorrentes temas de artigos de Paulo Emilio no *Suplemento Literário*. Apenas queremos pontuar, resumidamente, alguns interesses e alguns artigos que se encaixam no seu terreno encoberto. Todos os artigos citados neste trecho estão disponíveis em GOMES, 1982a e 1982b.

Luis Buñuel (*A Fidelidade de Luis Buñuel, A Hora espanhola, Surrealismo e cinema*), Bergman (*Bergman visto por Béranger, As regressões de Bergman, A sublime idiotice*), Orson Welles (*Orson Welles, o americano, Charles Foster Kane, A Decepção de Orson Welles, A arte de não mostrar, A aventura brasileira, Independência e dinheiro, Posteridade e dinheiro, Pessimismo e militância, Orson Welles: D. Quixote, Ainda o Cidadão Kane, Autor, personagem e ator*), Jean Renoir (*Renoir e a frente popular, A outra face de Renoir, Espiritualidade e prazer, O filho de Auguste Renoir*), Eisenstein (*O homem Eisenstein, O pensamento de Eisenstein, A formação de Eisenstein, Eisenstein e a massa, Eisenstein e a mística, Eisenstein e o herói*).

Há um conjunto de séries mais centradas na difusão dos filmes durante os festivais promovidos pela Cinemateca Brasileira e pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cuja realização em conjunto com o MAM do Rio de Janeiro, em 1959 e 1960, foi pautada em termos de ampliação da “sensibilidade moderna”, segundo palavras do próprio crítico. Há um conjunto seguido de doze artigos sobre o Festival História do Cinema Italiano, de julho a outubro de 1960; outro pequeno conjunto sobre o Festival História do Cinema Francês, de 1959; sobre a mostra de clássicos do Cinema Americano, de 1958; e também dedicado à Semana da Cultura Cinematográfica com o cinema alemão, de 1959. Vários cineastas e obras eram pontificados antes, durante ou mesmo após o período de exposições.

Destacam-se, no pulso de uma abordagem mais detida de filmes e a sua recepção, a série sobre a polêmica ao redor do filme **Les Amants** (Os Amantes, 1958), de Louis Malle – *Os amantes ultrajados*, numerados de I a V – e a análise de **Hiroshima mon amour** (Hiroshima meu amor, Alan Resnais, 1959) – *A pele e a paz, Papel de Marguerite Duras, Amor e morte, Esperando Hiroshima, Não gostar de Hiroshima, Sem culpa ou medo*.

Se fosse o caso de nos determos com mais vagar sobre a “leitura” de David Neves, ela poderia ser percebida em questões colocadas por Paulo Emilio sobre Fellini e Rossellini –

uma espécie de misticismo e a manipulação de personagens – *O caminho de Fellini*, *O Escândalo de Rossellini*, *As noites de Fellini*, *Uma aventura religiosa?*, *Lo Sceicco Bianco*, *As noites de Fellini*. Da mesma forma, colocaríamos par a par textos de mestre e discípulo em relação ao estilo e a outros cineastas, como Jacques Tati, com o artigo *Hulot entre nós*. Não menos importante seria o conjunto de textos sobre documentarismo – *A lição inglesa*, *A ideologia de Grierson*, *A ação de Grierson*, *A revelação de Flaherty*. Da mesma maneira, a influência decisiva sobre Glauber Rocha se deve às indicações significativas sobre o cineasta Nicholas Ray – *O pensamento de Nicholas Ray*, *Juventude e rebeldia* – e sobre Orson Welles, Eisenstein e Griffith, já mencionados.

Além de apontarmos a relação entre crítica e filme no caso das obras contemporâneas ao momento que precede à emergência do Cinema Novo, poderíamos igualmente nos debruçar sobre o artigo *Rascunhos e exercícios*, a propósito de Nelson Pereira dos Santos – legítimo representante do “proto-Cinema Novo” – comentado ao lado de Walter Hugo Khouri, “antípoda” daquele. Mas não nos dedicaremos ao anacronismo, que admitimos ser produtiva. Estamos interessados em particularizar a relação do crítico com as figuras dos dois jovens cineastas no momento em que ocorre a afirmação do cinema brasileiro moderno, no princípio da década de 1960, no que tange ao diálogo, e não na explicação das influências pura e simplesmente.

1.5. Antes da Convenção

O ano de 1960 representa um dos momentos mais profícuos da escrita de Paulo Emilio Salles Gomes no *Suplemento Literário*. Depois de uma contribuição irregular em 1959, que cessou entre setembro e o final do ano, o crítico retorna para uma série determinante pela recorrência de problemas, diversificação dos assuntos e intervenção explícita na conjuntura da crítica local. A diluição da problemática sobre a instalação e funcionamento das cinematecas é acompanhada pela mudança de foco: divulgam-se os festivais realizados no Rio de Janeiro e

em São Paulo, além de pontuar os diretores ou filmes programados. Tal deslocamento da ênfase no movimento da cultura cinematográfica, em direção à avaliação das potencialidades de realização do cinema brasileiro, sinaliza uma mudança para um corpo-a-corpo com as concepções da crítica local, uma vez que Paulo Emilio conquistara espaço de destaque entre os seus pares. Evidencia-se um direcionamento mais claro contra a mentalidade importadora que também assolava o arraial da crítica.

É importante notar, de início, que a temática educativa sobre o trabalho das cinematecas já vinha deixando o posto de destaque que ocupava – tema preferencial, por assim dizer – pelo menos até meados 1957. A problematização sobre a formação e papel dos arquivos fílmicos ganha outro contorno, pois é incorporada à temática do momento, quase sempre articulada a alguma ocasião de mostras, exposições e polêmicas. O assunto “cinematecas” deixa de ser tópico e se transforma em alicerce, compondo com as histórias das cinematografias uma espécie de condição de existência para renovação da sensibilidade moderna, objetivo este exposto claramente por Paulo Emilio. A Cinemateca Brasileira (ou Fundação Cinemateca Brasileira) passa a aparecer aqui e ali, seja nas referências comuns a personalidades e organização de mostras, ou como alusão ao próprio trabalho, e quando se refere à intervenção da instituição ou aos caracteres da crítica. O escritor já se sabia lido e era considerado especialista, de forma que a argumentação deveria capturar de surpresa a convicção do leitor, sem mediações fáceis.

É notável, seguindo esse ponto de vista, o artigo publicado ainda em julho de 1959 intitulado *Semestre de estudos franceses*. Trata-se de uma abordagem sobre o que poderia ser discutido a respeito do cinema francês por ocasião do festival *História do cinema francês*, então em curso, organizado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em colaboração com a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca Francesa. Como seria peculiar ao estilo da escrita, Paulo Emilio chega devagar e de forma surpreendente ao

assunto. Antes, faz questão de explicar a grande importância e o significado da exibição de tantos e raros filmes em território brasileiro, segundo ele, “uma manifestação de cultura cinematográfica sem precedentes nas Américas e semelhante às mais ambiciosas retrospectivas dos grandes centros europeus” (GOMES, 1982b, p. 125). Segue-se então uma nomeação dos responsáveis por tal façanha – Moniz Vianna, José Sanz, Rudá de Andrade e Henri Langlois –, além da caracterização do último, que ocupa totalmente o segundo parágrafo²⁸. A Cinemateca Brasileira é mencionada na breve apresentação de Rudá de Andrade, “um dos jovens que vieram reforçar o grupo dos quarentões teimosos da Cinemateca Brasileira”.

O Festival *História do cinema francês* também foi apresentado pela Cinemateca Brasileira no Palácio da V Bienal em São Paulo, a partir do mês de setembro de 1959. O artigo *Anteestréias francesas* comenta alguns filmes e diretores da série recente programada ao lado da grande retrospectiva. Em certo ponto do texto, Paulo Emilio fala das dificuldades encontradas para as exibições de películas do moderno cinema francês em terra local:

As limitações do comércio cinematográfico brasileiro e o fato de não ter a Cinemateca Brasileira conseguido até hoje meios de ação, são responsáveis por alguns aspectos singulares do nosso panorama cultural cinematográfico. É característico o caso de Robert Bresson, autor de *Un condamné à mort s'est échappé*. Essa figura absolutamente excepcional não só dentro da produção contemporânea mas inclusive na história do cinema é entre nós quase desconhecida. (GOMES, 1982b, p. 98).

O mesmo artifício de internalizar observações sobre a Cinemateca Brasileira e cultura cinematográfica é utilizado no artigo da semana seguinte, que narra e reflete sobre a produção do filme **L'Espoir**, de André Malraux (1945). *Contribuições de Malraux* procura caracterizar a figura a partir da sua “paixão social” pela Guerra da Espanha, passando pela atividade de romancista e teórico do cinema, até ministro da cultura. Quando chega a este momento, atual

²⁸ É um dos parágrafos mais contraditórios e cortantes entre aqueles que Paulo Emilio cunhou sobre eminentes personalidades da cultura cinematográfica de sua época. Trata-se de uma pequena biografia de Langlois pontuada pela elevação da figura, pelo testemunho da convivência direta, por observações de terceiros sobre o conservador e pela caracterização do comportamento cotidiano de “criador dramático” que sempre buscava o conflito. A última observação é peremptória: “Considero Henri Langlois um grande homem e os períodos em que trabalhei sob suas ordens como a experiência mais próxima que tive do inferno.” Ibidem, p. 125.

em relação ao escrito, Paulo Emilio cita palavras do próprio Malraux a respeito da importância da Cinemateca Francesa e do insignificante apoio concedido pelo governo francês.

O fato de o ministro francês considerar insuficiente a ponto de definir como nulo o amparo dado até hoje pelo governo à Cinemateca Francesa – amparo esse que sempre provocou inveja nos responsáveis pela Cinemateca Brasileira, nos fornece a medida da importância que atribui à missão das cinematecas. (GOMES, 1982b, p. 104)

E mais adiante, falando sobre Malraux: “É ele a primeira personalidade governamental de alto nível, pelo menos no Ocidente, a compreender de fato e enfrentar o problema da cultura cinematográfica. Já era tempo”. Ou seja, há uma estratégia de contrabando que constrói a recorrência do tema “cinemateca” e “cultura cinematográfica” independentemente do assunto proposto como tema. Demonstra-se aí o desenvolvimento ou mesmo aperfeiçoamento da intervenção, uma vez que história, difusão, cinema estrangeiro e conjuntura local encontram-se no mesmo texto. O procedimento enriquece a perspectiva e marca o período imediatamente anterior à preparação e realização da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. Em outras palavras, Paulo Emilio Salles Gomes valeu-se da realização dos festivais “História do cinema” para explicitar a deficiência e as virtudes do ambiente local, em especial sobre a crítica.

O acompanhamento dos festivais organizados pela Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro fica ainda mais sistemático no caso do Festival História do Cinema Italiano, que também teve o seu catálogo. São doze artigos semanais, com apenas dois hiatos, entre julho e outubro de 1960. No penúltimo da série, *Contribuição de Moniz Vianna*, Paulo Emilio destaca que o interesse progressivo do crítico pelo passado do cinema poderia ser considerado um dos “acontecimentos importantes no movimento de cultura cinematográfica” no país. Há dois aspectos interessantes no texto. O primeiro é que a qualificação superlativa é irônica, apesar de não ser exatamente esvaziada, quando adiante ele caracteriza Vianna como um crítico que

possui um “entusiasmo avassalador” que o levaria ao exagero e à “perda do senso de proporções”. O pressuposto da observação é a separação recorrente, em vários casos, entre a atividade de crítico profissional e de estudiosos do passado do cinema. O que alguns viam como paulatina *conversão* do crítico do *Correio da Manhã* teria se dado a partir do seu trabalho no MAM, desde 1956, além de precipitado “para muita gente a tomada de posições novas em matéria de cultura e cinema” (GOMES, 1982b, p. 272). Essa “expressão certamente exagerada”, mas da qual Paulo Emilio estaria convencido, remete ao segundo aspecto que nos interessa: permanece a sugestão de mudanças na sensibilidade cinematográfica da crítica local.

No artigo da semana seguinte, o último sobre a série do festival, ficam mais explícitos os horizontes da intervenção. *Um catálogo histórico* trata de explorar e discutir alguns dos variados pontos de vista expostos nos artigos. Paulo Emilio rechaça os usos indevidos e repetitivos, a exemplo das noções de *neo-realismo* e *neo-realista*. Todavia, o que nos chama a atenção é a finalização do texto, onde fica mais claro o objetivo de tatear parte da crítica cinematográfica brasileira contemporânea. Os dois últimos parágrafos divulgam a realização da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica em novembro próximo, entre os dias 12 e 15, no Auditório do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A série de artigos que se segue prepara o terreno (*Antes da primeira convenção*, em 5 de novembro), expõe a tese aprovada por unanimidade (*Uma situação colonial?*, em 19 de novembro), procura caracterizar os seus participantes pelos locais de origem (*Fisionomia da Primeira Convenção*, também do dia 19 de novembro) e desdobra-se numa tríade de textos que se relacionam e se referem mutuamente (*Um mundo de ficções*, *A agonia da ficção*, *O gosto de realidade*, das últimas três semanas de dezembro).

1.6. A I Convenção e o terreno de sua ação

“Há certas tomadas de consciência coletivas cujo processamento exige escritores de verdade, e no panorama cinematográfico brasileiro Almeida Salles a este respeito é único”, escreve Paulo Emilio ao avaliar a importância do catálogo *História do cinema francês*, nos primeiros dias do ano de 1960, com o artigo *Veteranos num catálogo* (GOMES, 1982b, p. 123). O elogio ao amigo, pelo qual se lamenta o pouco tempo dedicado aos estudos e ensaios cinematográficos, é acompanhado da nota sobre a crítica do “panorama cinematográfico”. A procura de um entendimento e discussão sobre a situação da crítica brasileira contemporânea é a dominante entre outras preocupações daquele ano. Na semana seguinte, o tema se explicita no título que, em forma de pergunta, nos remete ao artigo da tese da I Convenção permanentemente evocado. *Uma nova crítica?* (GOMES, 1982b, p. 133-138) inclui ele próprio na visão ampla, além de mencionar e comentar um a um jovens como Jean-Claude Bernardet, Rudá de Andrade e Gustavo Dahl, ou ainda fazer uma longa digressão sobre a influência do “mestre” Plínio Sussekind Rocha. Assinala também críticos a partir do seu lugar de origem ou da sua influência: mesmo silencioso em Recife, Ewaldo Bezerra Coutinho; Walter da Silveira e Glauber Rocha na Bahia; P. F. Gastal e Humberto Didonet em Porto Alegre; Saulo Pereira de Mello mantendo ativo o espírito do *Chaplin Club*; Sérgio Lima cultivando a verve surrealista.

A preparação para a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica começou a partir de fevereiro daquele ano com verba obtida por Flávio Tambellini, presidente da Comissão Estadual de Cinema (CEC), além do apoio do Conselho Estadual de Cultura. A mobilização desejada por Paulo Emilio incluía o próprio Moniz Vianna e os mestres do *Chaplin Club*, Plínio Sussekind Rocha e Octavio de Faria. Destarte, a convenção colocaria os experientes e considerados críticos ao lado de jovens de várias localidades do país. José Inácio de Melo Souza transcreve uma comunicação ao amigo Plínio Rocha que denota esse objetivo:

(...) estou convencido de que algo está começando a se estruturar realmente em matéria de cultura cinematográfica brasileira. Você sabe como é importante para mim essa associação histórica entre o ‘Chaplin Club’ e tudo o que foi ensaiado depois. (GOMES apud SOUZA, 2002, p. 400).

É patente que havia uma grande expectativa em relação aos trabalhos da Convenção. Como lemos no artigo *Antes da Primeira Convenção*, publicado na semana anterior ao evento, os condicionantes desfavoráveis da crítica brasileira deveriam ser analisados e debatidos. O escrito é justamente uma tentativa de identificar problemas que causavam os condicionantes, mas também traçar uma conjuntura para inserir o “triste panorama” (Gomes, 1982b, p. 282). A dificuldade exposta inicialmente é a de que os críticos de cinema, ao contrário dos críticos de literatura ou artes plásticas, não se liam mutuamente a ponto de estruturar uma “crítica nacional”. A excessiva regionalização também contribuiria para o fraco intercâmbio, mesmo entre Rio de Janeiro e São Paulo, consideradas ilhas sem diálogo. Outros obstáculos seriam de ordem profissional, de mudança e renovação no quadro da crítica, de falta de formação e aprofundamento do jornalista escolhido para a área – geralmente um iniciante que não permaneceria no “cargo” de crítico.

A observação mais interessante, porém, se destaca como um testemunho do momento a propósito do que seria o caráter nacional em contraste com a idéia de província:

No terreno da crítica cinematográfica, como em todos os demais, os brasileiros estão compelidos a ser nacionais. Foi a prolongada permanência da Corte carioca que reduziu as províncias ao provincianismo. A gesta de Brasília arrancou do Rio a fácil e artificial representatividade nacional que possuía. Já não existe corte para servir de trampolim à afirmação nacional. Esta última não implica mais no abandono das raízes regionais. A progressiva transformação da Guanabara numa província como a de São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Bahia ou Pernambuco, é um evento cultural da máxima importância, pois conduz obrigatoriamente ao desaparecimento do provincianismo. É realmente como um bloco que o Brasil se exprimirá nacionalmente, e não apenas através de um ou dois pólos de atração. (GOMES, 1982b, p. 285)

Tal quadro de mudança sugerido é importante por explicitar o tipo de afirmação nacional com a qual se ocupava o crítico. A corrente geradora de uma nova situação supõe o desaparecimento da “Corte” que não dá mais embasamento à expressão nacional e provincial.

Repetindo um esquema que já estaria no texto *Plataforma da nova geração*, o exame do caráter nacional se justifica através daquilo que pode desestabilizar, todavia não se fechando e insinuando-se aberto à nova ação agregadora. Esse tipo de “exame em bloco” seria a tônica da tese *Uma situação colonial?*, aprovada no encontro e publicada logo na semana seguinte. É uma “metodologia” – como escreve Paulo Emilio – adequada ao seu objeto: “Em cinema, de forma ainda mais clara que em outros terrenos da atividade humana, há uma solidariedade total entre as tarefas mais prosaicas e as construções mais finas” (GOMES, 1982b, p. 286). Devemos considerar o artigo dentro da pequena série na qual se interpõe, que deve ser tomada como peça única composta desde a preparação – como já foi colocado – até os desdobramentos. A compreensão trazida sobre a “mediocridade” e a “marca cruel do subdesenvolvimento” das atividades relacionadas ao cinema não serve apenas como descoberta, mas como exortação ao abandono das “ficções” pelas quais se exasperaram o cinema brasileiro.

Vejamos um par de dados importantes em relação ao texto e à série de *Uma situação colonial?*, antes de examinar os textos seguintes. O primeiro destes dados dispõe sobre a própria inclusão da crítica e das tarefas relacionadas às cinematecas no ambiente reinante. Mesmo dirigindo-se de forma mais hostil aos importadores e exibidores, Paulo Emilio não deixa imune ao clima o “ramo de atividades especialmente culturais” no qual se inserem os responsáveis “por um dos problemas fundamentais”, o da cinemateca. Da mesma forma, “os que se dedicam, sobretudo, a escrever sobre cinema” apresentam situação semelhante à de importadores e exibidores.

Assim como a prosperidade do importador está condicionada a realidades econômicas estrangeiras, o enriquecimento cultural do crítico gira progressivamente na órbita de um mundo cultural distante. Esse fenômeno lança luz sobre a ambigüidade das posições do crítico brasileiro frente à produção cinematográfica de seu país. O filme nacional é um elemento perturbador para o mundo, artificial mas coerente, de idéias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si próprio. (GOMES, 1982b, p. 290)

As referências ao artificial e moldado “para si próprio” nos levam ao segundo dado: mesmo visto hoje retirado de sua série, o texto sobre uma situação colonial é inteiramente coeso com os subseqüentes e com os precedentes. Não está escrita textualmente a palavra *ficção*, mas é uma ordem de irrealidades que está sendo desenredada e da qual se extraem as parcelas de alienação, seja do importador, do exibidor, do produtor, da ação cultural de conservação e difusão, da crítica. É para a última que vai a lição, e não de forma cifrada, pois o artigo da semana seguinte – *Fisionomia da Primeira Convenção* – retorna ao expediente de nomear e caracterizar os participantes. As evocações deveriam sugerir, segundo o próprio texto, “a riqueza humana do panorama da crítica cinematográfica brasileira”. Ficara claro no artigo anterior que o fenômeno seria resultante da conjuntura e não das pessoas. A referência nomeada de “amigos” ou “companheiros” sugere a vontade de chamar a atenção e de dirimir algum mal entendido. Não seria deles a responsabilidade sobre aquele sentimento de humilhação que o cinema brasileiro suscitaria no “brasileiro bem formado”.

Nos textos seguintes, Paulo Emilio Salles Gomes muda a tática de ataque das mesmas dificuldades, talvez temendo uma repercussão desagradável do texto sobre a situação colonial. O testemunho histórico dá o exemplo na forma de anedota sobre um encontro com Washington Luís, “há vinte e poucos anos”, em *Um mundo de ficções*. A desmistificação operada tratava sobre possíveis explicações imperialistas que atingiam igualmente conservadores e as forças que a eles se opunham. A entrevista com o ex-presidente desconcertou o jovem entrevistador cujo interesse principal era a política. As respostas o fizeram perceber que suas suspeitas sobre o papel americano e inglês na Revolução de 30 não condiziam com a realidade. Segundo o texto:

As formulações da ideologia antiimperialista que alimentou minha juventude constituíam um romance. Mais do que isso, a polêmica ideológica nos países subdesenvolvidos foi durante décadas uma batalha de Itararé, isto é, um acumpliciamento na irrealidade das forças em presença. (GOMES, 1982b, p. 297)

A seguir, o texto admite o caráter introdutório da crônica para fornecer a característica da cinematografia brasileira, ao lado da “política geral” nos países subdesenvolvidos: um mundo de ficções. Além disso, restariam resquícios de uma “mentalidade importadora” que desfavorecia a realização cinematográfica. Desde a lógica da produção até o enfrentamento da frustração, “diante de uma realidade incompreensível, o produtor refugiava-se num sistema compensatório de ficção, causa de seu malogro”. As publicações seguintes, *A agonia da ficção* e *O gosto da realidade*, persistem na explicação deste mecanismo dialético, desta vez relacionando-o ao empreendimento da Vera Cruz. Perdura o caráter anedótico da alusão a fatos, sem perder o fio da meada que conecta tais reflexões à realização da Primeira Convenção.

A agonia da ficção é um artigo que desloca e complementa o anterior. Desta vez, trata de historiar a promoção do cinema brasileiro pelos cronistas, de forma sucinta, a partir dos últimos quarenta anos. A avaliação de Paulo Emilio é a de que, até o final dos anos 1940, os cronistas e produtores se confundiam e não produziam idéias procedentes sobre a nossa realidade cinematográfica. Demonstrava-se certa inocência e fervor, por exemplo, na campanha de Pedro Lima com o slogan *Toda fita brasileira deve ser vista por todos*. Mas tais formulações não escapavam da irrealidade, pois qualquer anúncio de produção ou construção de um estúdio era saudado como o primeiro passo para rivalizar com Hollywood. A situação só mudaria qualitativamente com os fatos causados pela fundação da Vera Cruz, mas que não levou a melhores análises sobre a mesma situação. “A fundação da Vera Cruz trouxe no bojo de suas contradições a possibilidade de melhoria do pensamento sobre a cinematografia no Brasil.” (GOMES, 1982b, p. 302)

O autor produz analogias esclarecedoras quando compara o empreendimento da Vera Cruz com tentativas mais modestas do passado. A passagem de Franco Zampari da produção de teatro para o cinema teria semelhança com o mesmo movimento do campineiro Amílcar de

Castro. O engano de ambos estaria na confiança de “escoamento automático” de um filme realizado, como pareceria funcionar com a peça produzida. A entrega do filme *O crime dos banhados* (1913), por Francisco Santos, para um caixeiro-viajante “inidôneo” exibir “prenuncia” a escolha equivocada da distribuidora pela Vera Cruz. A facilidade de compra de uma câmera em 1912 seria um “estímulo enganador” para a produção, pois já havia penúria de filme virgem. Da mesma forma, uma lei com facilidades para importação de equipamento teria suscitado a “irrupção em torno de 1950 da Vera Cruz, Maristela e Multifilmes”. O congelamento do preço de ingressos por decreto, em seguida, prejudicou o filme brasileiro. Ou seja, haveria algo de contínuo na falta de discernimento em observar a própria situação, seja em termos econômicos ou conjunturais, em diferentes períodos. Os malogros se sucediam e os casos dos projetos anteriores à tentativa industrial conheceriam “uma melancolia suplementar” por passarem quase despercebidos.

Já o afundamento da Vera Cruz, segundo a avaliação de Paulo Emilio, “impressionara os espíritos” e os debates realmente se deram.

Num grande número de reuniões públicas, críticos, técnicos e artistas procuraram debater o problema, e seu esforço encontrava eco na imprensa de informação e em amplas camadas da comunidade. Não estávamos mais diante de um esforço isolado de cronistas, mas de uma verdadeira corrente de opinião. Persistiam, no entanto, a debilidade e a confusão de idéias. (GOMES, 1982b, p. 303)

Todavia, criava-se um caldo propício ao tato com a realidade, ainda que os congressos, conferências e manifestos permanecessem “as últimas e mais vigorosas afirmações de um mundo fictício no qual se envolvera desde o começo do século o empreendimento cinematográfico brasileiro”.

1.7. Depois da Convenção

O gosto da realidade é o último artigo de 1960 e da série que poderíamos chamar “a luta entre ficção e realidade numa cinematografia subdesenvolvida”. O nome deste artigo já havia sido cunhado na finalização de *Um mundo de ficções*, duas semanas antes, onde

também se anunciava o assunto do escrito seguinte (*Agonia da ficção*), da peleja nacional para compreender o porquê dos malogros das aventuras cinematográficas. Paulo Emilio pontuava, ainda em *Um mundo de ficções*, em especial, a posição de “marco” ocupada pelo empreendimento das “personalidades da alta hierarquia social paulista”, pois o vulto criado pelas “ficções e malogros” dava condição para o “florescimento de algo totalmente novo na consciência cinematográfica brasileira: o gosto da realidade”.

O último texto de 1960 é uma síntese dos anteriores, pelo título, e uma passagem para outra série que adentra o ano de 1961 até o mês de março. A contribuição ao *Suplemento Literário* começa a se espaçar depois do calor da primeira hora da Convenção e permanecem as alusões eventuais ao encontro. Temos um artigo do final de janeiro – *O dono do mercado* –, mais dois em fevereiro – *A vez do Brasil* e *Ao futuro prefeito* – e outros dois em março – *Uma revolução inocente* e *Importância do Geicine* –, antes de mudar a chave da abordagem com uma volta a considerações sobre filmes e diretores, não abandonando, mesmo assim, o aspecto ideológico laboriosamente construído. É o caso de *Artesãos e autores*, de abril.

A intervenção não deixa de ser, contudo, sistemática. A meta está fixada, e fica manifesta na abertura de *Ao futuro prefeito* – “O objetivo desta série de artigos sobre a conjuntura cinematográfica brasileira não é só informar, mas eventualmente influir”. Ora, já está claro que a série não se refere tão somente ao que virá – apenas mais dois escritos feitos diretamente sobre e para a conjuntura – mas ao que já foi publicado desde antes da realização da Primeira Convenção. O que muda a partir de *O dono do mercado*, o primeiro artigo de 1961, cria um nexos lógico na intervenção: até *O gosto da realidade* tratava-se de identificar algumas falhas históricas na reflexão sobre os problemas do cinema brasileiro; a sequência promove justamente essa reflexão.

Na verdade, as observações mais específicas sobre o presente vinham sendo feitas desde o último parágrafo de *A agonia da ficção*, quando o crítico se refere ao “ao fato novo da

maior gravidade” que atualizaria “dramaticamente a discussão do problema cinematográfico brasileiro”: a aprovação pelo Congresso Nacional de Lei autorizando a dublagem local de filme estrangeiro. “A implantação da ‘dublagem’ seria o pior ato já praticado pelas nossas autoridades públicas contra a arte cinematográfica em geral e contra a cinematografia brasileira, em particular.” (GOMES, 1982b, p. 304). Tal contribuição para as discussões do momento procura ser mais pontual a partir de *O dono do mercado*, sem a escrita perder o caráter revelador, surpreendente, e até irônico em certos momentos.

A primeira afirmação já é terminativa: “O mercado cinematográfico brasileiro tem dono. Eis o resumo e a conclusão a que leva uma primeira reflexão sobre o cinema no Brasil. O dono é o fabricante de fita estrangeira.” (GOMES, 1982b, p. 309). Contudo, como não poderia deixar de ser, a seqüência promove a destruição de chavões. O primeiro é o da *conquista de mercado*, de “tonalidade imperialista”, cujo clichê não explicaria o que teria sido a “implantação do comércio cinematográfico entre nós nos primórdios do século”. É precisamente esta explicação que é feita a seguir, tendo por base o nascimento das figuras dos brasileiros importadores e exibidores²⁹, e a batalha – só aí poderia se falar em “conquista” – entre os estrangeiros pelo mercado local. Haveria uma “forte solidariedade de interesses” ligando estes comerciantes e os fabricantes-comerciantes estrangeiros. A fita brasileira protagonizava um papel lateral no comércio cinematográfico florescente:

É claro que a idéia de fabricar filmes veio ao espírito de muitos atacadistas e varejistas, isto é, aos distribuidores e donos de sala que comerciavam com o filme estrangeiro. Houve diversas tentativas, das quais participou inclusive Francisco Serrador, a personalidade mais marcante do novo comércio, mas todas pecaram pela descontinuidade. O filme brasileiro era concebido em termos de curiosidade episódica e não como produto destinado a alimentar um mercado. (GOMES, 1982b, p. 309).

O texto segue considerando que esta conjuntura parecia natural aos olhos incautos e que a própria legislação criada a partir de 1921 absorveu a configuração inicial. Tal situação

²⁹ Podemos dizer que esse tema é candente mesmo depois, na escrita de outros periódicos, como veremos. Os jovens do Cinema Novo repetem exaustiva e textualmente essa conformação conceitual que se resume na idéia de “mentalidade importadora”.

adversa poderia ser alterada, segundo Paulo Emilio, pelo estudo sociológico e histórico da legislação. Mais: o especialista presta uma homenagem às comissões de cinema pelo esforço contra “o empirismo no qual ainda nadamos”. A própria existência de uma *classe cinematográfica* dependente seria uma explicação para a preocupação dos legisladores em favorecer a importação, como denotam as citações seguidas de explicação dos decretos nº 21.240 de 1932 e nº 20.493 de 1946.

O artigo da semana seguinte – *A vez do Brasil* – é instrutivo por referir a própria série, na qual se inclui, em nota de rodapé logo na abertura. O foco se desloca novamente e se dirige aos administradores públicos. O congelamento dos ingressos combinado com a compensação do câmbio para os importadores são os nefastos mecanismos atacados. A meditação teria por base, segundo o próprio escrito, o relatório apresentado por Cavaleiro Lima à Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. O comportamento dos “nossos estadistas” diante do cinema brasileiro seria comparável ao de crianças que não sabiam o que fazer. Todavia, o procedimento mais notável do texto consiste em apresentar a esperada “tomada de consciência” como uma gesta também sua, pois “chegara a hora”. A prova do movimento espontâneo em favor do filme brasileiro se daria inclusive entre aqueles que não conviveriam diretamente com os seus problemas. A descoberta certamente traria algo de desconfortável:

Estamos aflitos porque o nosso cinema nos humilha. Sua mediocridade torna-se cada dia mais insuportável, não porque os filmes se tenham tornado piores, mas porque assumem aos nossos olhos uma importância que não lhes concedíamos antigamente. No dia em que descobri essa modificação de consciência dentro e fora de mim, e que constatei em seguida a generalidade do fenômeno, percebi que a situação estava salva, e que se anunciavam novos tempos para a cinematografia brasileira. (GOMES, 1982b, p. 317).

A inclusão do próprio escritor no processo descrito com o uso constante da primeira pessoa do plural não era novidade. Mais original é a conversão de si próprio em palco da contradição mediante o uso do disfarce ao estilo “eu era assim e também descobri...”. Tal recurso vai ser mais intensamente usado em publicações futuras, em outros periódicos, na medida em que o crítico percebe haver uma cristalização das suas idéias pela repetição da fala

da autoridade. Teremos oportunidade de tratar do assunto no quarto capítulo, principalmente nas crônicas do hebdomadário *Brasil, Urgente*, para o qual Paulo Emilio contribuiria no segundo trimestre do ano de 1963. Antes de finalizarmos a panorâmica sobre os cinco meses desta série do *Suplemento Literário*, porém, será necessária uma aproximação com uma idéia cara àquele momento e que ganharia desdobramentos nos anos seguintes.

1.8. Uma revolução inocente

O título acima é o mesmo de um dos artigos publicados em março de 1961, o penúltimo com o “claro objetivo de influir”. É a suma das preocupações com as mudanças tão almejadas na conjuntura local e na mentalidade sobre o cinema brasileiro. O horizonte amplo é disfarçado nos primeiros parágrafos, pois Paulo Emilio se esmera em explicar o caráter “inocente” de uma revolução necessária para a situação, em função da “modalidade e do grau de estratificação” alcançados no campo cinematográfico, tornando “inefizes os ensaios tímidos de reformismo”. A ressalva sobre o caráter desta revolução começa citando comícios eleitorais e editoriais políticos justamente para afastar temores. Não só o terreno da revolução sugerido – o cinematográfico – seria limitado, como a “concepção romântica” atrapalharia a entender o processamento dos fatos na vida social. O que se esperaria de uma revolução compreenderia algo deliberado, forçado, “cujo intuito é o de substituir uma coisa por outra, porém dentro de um mecanismo no qual a liberdade de escolha fosse muito grande, isto é, num contexto em que a revolução pudesse ou não, indiferentemente, ser praticada” (GOMES, 1982b, p. 324).

A explicação sobre a simplicidade de um ato revolucionário decisivo traz à baila a menção ao “soco num parálítico” descrito por Trotsky. Como nos diz o texto:

A revolução é muito menos vanguardística do que à primeira vista parece. Quando se torna possível, é porque já se encontra pronta dentro do corpo social, ao cabo de longa e complexa gestação. A sua eclosão tem a harmoniosa inelutabilidade do nascimento. A violência que implica é incomparavelmente menor e mais útil do que a necessária para impedi-la. As forças que a revolução enfrenta, mesmo quando possuem, graças ao

fenômeno da inércia, aparências de estabilidade, estão por definição e na realidade em declínio e condenadas. (GOMES, 1982b, p. 324-325).

O truncamento desta emergência teria como resultado uma figura de cunho mitológico que o crítico nomeia “Eumergue”: feto adulto que passou décadas no ventre materno, cabeludo, “dotado de enormes unhas, de consciência, e que conheceu a luz do dia para morrer.” A figura grotesca serve de ponte e motivo para a volta de observações mais detidas sobre o cinema brasileiro. Repelindo ainda algumas mentalidades que não enxergariam mais do que “meia dúzia de filmes ruins”, o crítico sugere então o que seria uma planificação adequada, que já teria sido alcançada caso o processo tivesse se iniciado dez anos atrás, a partir da constituição da Companhia Vera Cruz: 50 filmes ao ano, aumentando progressivamente até a casa dos cem.

Os escritos de Paulo Emilio Salles Gomes no *Suplemento Literário* se destacam ao redor da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica por constituírem um momento de intervenção do crítico na corrente de opiniões. A “revolução” da situação cinematográfica local situava como pressuposto, antes da ação, a compreensão detida das próprias ilusões. A reflexão convidava o leitor a tatear a realidade, superando concepções confusas, possibilitando um outro estado de coisas.

A finalização do escrito *O gosto de realidade* sintetiza muito bem o desejo de tal envolvimento:

Nosso estado de espírito reflete modificações sociológicas profundas que estão criando condições totalmente novas para o cinema no Brasil. A *Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica* realizada em São Paulo no mês passado foi a oportunidade para a cristalização das idéias e para a tomada de consciência da fase superior em que vai entrar a cinematografia brasileira. (GOMES, 1982, p. 308).

Capítulo 2

David Neves e o “Guru eterno”: criticidade e ascendência

O essencial do bar é a sua intemporalidade. Estamos na casa e no trabalho: por estes dois pólos corre o rio da História. É a duração que sustenta e desgasta a nossa biografia.

Francisco Luiz de Almeida Salles
Prefácio ao livro *Cartas do meu bar*

2.1. Encontro com David Neves

Os textos de David Eulálio Neves (1938-1994) estão entre os principais escritos que testemunham a relação entre Paulo Emilio Salles Gomes e os jovens cinemanovistas, moldada entre desajuste de referências, esforço de entendimento e mútua admiração. As razões dessa posição privilegiada apontam para a sua própria trajetória, que acompanhou palmo a palmo o curso do movimento. David Neves forma-se crítico, insere-se no grupo e é alçado às tarefas de cronista e representante internacional, construindo-se cineasta durante a promoção do projeto coletivo. Esta relação entre a trajetória de David Neves e do Cinema Novo ficou ainda mais evidente com a publicação da organização de textos, dispersos ou inéditos, *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*, por Carlos Augusto Calil (NEVES, 2004). A ênfase da organização, que recaiu sobre a estruturação do percurso do crítico, parte da sua formação nos jornais estudantis e em textos até então desconhecidos, entre 1957 e 1959. Outro trecho mostra o alcance de afirmação e o ganho de ossatura enquanto crítico de cinema ainda no jornal da União Metropolitana dos Estudantes – *O Metropolitano*, entre março de 1959 e o ano de 1962. As intervenções espalham-se para o *Jornal do Brasil* já em 1962, para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* no ano seguinte, e para uma coluna no *Diário Carioca*, em 1965, onde publica vários artigos interinamente no lugar ocupado por Glauber Rocha.

“Liderança sentimental e estilística, criadora de uma maneira política e cultural de ser confidente de todos os partidos”, nas palavras escritas por Cacá Diegues para a orelha do livro de meditações e aforismas *Cartas do meu bar* (NEVES, 1993), David foi figura fundamental para palmear a embarcação do Cinema Novo, ajudando a tecer a “teia afetiva” que enlaçou um projeto em muito resultante da amizade e convivência de seus tripulantes. Outra série de artigos organizados no *Telégrafo Visual* (“Construção do Cinema Novo”) refletiria exatamente os momentos de afirmação e dispersão do movimento – até o salto na água, abandono do fluxo, nau à deriva. A recolha englobou material dos jornais citados acima e mais do *Correio da manhã*, da revista *Módulo*, do livro *Cinema Novo no Brasil*, escritos publicados na década de 1960, perfazendo a maior parte do material reunido. As intervenções da década seguinte, também apensadas pela organização no trecho específico sobre o Cinema Novo, saíram no jornal *Opinião*, na revista *Filme Cultura* e em outros veículos, de forma mais pontual e espaçada, até atingirem o início dos anos 1980.

Em entrevista a Alex Viany (1999, p. 271-282), realizada no ano de 1983, o próprio David Neves retraça sua trajetória. Entrara na vida “mundana” – leia-se “artística” – pela porta da crítica de cinema; fora designado pelo diretor de *O Metropolitano*, Paulo Monteiro de Barros³⁰, para assumir a coluna de cinema depois de uma desistência, apesar deste preferir colocá-lo para escrever sobre música. A aproximação não se daria, então, pelo impulso de uma vocação precisa, pré-determinada. Ao contrário, surge entre interesses por campos diversos, conforme sugere a assunção enviesada do posto da crítica no jornal. A necessidade de especialização na área o levou a freqüentar as sessões da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que ocorriam no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, ou mesmo o fez buscar material – livros, artigos – com objetivo de dar estofa ao principiante. As sugestões e indicações de Joaquim Pedro de Andrade e do primo Alexandre Eulálio

³⁰ Depois conhecido como Artur da Távola.

também são consideradas pelo próprio David Neves como fatores determinantes no aprofundamento e definição do campo de trabalho: especializar-se em crítica de cinema, deixar o emprego na Companhia Vale do Rio Doce, transformar-se em fotógrafo de filmes curtos e em produtor, seguir mostras de filmes, articular encontros ao redor de cineclubes.

Presença aglutinadora, mais afeita a ouvir do que a falar, Neves notabilizou-se pela excentricidade em meio a personalidades turbulentas do período gregário do Cinema Novo³¹. Poderia ser colocado talvez avizinjado ao estilo de Joaquim Pedro de Andrade, uma de suas grandes influências, pela admiração e amizade. Definiu-se um *sournois*³² (velhaco, matreiro), o que também o aproximava daquele. Sobretudo, resistia às conclusões fáceis, ao pensamento desenvolvido sem esforço, ao lugar comum de uma integralização narrativa, à valorização da sua personalidade. Preferia a lacuna ao relato sem falhas. Um exemplo importante está na forma de se colocar durante a entrevista a Alex Viany, sintomaticamente realizada apenas em 1983. Em mais de um momento sugere memória ruim para as cronologias, não destaca a sua personalidade dentro dos acontecimentos, insiste sobre o “painel” e não sobre as pessoas, promete para o futuro a apresentação de “muita coisa” em um projeto de livro – “Tenho pilhas de papéis.” – e até mesmo quer indicar a finalização da conversa. “Bem, Alex, eu acho que é isso. O resto todo mundo sabe” (VIANY, 1999, p. 280). Observador arguto, bom ouvinte e escritor de talento, Neves foi reconhecido como o melhor cronista do Cinema Novo.

Todavia, a origem do posicionamento singular em relação à crítica moderna e a Paulo Emilio Salles Gomes sinalizava-se já na época de sua estréia como jovem redator no universitário *O Metropolitano*: tratava-se de um discípulo às voltas com a letra de um mestre. O primeiro artigo publicado no semanário saiu no início de março de 1959 e versa sobre o filme **Marianne de ma jeunesse** (A mulher dos meus sonhos, Julien Duvivier, 1955). Sob o

³¹ A mostra de filmes *David Neves: Muito prazer* (1939-1994), com a curadoria de Ana Pessoa, produziu um catálogo de mesmo nome e ajudou a resgatar a importância do crítico e cineasta. São Paulo : Centro Cultural Banco do Brasil, 9-21 set. 2003.

³² Augusto, Sérgio. *David Neves vê o cinema da mesa de um bar*. In. : Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada, 18 nov. 1993, p. 5-11.

título “A versatilidade de Julien Duvivier”, perfaz uma curta análise do filme e suas personagens, retraça o percurso a partir de outros filmes do cineasta, enfatizando o que seria um “amor à experiência” nas películas mais recentes. O final, no último parágrafo do texto, traz à baila o pensamento de Paulo Emilio ao valorizar os exercícios de realização com vistas a uma “habilidade artesanal”, que Neves constatou ter sido atingida pelo cineasta Duvivier. Os exercícios também poderiam trazer caminhos no desenvolvimento da mesma habilidade pelos diretores brasileiros: “Segundo o crítico e ensaísta P. E. Salles Gomes, é justamente pela falta deles que o cinema brasileiro não evolui em progressão avantajada.”³³. Interessa-nos anotar o movimento pouco executado na crítica contemporânea ao escrito: utiliza um ajustamento originalmente proposto para casos locais com o objetivo de avaliar a obra do autor francês. Num viés semelhante, de inversão de pólos e tentativa de surpreender o leitor, desenvolve num artigo para o *Diário Carioca*³⁴ sua preferência por Arne Sucksdorff em comparação com Walter Hugo Khouri. Critica o suposto universalismo (“panteísmo”) deste depois de identificar diferentes tratos possíveis para o cineasta. Carlos Augusto Calil identificou aí o “estilo pauloemiliano”, no trato respeitoso do objeto e no “bote pelo lado imprevisto” (CALIL, 2004, p.13).

Inúmeras vezes o sobrenome “Salles Gomes” comparece nos textos, ora apenas para sublinhar um ponto de vista considerado justo, ora para trazer para o conjunto uma informação ou observação abalizada. Para falar de **La Dolce vita** (A Doce vida, Federico Fellini, 1960), desdobra o que seria o abandono pelo diretor de uma “estética do prosaico” – cita em nota de rodapé “*P.E. Salles Gomes a respeito de *Le notti di Cabiria*” (Noites de Cabíria, Federico Fellini, 1957). Além disso, o filme é relacionado com outras fitas do mesmo diretor. O texto é “*La dolce vita*, um filme redundante”, publicado n’*O Metropolitano* do dia 30 de outubro de 1960. Para entender em que base se constituiria o realismo em **Chronique**

³³ NEVES, 2004, p. 55.

³⁴ Ibidem, p. 196-198.

d'une été (Crônica de um verão, Jean Rouch e Edgar Morin, 1961), recorre a entendimentos sobre a relação entre vida e ficção – “Vale a pena conferir a respeito alguns artigos de P. E. Salles Gomes para o Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, sobretudo “Cinema e prostituição (25/11/1961).” O texto é “Afinal, o realismo?”, para *O Metropolitano*, de 1962.

Do mesmo modo, Paulo Emilio comparece implicitamente, afora as citações, na temática que reflete escolha de objetos e na pauta criada. O misticismo em Fellini, a técnica fotográfica da construção do quadro pelo uso das objetivas por Orson Welles, a abordagem de filmes em pré-estreia no Festival História do Cinema Francês ou no Festival História do Cinema Italiano, festivais realizados pela Cinemateca Brasileira. Em todos os casos há uma vontade de ser lido, ou melhor, a consciência da existência de uma comunidade de críticos que se lêem mutuamente – um “arraial da crítica”, diria mais tarde de forma desfavorável Paulo Emilio, referindo-se ao mesmo tipo de fenômeno³⁵.

Contudo, a simples enunciação da cumplicidade de idéias, da pauta escolhida ou do devotamento à figura não dão dimensão precisa dos níveis de compreensão e de mimetismo a que se impôs o jovem. E aqui lembramos: outros também se pautaram na admiração, reverência, citação, vontade de parceria e convívio. Basta mencionar o caso, não abordado neste trabalho, de Paulo César Saraceni, para ficar em um exemplo importante³⁶. O diálogo entre a escrita de David Neves e Paulo Emilio, implícito muitas vezes, configura-se dentro de um espectro mais amplo de definição de estratégias e instrumentos para o seu próprio trabalho como crítico de cinema, mas transbordando também para outros terrenos, de difícil acesso. Vejamos aonde se localizam tais limites tão distantes.

³⁵ Ver CALIL & MACHADO, 1986, p. 305 e 306. Texto publicado originalmente em agosto de 1975 no jornal da imprensa alternativa, *Movimento*.

³⁶ Ver as inúmeras referências na narrativa autobiográfica de SARACENI, 1993.

2.2. Sinais de uma revelação

O texto “O filme e a crítica”, publicado no *Correio da manhã* em setembro de 1961, insere a referência a Paulo Emilio no decorrer da discussão que aborda o método de crítica, da possibilidade ou impossibilidade do “impressionismo” na avaliação dos filmes (NEVES, 2004, p.29-31). Estamos no campo aberto da luta ideológica em favor do Cinema Novo. É hora de afiar as armas, preparar escudos, cavar trincheiras. De que maneira o texto desenvolve uma tática de abordagem? Ao modo de Paulo Emilio. O assunto proposto é a “crítica trabalhosa” de **Arraial do Cabo** (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959), entretanto desliza para o aspecto mais amplo da abordagem dos filmes pela crítica, da relação entre objeto e idéia, elemento formalizado e juízo, objetividade e subjetivismo. Termina não falando do filme, do qual só fornece afinal uma “migalha de impressão” enquanto “jóia do novo cinema brasileiro”, e louva “os espíritos lúcidos que o elaboraram com tamanha intensidade”³⁷.

A reflexão do texto do jovem crítico trata, na verdade, da dificuldade na busca da gênese criativa dos elementos objetivos do filme, tendente ao impressionismo que acerca o realizador, que poderia contaminar a crítica e ficar fora do alcance do seu exame. Este tipo de trabalho, inclusive, faria sentido somente em alguns casos. Noutros, as fases de realização da película fariam restar apenas resíduo da sua idealização. Entretanto, David Neves traz um exemplo válido na “justeza empregada por P.E. Salles Gomes” num escrito sobre *Noites de Cabíria* (Federico Fellini, 1957)³⁸. Trata-se de um tipo de “impressionismo formal” possível na crítica em razão de expor aquilo que estaria latente no filme, criando um elemento adequado a ele, fazendo-o emergir de idéias amontoadas, inicialmente de uso duvidoso. No caso de Fellini, a aparição dos “anjos” – os alegres jovens cantantes – do final de **Noites de**

³⁷ Aqui a lição é de outro “mestre”, mais distante, de David Neves: Edgar Morin. O próprio texto preocupa-se em citar trechos de *O cinema ou o homem imaginário* nos quais o filósofo relaciona os estados da alma e as paisagens representadas na tela, elementos que se refletiriam mutuamente.

³⁸ “Uma aventura religiosa?”. In. : GOMES, 1982b, p. 438-442.

Cabíria seria sintetizada a partir de uma “profunda e viva religiosidade” que serviria como fonte, “a mesma de Fra Angélico ou de Piero della Francesca”. Os últimos trechos entre aspas já são do ensaio de Paulo Emilio, citados da mesma forma entre aspas por David Neves. Retomando em outras palavras, o crítico experiente destilaria de forma intuitiva toda uma matriz explicativa, justificada plenamente a partir do momento em que aparece no texto a chave reveladora. O elemento (a presença de anjos), tal e qual, não está no filme, mas é perfeitamente orientado para o entendimento das imagens e sons, elucidativo em termos de narração e adequado enquanto ângulo de interpretação. Contradição manifesta entre presença formal no filme e texto criativo da crítica? Sem dúvida, por construir, retrospectiva e extensivamente, uma explicação exemplar para a origem de um sentido místico na obra do cineasta. E como expôs David Neves:

O crítico atinge então a sua função precípua: mostrar ao público o reflexo vital que presidiu a criação da fita e que por motivos já demonstrados não conseguiu afluir à zona dos elementos visíveis. Ele, então, não descreve nem desmembra o filme ou muito menos lhe atribui valores ou tendências diversas da verdadeira, mas, simplesmente, num movimento que dá preferência à verdadeira causa e não ao efeito, procura explicar ao espectador o caminho trilhado por Fellini. (NEVES, 2004, p.31).

Textos de Paulo Emilio entre aspas estão em inúmeras passagens das críticas de David Neves. Mas a profusão de alusões está multiplicada não apenas em termos de quantidade ou para recorrer ao argumento de autoridade. Nestes casos, os exemplos de David Neves não o destacariam da rede de citações armada entre outros cineastas-críticos. A diferenciação da leitura e uso da textualidade sob a assinatura de Paulo Emilio ocorre através da persistência no trabalho de compreensão que habilitou Neves a demarcar parâmetros seguros, definindo balizas para avaliar as recorrências dentro de uma obra que se notabilizou pela fragmentação e dispersão iniciais. David Neves lançou bases para a compreensão posterior do que seria o

pensamento de Paulo Emilio Salles Gomes. Neste sentido, situa-se ao lado de Zulmira Ribeiro Tavares³⁹.

O *tête-à-tête* ideológico não se encerra no figurino de leitor atento ou no cotejamento de textos em busca de temas, formas e conceitos. Dilata-se para a conformação da visão de mundo do cineasta, num viés que imiscuía o cinema à vida e tratava a relação entre real e imaginário como definidora de aspectos mais gerais⁴⁰. Não foi sem motivo que o segundo volume da compilação dos textos *Crítica de cinema no Suplemento Literário* foi introduzido por Neves. Tratava-se de uma familiaridade reconhecida, que o próprio Glauber Rocha indicava no “verbete” “Neves David Eulálio 80” do livro *Revolução do Cinema Novo* (2004, p. 405-409): alude à imagem de David mostrando, nos corredores da Embrafilme, um levantamento de artigos de “Paulemílio” no *Suplemento*. Realmente, consta de uma entrevista realizada com Neves no ano de 1993 (SANTOS, 1995, p. 170-182) que o próprio Paulo Emilio recorria ao colecionador para encontrar recortes de seus próprios artigos.

Eu observando e escrevendo, sempre n’*O metropolitano*. Eu lia muita crítica de Paulo Emilio Salles Gomes. [...] O Paulo Emilio foi meu guru eterno. Ficamos muito amigos, escrevia cartas para ele e acabamos íntimos amigos. Foi uma perda inestimável e aprendi muito com ele. Ele me pedia seus artigos, quando precisava, ao invés de pedir em São Paulo no jornal, ele pedia para mim porque eu tinha todos os recortes no Rio. (NEVES, 1995, p. 171).

Em 1982, na mencionada introdução que serve de prefácio ao volume II da reunião de artigos do *Suplemento Literário*, David Neves (1982b, p. IX-XI) sublinha alguns

³⁹ Conferir TAVARES, Zulmira Ribeiro. Paulo Emilio: Cinema e Brasil – um ensaio interrompido. In. : GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980. Da mesma autora, ver também **Biografismo em Paulo Emilio** (simplicidade e ardil). In. : GOMES & MACHADO, 1986, p. 343-348.

⁴⁰ Uma nota reflexiva muito significativa, publicada no livro *Cartas do meu bar* (1993, p. 68), sintetiza para o então experiente David Neves da década de 1990 como se daria a relação entre o real e imaginário no cinema, sem dúvida, com a referência implícita às reflexões dos mestres de escrita e pensamento, Salles Gomes e Edgar Morin. Citemos: “O cinema vive da simpatia do real pelo imaginário, na medida em que ele utiliza do primeiro como matéria-prima para, de certa forma, sublimá-lo no segundo. É um processo dialético, segundo dizem, mas tem um funcionamento ambíguo: para o lado do imaginário as coisas marcham fluentemente, mas, para o lado do real, esbarram sempre em algum obstáculo. No princípio havia o fascínio pelo real nu e cru: a reprodução do movimento das coisas que nos cercavam... Em seguida, o real se superou. O cinema é a realidade organizada segundo um gosto determinado.” Não é possível aí entrever um ponto central da problemática do próprio cinema brasileiro, teorizada discretamente através de observações generalistas? Não poderíamos entender o texto como tático para o experiente crítico e cineasta rearmando suas reflexões e debatendo sua própria formação e o curso da sua vivência?

procedimentos comuns dentro do caleidoscópio pauloemilano, partindo de um timbre acentuadamente confessional. Diz ser um “asmático renitente” que encontrava ar nas letras de artigos lidos “ao léu”, daí para respirar “a plenos pulmões”, depois de cativado. Em seguida, é o interlocutor cúmplice das idéias de um artigo a propósito de Brasília (*Abril em Brasília*, de 6 de maio de 1961), com dificuldades de expressão, que cita uma troca de cartas e o texto da resposta do crítico. Em primeiro lugar, numa pré-história da descoberta das palavras reveladoras, colocara-se no lugar do “leitor biscateiro” em período anterior ao interesse por cinema. Identificava, desde então, a tonalidade pessoal que atravessaria o conjunto de textos. Os títulos dos artigos de Paulo Emilio trariam “um quê de familiaridade” entre “jogos de palavras”, conduzindo, todavia, para desenvolvimentos arrojados – “o paradoxo sempre esteve na base de sua luminosa vocação didática”. Aqui, Neves propõe uma explicação, de passagem: a “livre aventura dos artigos” talvez tivesse origem num desvio frente à “concentração temática” que perpassava *Jean Vigo*, livro até então publicado somente em francês. Outros aspectos: a prudência em relação a cada matéria tratada e o caráter “democrático e amplo” que ganhava o cinema “em suas mãos”.

O cinema era desmistificado para o principiante David. Já o prefaciador experiente vê que os textos teriam adquirido ainda mais “consistência e força”: a leitura de certas frases poderia fazer “aflorar lágrimas de pura compreensão”. Retomando o curso do prefácio, vale a pena trazer as palavras de um crítico citando outro:

O artigo [*Abril em Brasília*] levou-me a endereçar a Paulo Emilio uma carta de fã ardoroso, satisfeito com a semelhança de opiniões culminada com a cura provisória da asma, mas invejoso da clarividência e da lucidez do texto. A resposta, datada de 18 de maio de 1961, não se fez muito esperada. “A afinidade me causou alegria e você a descreveu tão bem que fiquei indagando de mim para mim o que é que você entende por dificuldade de expressão. Tenho certeza de que se você se desse ao trabalho de me explicar, numa próxima carta, essa ‘nítida frustração’ o seu texto teria a mesma limpidez da carta sobre a nossa afinidade em torno de Brasília, e seria, pela própria estrutura, a negação do que pretendesse demonstrar.” [Salles Gomes, em trecho da carta] (NEVES, 2004, p. XI).⁴¹

⁴¹ A carta consta do Arquivo Pessoal de Paulo Emilio depositado na Cinemateca Brasileira (PE/CA. 0304).

Salta aos olhos a estrutura de construção ao estilo de um palimpsesto: David Neves cita uma carta em que é citado. Perpetuamos o mesmo gesto de apagamento do original e colagem em novo contexto com o objetivo de enfatizá-lo. A implicação entre as textualidades chega às raias do exagero talvez irônico, o que seria mais um gesto reiterativo se temos em conta o estilo do guru, ou seja, fia-se um novo enredamento. A afinidade transforma-se em culto e a prudência é deixada de lado. Imitação incontínente, mas parcial, elaborada do alto de um depoimento histórico, íntimo, que chega à segurança de uma amizade conquistada. Ainda se referindo à reunião dos artigos do *Suplemento Literário*: “O livro termina em tom primaveril: *Novembro em Brasília*. Nesta época [1965] já havíamos superado o outono e o inverno, e éramos amigos”. E se encerra o prefácio. O tom é emotivo. A rememoração citou longos parágrafos do artigo em questão, procurando repor o sentido da sua própria compreensão.

Destarte, a cópia não quer outro estatuto senão o de cópia frente a um original. Carlos Augusto Calil organizou como posfácio do livro *Telégrafo visual* (NEVES, 2004, p. 351-352) um texto de Neves publicado na Revista *Homem-Vogue* nº 28-B, de setembro de 1977, com o título atribuído “A vida como rascunho”. O tom é de balanço de vida, da “vocação cinematográfica”, das preferências que pautaram as escolhas. Novamente, Paulo Emilio Salles Gomes é citado quando se recorre a uma definição de cinema (“A aflitiva tranqüilidade das coisas definitivamente organizadas”). Em um dado momento, Neves explica-se: “Cá estou entre a realidade e a ficção, preferindo o *xerox* ao original, o rascunho ao passado a limpo, o esboço de trabalho ao trabalho acabado, a aquarela ao bronze, a Polaroid à Kodak”.

A incorporação de método e técnicas mostrou que soube desdobrar, da fonte, o “tema do encontro”. Pôs no rodapé da introdução da *Crítica no Suplemento*, de forma democrática, a referência aos artigos *O crítico André Bazin* e *Descoberta de André Bazin*. Nestes, Paulo Emilio elaborou um testemunho de quem teve contato com a figura de proa na crítica

moderna. E o que fez David Neves? Traduziu ao seu modo o tema do encontro com a figura de proa na crítica brasileira moderna e expôs seu mecanismo de mimese. “(Nosso encontro, descrito acima é mera reprodução miniaturizada)”, observa, pouco antes do último trecho. Seguiremos justamente pela trilha do tema do encontro, desta vez com sinal negativo e partindo de um diálogo cifrado que só recentemente veio à tona.

2.3. Desencontro com o Cinema Novo

Há uma cifra neste escrito que abre o segundo volume da *Crítica no Suplemento Literário*, só passível de ser decodificada a partir da publicação do texto “O CN de DN”, um comentário escrito por Paulo Emilio sobre o livro *Cinema Novo no Brasil*, de David Neves (1966). A sugestão de um “encontro de gente” e do “encontro dessa gente com outras gentes” seria o encanto do livro, segundo o rigoroso comentário do mestre e guru. O texto recém-descoberto e inédito, segundo anota Carlos Augusto Calil, nasceu a pedido do próprio autor do livro e foi encontrado entre os papéis de David, que havia mandado os originais do livro “na expectativa de aprovação e, quem sabe, de uma avaliação que servisse de prefácio ou orelha à publicação.” (CALIL, 2004, p. 217). Os comentários de Paulo Emilio sobre a escrita e a forma proposta para o livro devem ter frustrado Neves, uma vez que está sugerido que o boneco do livro conteria textos do próprio Paulo Emilio num apêndice. Contudo, este recusou cabalmente o “emaranhado” que misturava uma parte de crônica e uma parte de crítica, e “pior”, com um “todo escrito evidentemente às pressas e mau”, que poderia ter apresentado melhor cada personagem:

Igualmente ou pior escrita é uma tese de PESG [Paulo Emilio Salles Gomes] publicada em apêndice. Também em apêndice um trabalho do mesmo autor um pouco melhor escrito, se bem que laborioso. DN [David Neves] informa que a idéia primeira era acrescentar em apêndice ainda outros escritos de PESG. Não vemos com clareza a motivação. Tudo o que não toque de forma direta no CN [Cinema Novo], só ameaçaria a unidade ainda tão incerta do livro. (GOMES, 2004, p. 220).

De fato, o cerne da crítica de Paulo Emilio ao viés do livro está em notar o forcejo na existência do Cinema Novo, um problema que já identificara há alguns anos – desde 1962, pelo menos, como já havia aparecido nas páginas do *Suplemento literário*, no artigo de Paulo Emilio, “Primavera em Florianópolis”. O livro mostraria o militante “produzindo” uma identidade em meio a impulsos de diferentes direções: “O livro tem, aliás, semelhanças flagrantes com o CN [Cinema Novo]. Não é fácil definir sua natureza. Participa do caos de *Barravento*, da vontade de servir de 5 x F [*Cinco vezes favela*], da perplexidade de P. das C [*Porto das Caixas*].” (GOMES, 2004, p. 217). Ironia imprevista e desarme do gesto de criação de modelos: o cultuado método de crítica, que apresenta diferentes ângulos de um problema e ataca pelo lado inesperado (CALIL, 2004, p. 13), serve aqui para suspeitar de afirmativas concebidas justamente por quem tentou lê-lo e incorporá-lo. Evidentemente, o uso de siglas e a referência a si próprio em terceira pessoa são ironias previstas, recursos que se tornariam marcas distintivas da crítica e da prosa de Paulo Emilio Salles Gomes.

O caráter auto-centrado, de locupletação, dificultaria para o “leitor médio” o conhecimento destas “gentes” que fariam parte do Cinema Novo. Vejamos outros trechos importantes:

Como todas as cousas do mundo, as importante e as não, o CN é encontro de gente e um dos encantos do livro de DN é a sugestão dessa gente que se encontrou entre ela e às vezes a si própria, através dos encontros com outras gentes. Só que as personagens do livro de David são como as de B [*Barravento*] de Glauber: as pessoas saíam do cinema – mas quem é aquele? Aquela? Aqueloutro? Aqueloutra? O leitor médio: JPA? [Joaquim Pedro de Andrade] GR? [Glauber Rocha] PCS? [Paulo Cezar Saraceni] MC? [Mário Carneiro] Etc? Se o leitor médio soubesse francês, diria com desdém: *Connais pas*. [...]

Eu mesmo, que sou pago para estar enfronhado na cousa do cinema, mas que mesmo de graça me interessa, me perdi às vezes no emaranhado DNevidiano. (GOMES, 2004, p. 217 e 218).

É uma sucessão de ironias e observações devastadoras, lidas pelo discípulo que desejava a incorporação do método e o reconhecimento do mestre. É um ensaio curto que traz para o jogo o problema da inserção da “cousa de cinema” no escopo mais amplo da sociedade.

Não é crítica destilando uma simples demolição, como pode ser entendida. Partiu do trato de um material que causara “encantos”, seguiu para uma constatação desfavorável através da construção de argumentos que inserem os cineastas em seu meio social, mas em dado momento do texto não chegou a uma conclusão óbvia de não publicação do livro. Ao contrário, o enlace sugere, afinal, um possível interesse documental para a pesquisa histórica do cinema brasileiro no futuro. Se bastante refundido em nova edição, ou seja, revisto e rearranjado, teria ainda “uma função ativadora no processo de autoconstrução do CN”⁴². Paulo Emilio exercita, no trecho final do seu comentário, a sua capacidade de previsão⁴³, que não tinha o propósito de acertar nos fatos, mas que o fez quando mirou a crítica do presente: “Se o CN se transformar numa coisa realmente importante, ele suscitará novos livros e o de DN ficará esquecido, se bem que utilizado pelos outros autores. Mas será muito útil quando um estudioso do cinema brasileiro o descobrir daqui a x anos.” (GOMES, 2004, p. 218).

O livro foi publicado sem os apêndices inicialmente sugeridos e um exemplar foi entregue a Paulo Emilio com uma dedicatória, datada de 1º de março de 1966, como lemos nas primeiras páginas do objeto conservado na atual biblioteca da Cinemateca Brasileira: “Ao querido Paulo Emilio, essa modesta lembrança de aprendiz. David”. Deu-se também no mesmo mês de março a publicação do artigo “O Encontro”, no *Diário Carioca* (NEVES, 2004, p. 128-129). O “tema constante”, bem explorado pelo cinema, teria permitido “à sétima arte um aprofundamento maior dentro das suas possibilidades elevando a categoria mágica do cinema a um grau extremo e definitivo”. Os exemplos desfilados começam com a “força do encontro” de um neurótico com um “ser aparentemente irreal (reflexo ou realidade?)” em **Vertigo** (Um corpo que cai, Alfred Hitchcock, 1958); segue para tipos de encontros

⁴² Carlos Augusto Calil tomou a liberdade de atribuir ao comentário justamente o título “Autoconstrução do Cinema Novo”, mas aqui cabe suscitar a seguinte reflexão: de acordo com o texto de Paulo Emilio, nem isso o livro fora capaz de realizar, o que somente seria possível numa versão remodelada, ficando então restrito à sugestão de nomes desconhecidos e mal explicados.

⁴³ Como se lê no prefácio de *Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte*, a própria justificação do projeto se configuraria a partir da possibilidade futura do acesso mais fácil aos filmes de Mauro.

resumidos em **Vivre sa vie** (Viver a vida, 1962), de Jean-Luc Godard; tem sua “chave mestra” no reencontro em **Viaggio in Italia** (Viagem à Itália, Roberto Rossellini, 1954); sinaliza-se pelo oposto no desencontro de **L’Avventura** (A Aventura, Michelangelo Antonioni, 1960). Neves cita, na seqüência, palavras de Jean Rouch – “O tema de reencontro é para mim essencial” – com vistas a ampliar o escopo da tese na direção do documentário. Enfim, chega ao ponto desejado, um claro desenvolvimento daquilo que veio sendo exposto: o sub-tema da casualidade do encontro, inclusive na vida real. Antes de reproduzir o longo trecho que segue até o final do curto ensaio, é necessário deixar alguns traços envolvidos nestas sugestões: (1) a adoção e o desenvolvimento da temática do encontro no cinema é uma prova indubitável do diálogo entrelinhas; (2) os filmes mencionados indicam uma sensibilidade de cariz moderno, conformada em mostras, festivais e pré-estréias; (3) o tema do encontro se rebate também em termos históricos, como veremos num David Neves em busca de explicações para o fenômeno do Cinema Novo; (4) no mesmo tipo de tabela entre vida-cinema-crítica, a reflexão absorve a vivência do jovem militante. Vejamos os parágrafos. Eles possuem, para nós, o dom do encantamento suscitado pela sensação de que há um diálogo velado impossível de decifrar:

Todo esse preâmbulo foi para preparar o leitor a uma crônica dissipada acerca da casualidade e de seu elemento primordial. Quem de nós não experimentou uma estranha sensação de coincidência descobrindo ou encontrando coisas ou pessoas nos lugares mais bizarros? O célebre e repetido exemplo de brasileiros nas situações mais imprevistas e a solidariedade e a reaproximação imediata que daí decorrem já basta para definir e classificar a intenção que nos fez descrever essas notas.

A causa-pretexto, entretanto, tem outra dimensão e, em termos cinematográficos, penetra pelos caminhos da ficção científica. Que sentimento especial, vivo, de *voyeur*, de *réveur*, deve ter assolado o primeiro cosmonauta a sentir diretamente a brisa do cosmos ao defrontar um objeto familiar num mundo diferente e hostil? O pequeno satélite manufaturado pelo homem que encontrou o cosmonauta nesse histórico ato turístico de que forma teria agido sobre a sua psicologia? Certamente teria provocado de Leonov a seguinte expressão: “Oh! Você por aqui?...” (NEVES, 2004, p. 129).

Não está no horizonte do nosso estudo definir, analisar e interpretar os recursos poéticos da crítica de David Neves. Todavia, é notável que a construção ao redor de um

acontecimento histórico⁴⁴ esteja plenamente articulada a expressões de origem psicanalítica – o “cosmos” como metáfora do ilimitado, a relação basilar simultânea entre estranho e familiar, o deslizamento de uma “causa-pretexto”, certa confusão entre observação e sonho... Enfim, jogo de recorrências talvez perdidas para o leitor contemporâneo, mas urdidas no entrelaçamento de vozes que se ecoavam⁴⁵. A escrita ainda mais pessoal, neste caso, bloqueia o acesso aos seus propósitos, pois torna de difícil compreensão e contextualização o seu evidente humor.

De qualquer forma, se temos em conta esta movimentação em direção a uma fatura de testemunho mais particular, não podemos recordar, de três anos antes, o mesmo deslocamento na crítica de Paulo Emilio? A mesma dinâmica é um diferencial na escrita do crítico quando este assina suas notas para o semanário *Brasil, urgente*, entre março e agosto de 1963. Ao lado disso, a figura de Glauber Rocha comparece também de forma decisiva dentro do contexto de distinção ideológica do Cinema Novo, também inscrevendo as idéias de Paulo Emilio Salles Gomes no fluxo de suas próprias afirmações.

2.4. Senso de partilha e solidarização

A visão posterior que David Neves nutria sobre o seu livro a propósito do Cinema Novo é uma absorção da crítica do comentário de Paulo Emilio exposto acima, como aparece numa entrevista já mencionada, realizada no ano de 1993, pouco antes da publicação de *Cartas do meu bar*. Ele explica que o livro seria uma espécie de separata, que estaria

⁴⁴ O russo Aleksei Arkhipovich Leonov foi o primeiro cosmonauta a ‘caminhar’ no espaço, realizando o histórico e perigoso passeio fora de uma nave espacial no dia 18 de março de 1965. O seu traje inflou ao sair para o vácuo e durante quinze minutos ficou em grande risco, sem conseguir retornar pela mesma escotilha. Uma depressurização arriscada foi a solução do problema.

⁴⁵ O trecho nos remeteu à leitura de um fragmento da *Infância Berlinense por volta de 1900*, de Walter Benjamin: “Não se deveria falar de acontecimentos que nos atingem na forma de um eco, cuja ressonância parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada? Além disso, acontece que o choque com que um instante penetra em nossa consciência como algo já vivido, nos atinge, o mais das vezes, na forma de um som [...]. Estranho que ainda não se tenha buscado o sócio deste êxtase; o choque com que uma palavra nos deixa perplexos tal qual uma luva esquecida em nosso quarto. Do mesmo modo que esse achado nos faz conjecturar sobre a desconhecida que lá esteve, existem palavras ou silêncios que nos fazem pensar na estranha invisível, ou seja, no futuro que se esqueceu junto a nós.” (Tradução de Olgária Chain Féres Matos, In. : *Walter Benjamin: a citação como esperança*. Revista Semeiar, nº 6, Rio de Janeiro, s.d. http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_20.html. Acessado em setembro de 2007)

ultrapassado, sendo útil somente pelo lado biográfico, pois feito de maneira improvisada, para tentar marcar “quando nasceu” o Cinema Novo (NEVES, 1995, p. 172). O autor sugere, inclusive, uma comparação com o melhor preparo a que submeteu o outro livro recém-publicado.

Mesmo negando a atualidade de *Cinema Novo no Brasil*, permaneceria, na entrevista de 1983 a Viany, a forma de definir o grupo segundo uma visão do livro de 1966: o Cinema Novo era um “estado de espírito”, ou melhor, “um estado revolucionário de espírito” (NEVES, 1966, p. 11), e depois “uma espécie de vírus” (NEVES, 1999, p. 282) que procuraria influir no campo da cinematografia. No princípio, eram encontros e amizades estabelecidas no “bar da Líder” ou no bar Vermelhinho, na frente da Associação Brasileira de Imprensa; da mesma forma, estabeleceram-se laços ao redor da movimentação do cineclube organizado na PUC do Rio de Janeiro por Nelson Pompéia. David Neves chegou a promover, no cineclube, um curso sobre cinema que contou com a presença de Paulo Emilio na condução de duas aulas, a parte mais “séria” dos encontros. As outras reuniões ficaram a cargo dos próprios jovens e David Neves as classificou mais recentemente como “festa”, “uma avacalhação” que resultou até em casamento (NEVES, 1999, p. 176).

A recepção, no Rio de Janeiro, de vários nomes franceses do cinema e da crítica, de passagem de volta do Festival de Mar del Plata de 1962, no mês de julho, deu mais um alento para a concepção que se formava de que algo estava em criação, agora com a chancela da crítica estrangeira. O texto “O Testemunho de Marcorelles” dá a entender que se alimentou o mesmo tipo de relação de proximidade com algumas presenças, como a de François Truffaut, que “se acotovelou” entre Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, onde pôde assistir cenas “recém-sincronizadas” de **Barravento** (Glauber Rocha, 1962). O relato do crítico dava conta do espanto que as explicações sobre dificuldades de produção e orçamento causaram nos estrangeiros. Mesmo uma atitude hostil, que foi verificada em relação ao filme **Os**

Cafajestes (Ruy Guerra, 1962), não prejudicou a frutífera visita gerada pela coincidência com o término do festival argentino.

O calor das relações mantidas com os franceses ainda repercute na crítica carioca. Nunca se havia chegado a um ambiente de tamanha franqueza e compreensão, tendo felizmente o evento se dado num ano de risonha expectativa para o nosso cinema. (NEVES, 2004, p. 161).

Toda a caracterização procurou reunir o aglomerado juvenil a partir de um senso de partilha de relações e de solidariedade, mesmo sob traços ainda difusos e desordenados, e teve em David Neves um artífice que balizou em *Cinema Novo no Brasil* alguns paradigmas. Ali estavam algumas respostas às ponderações de Paulo Emilio sobre a existência ou não de um movimento; ali também é possível cotejar algumas idéias consoantes com a própria reflexão de David Neves sobre os impedimentos do cinema brasileiro, que fora se estruturando nas intervenções pontuais dos anos anteriores. É útil, portanto, entender o percurso já traçado até então.

2.5. O crítico David Neves em ação

Atraído pelo estilo e pautas da escrita “pauloemiliana”, David Neves imbuíu-se, então, de certo mimetismo, como estamos cientes. Agora, podemos ler a sua escrita de acordo com essa lente. É evidente que o trânsito de códigos e da forma de abordagem dos objetos não acontece, no caso dele, só em termos de referência ou enunciação explícita. A imantação da escrita do “mestre” produz um magnetismo próprio, incomum e raro, na letra de David Neves: daí a sua importância no quadro da crítica que encampou o *slogan* e incorporou em projeto de vida a proposta cinemanovista. Alguns exemplos das alusões implícitas foram destacados acima, e cabe nesse momento delinear, brevemente, a sua maneira de abordar alguns dos filmes do Cinema Novo até então exibidos. Surpreendemos um moço muito atento à reconstrução das imagens e sons para o leitor, consciente do dever de apontar seus elementos formais, sinalizando-os com alguma minúcia a expressão poética, apresentando sempre, no mais das vezes não explicitamente, uma tese de defesa dos objetos mais débeis. Quando estes

são vigorosos, a tese procura expor algo “essencial”, específico, mais próprio e distintivo dos filmes. Em ambos os casos, a construção se quer dialogal. É neste pulso crítico que encontramos David Neves no capítulo de sua escrita, no início dos anos 1960, que é peremptoriamente afirmativo a propósito de filmes do Cinema Novo. Há, aqui, uma ironia resultante do confronto entre letra do mestre e do discípulo: um não se propôs abordar metodicamente os filmes; outro o fez justamente com um estilo cunhado após atento estudo das intervenções do primeiro.

O primeiro exemplo a ser sublinhado vem de um texto publicado originalmente no jornal *O Metropolitano*, de janeiro de 1960, tratando do curta-metragem **O Mestre de Apipucos e o poeta do Castelo** (Joaquim Pedro de Andrade, 1959). O filme pode ser considerado um dos detonadores da explosão de imagens e sons que ocorreria nos anos seguintes: financiamento alternativo pelo Instituto Nacional do Livro do Ministério da Educação e Cultura, presenças e figurações modernistas do grande poeta Manuel Bandeira e do escritor Gilberto Freyre, realização em produtora própria (Saga Filmes) e relativo sucesso de crítica.

Ecoando uma discussão que apontava as limitações da obra exatamente no desequilíbrio entre as partes, David Neves reclama para o filme a idéia de “filme composto”, unido e não justaposto. Ou seja, valoriza a indicação de uma unidade abaixo da aparente separação entre as partes. No entanto, contraditoriamente, é exatamente sobre o desnível patente entre as partes que se consigna o próprio desenvolvimento do texto. O início da análise-interpretação já expõe a desigualdade pela anteposição entre o que seria um “quinhão sociológico de Casa Grande e Senzala” em **O Mestre de Apipucos**, que não o desmereceria, e a “verdadeira definição cinematográfica” do filme no segundo momento da composição, em **O Poeta do castelo**: “*O Mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* foi, para nossos olhos

desiludidos com o atual panorama do cinema brasileiro, outro marco entre o escasso alinhamento destes pontos pelos quais aparece-nos o desejo de olhar para o futuro.”⁴⁶

De qualquer maneira, o segmento sobre Gilberto Freyre também teria grande valor por emocionar o crítico ao trazer “um sincero paradigma de quebra da rigidez do documentário”. Entretanto, o texto se dedica muito mais a **O Poeta do Castelo**, traçando a paisagem em descrição com as suas melhores linhas. Inclusive porque, se um dos achados do filme é o uso da narração oral dos “biografados”, na segunda parte do filme “a qualidade da narrativa oral do poeta traz ao conjunto mais um elemento acessório colaborador dos estupendos efeitos de ritmo cinematográfico.”⁴⁷ Sem economia no adjetivo (“estupendo”), determinando uma qualidade intrínseca ao filme (“ritmo cinematográfico”), o texto continua, longa e pacientemente, a analisar o segundo trecho da obra. Ou seja, ao invés de investir na diferença colocada desde a sua introdução e apontar o porquê da fratura, o texto não expõe a desmedida da montagem, justamente por ser contraditória com o princípio da unicidade tomado como pressuposto.

Inclusive, o escrito vai apontar, forçosamente, para o que seria uma constância do filme: o paralelismo, mas não entre as grandes unidades – dum lado Bandeira e de outro Freyre, mas para momentos da montagem que colocam par a par planos específicos: os cortes mostrando as reações da cozinheira e do sociólogo; o gesto de colocar a mão no bolso pelo poeta, que “puxam” os cortes.

O que é determinante aqui? O embuste da crítica, que, apesar de precisa e poética na sua análise, necessita omitir algo que estaria já no horizonte da sua exposição, mas que desvalorizaria o seu objeto. Não avançando, então, sobre as limitações do filme, que não devem aparecer em primeiro plano. No lado da definição de elementos de distinção das estratégias de cada cineasta, quase sempre abordado por David Neves, é importante localizar

⁴⁶ NEVES, 2004, p. 141 e 142.

⁴⁷ NEVES, 2004, p. 143.

o que haveria de novidade na “composição” de **O Mestre de Apipucos e o poeta do Castelo**: a rítmica da seqüência final do segundo filme demonstraria a já mencionada “tendência cinematográfica” de Joaquim Pedro de Andrade.

Em outros filmes e em outras críticas de curtas-metragens, é o problema da circulação e exibição que vem à tona. **Arraial do cabo** (Mario Carneiro e Paulo César Saraceni, 1959) é abordado no ângulo que trata dos possíveis motivos de sucesso, pela possibilidade de alinhar uma carreira artística única, tangenciando a linguagem do “*box office*” (bilheteria). Além disso, haveria as vantagens decorrentes da “equipe unida” e da “produção independente”: o baixo orçamento como a boa possibilidade do produto independente (mas não como condição necessária). É um fato digno de nota que o artigo, de julho de 1961, publicado no *Correio da Manhã*⁴⁸, termine constatando a escassa manifestação da crítica, o que é compreensível se levamos em conta a também escassa exibição do filme. Assim como na crítica de **Couro de Gato** (Joaquim Pedro de Andrade, 1961)⁴⁹, há uma preocupação em detalhar a narrativa do filme, de informar o leitor. A diferença é que, nesta, inicia já descrevendo os momentos do “curto” através dos passos dos personagens. Em seguida, expõe os resultados da exibição na VI Bienal de Artes de São Paulo e na PUC-RJ, ambos “estrondosos”.

No caso da estréia de **Vidas Secas** (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e da caracterização do Autor embutido na figura de Nelson Pereira, Neves (2004, p. 153-155) propõe uma espécie de síntese compreensivo-analítica da trajetória do cineasta e da carreira de seus filmes. Em primeiro lugar, **Vidas secas** é anunciado com observações sobre **Mandacaru vermelho** (Nelson Pereira dos Santos, 1962), exatamente pelo fato deste ser uma ante-estréia e evidenciar o conflito entre a expectativa em torno do filme e sua realização na tela, não somente em função de ter sido feito como improviso frente à dificuldade de

⁴⁸ Ver NEVES, 2004, p. 145-148.

⁴⁹ Também publicada no *Correio da Manhã*, em 28 de dezembro de 1961. Ibidem, p. 149-152.

realização do outro, mas principalmente pelo resultado estético decepcionante. O final desagradara David Neves, que aponta a sua resultante defeituosa em função da presença, no filme, daquilo que ele chama de um “hipercinematografismo” – um “desejo extremado de ser-claro-através-do-cinema” – que desembocaria em “hiper-realismo” e “exagero” (NEVES, 2004, p.153)⁵⁰. O mal-estar do crítico na avaliação de **Mandacaru Vermelho** provém da inadequação entre a figura do Autor Nelson Pereira, antes identificado como “a mais modesta das genialidades”, e as concessões e inserções que geraram o carregamento nas tintas do filme. Talvez com o objetivo de justificar a contradição insolúvel, da admirada figura do Autor com o resultado falho do seu filme, acaba solucionando o impasse com a construção da idéia de que haveria um “Nelson-pessoa” e um “Nelson-cineasta”. O primeiro inspiraria uma confiança que, infelizmente, desembocou em decepção, inclusive porque Neves sugere que havia revisto recentemente **Rio Zona Norte** (Nelson Pereira dos Santos, 1957), cujos méritos se coadunavam com as esperanças das suas “antecipações”.

Outra reprise das “pesquisas e evocações” do crítico, trazida no mesmo texto, foi de **Rio, 40 graus** (Nelson Pereira dos Santos, 1955). Menção decisiva, uma vez que prepara a observação que se segue. É importante sublinhar o caráter sucessivo das conclusões que o crítico vai extraíndo: primeiro, citou a realização de **Vidas Secas**; segundo, ajuizou **Mandacaru Vermelho** com base na figura do Autor e no tipo de expectativa gerada; terceiro, foi buscar a origem da expectativa em **Rio Zona Norte**. Em seguida, fez o movimento de vergar todo o arco do histórico das realizações, encostando ponta e ponta, antes de dar o passo final de caracterizar o estilo de Nelson Pereira, na sua primeira fita, como “neo-realista”. Vejamos:

A fita mais discutida de Nelson, até *Boca de ouro* (que ainda não teve tempo para tal), é *Rio 40 graus*. Revisto agora, depois de *Rio Zona Norte*, veio-me a impressão de se tratar de um filme síntese de tendências de época e o fato me provocou a feliz sensação de comprovar a inclinação que tenho de ver

⁵⁰ O texto consta da organização do livro *Telégrafo visual* (Neves, 2004) sem indicação de publicação, apenas com o ano mencionado (1962) e sem finalização. Possivelmente, não foi publicado, o que seria sintomático.

nesta fita o marco inicial de um movimento pouco vigoroso que culminou no *élan* do Cinema Novo. Sendo um filme-síntese ele teve em si, também, esta semente. Mas não é só. Contém, inclusive, o canto-de-cisne da chanchada, da qual existe um personagem típico que começa a conviver com os seus posteriores semelhantes. Trata-se, naturalmente, da figura ainda destoante que chega ao Rio para, na sua ingenuidade, ser devorado pelo burburinho e ganâncias urbanas. O filme de favela, o romance das classes menos favorecidas, o futebol e o samba têm todos uma virtude precursora que seriam retomados dentro do mesmo estilo, mas sem tanto vigor, em obras posteriores. (NEVES, 2004, p. 154).

O texto continua, mais adiante, dizendo que esta retomada, nas películas de outros cineastas, de cenários e motivos característicos do “primeiro” Nelson Pereira, perfazia justamente a fraqueza de **Rio 40 graus**, pois condenaria alguns momentos do filme a uma “estafa”, a exemplo do “capítulo dedicado ao futebol”, presente no filme. O que isso quer dizer e no que implica? Quer pontuar uma perspectiva histórica na elaboração dos ambientes e enredos dos filmes até então lançados sob a bandeira do Cinema Novo, colocando sob o molde da afirmação presente aquilo que, todavia, seria uma das suas gêneses. Em outras palavras, David Neves pratica um anacronismo interessado ao projetar na tela da história os filmes de trás para frente, vendo **Rio 40 graus** à luz de **Vidas secas**, com o claro objetivo de deitar raízes lá. Promove, assim, uma teleologia tanto do estilo do cineasta, quanto da estética realista exposta até então no desenvolvimento cinemanovista, mas também da implicação entre os dois lados. “As conseqüências práticas desta busca do real despojado (não transcendente) é que lhe deram este cunho de liberdade que hoje os membros (?) do Cinema Novo retomam.” (NEVES, 2004, p. 155)⁵¹ [parênteses com interrogação constantes do texto original].

2.6. A Verdade do Nordeste

Como está claro, David Neves preparava-se para o apogeu de **Vidas secas**, previsto para o ano seguinte, 1963. É no *Suplemento Literário d’O Estado de S. Paulo*, num artigo de

⁵¹ É importante enfatizar novamente a incompletude do texto, que termina no princípio de um parágrafo: “Os planos para NPS [Nelson Pereira dos Santos] são considerados básicos não em si, mas na estruturação não das seqüências, mas de semi-seqüências que são...”. Conferir NEVES, 2004, p. 155.

título muito significativo – *A verdade do Nordeste* – que o componente de avaliação estética é novamente enfeixado (1) a uma análise do projeto do filme, (2) ao problema da recepção e (3) a uma definição do estilo do autor. Nenhum dos termos da equação do crítico é novidade. O problema do enquadramento ao gosto e comércio cinematográficos também já havia aparecido como ponto central nos textos de semanas seguidas em *O Metropolitano*, sobre **Os Cafajestes**, de abril de 1962: *Concessão é conformismo* e *União e censura cultural*. O desencaixe com as normas da exibição e do gosto será igualmente pedra de toque de um capítulo infeliz de *Cinema Novo no Brasil*, “O público como um obstáculo a transpor”. O que “desespera” em *União e censura cultural* é a constatação do “labirinto kafkiano”, “numa situação ainda mais dramática do que a dos personagens do diabólico autor”⁵², donde não se vislumbra solução para o que seria uma censura cinematográfica do próprio público no Brasil. É um recorte sem dúvida pessimista, debitado na conta do analfabetismo, entre outros elementos que condicionariam a “capacidade inferior” desse público, qualificando-o como “conformista”. Já o artigo *A Verdade do Nordeste*⁵³ traz um desafogo que a eficácia do filme possivelmente causara, incitando dessa vez um olhar mais interrogatório sobre o porquê desse novo posicionamento do diálogo entre “o nosso público e o nosso cinema”. Quais seriam as razões da “ampliação do filme enquanto mensagem de cunho social”, no entender de David Neves? Se fosse um documentário social não teria a mesma eficácia em “prover uma tomada de consciência geral a respeito dos problemas brasileiros”, como pontua num primeiro descarte, para efeito de raciocínio. De maneira semelhante e enfática, a idéia de mera transposição do romance, como sugeria a publicidade do filme, foi sendo “desprezada em favor de uma aguda e fulminante tomada de consciência da realidade brasileira”.

O segredo estaria, então, no equilíbrio entre contribuição do romancista e do cineasta, pelo lado da fatura propriamente dita, e precisamente no fato de que o filme não desejaria se

⁵² NEVES, 2004, p. 158.

⁵³ Ibidem, p. 177-180.

tornar meio de “consciencialização”. Esta descoberta da parte do crítico é prontamente utilizada para entender insucessos anteriores, explicitando uma tese sobre a conformação fílmica em relação com um projeto de público:

Houvesse, por exemplo, o produtor apelado para essa tecla [da “consciencialização”] durante a campanha de lançamento do filme e o resultado teria sido outro. Esse exemplo prova inúmeras verdades que se tornaram latentes com o andamento comercial incompleto de filmes como *Cinco vezes favela* e *Gimba* etc., isto é, que a maneira de apresentação, a qualidade do veículo (como muitas vezes o rótulo de certos produtos alimentícios e farmacêuticos) suprem, de início, totalmente, as necessidades populares de satisfação, de lazer. A mensagem, a tese, a proposição, só se aceita se vier dissimulada, confundida com este mesmo veículo. O valor de *Vidas secas* torna-se muito maior quando se comprova seu engajamento e a fidelidade à obra original.⁵⁴

Daí a eficácia da exibição, em alcançar uma extensa gama de opiniões, positivas ou negativas, em diferentes alturas da escala social, independente da proveniência⁵⁵. Está claro que, cabeça a cabeça com uma análise mais generalizada da percepção de público, o crítico já está abordando a origem da solução estética do filme, se do lado do escritor ou do Autor. A balança oscila: num instante, é notável a fidelidade do filme ao escrito, abaixando o prato do escritor; noutro instante, o crítico coloca seus pesos sobre o prato de um dos “achados” do filme, a cena em que Fabiano vai à casa do fazendeiro e defronta-se com a aula de violino e o olhar da moça que ouve a música. “É este um dos momentos culminantes da fita, e se deve à ‘estética do singelo’ que NPS [Nelson Pereira do Santos]⁵⁶ procura aperfeiçoar, no âmbito rural, a partir do “rascunho” que foi *Mandacaru Vermelho*.” Logo em seguida, Neves puxa um dos fios que lhe interessa, antes de abordar o realismo que estaria implicado na revelação

⁵⁴ NEVES, 2004, p. 178.

⁵⁵ David Neves vinha, também ao longo do texto, expondo uma visão sobre como se daria a aproximação do Nordeste para o público, através do filme, suscitando então manifestações das mais diversas opiniões com o vetor comum de sentirem “uma profunda intimidade com a miséria e a ignorância, no sentido em que esta intimidade quer dizer revelação provocadora de asco e de revolta.” (Ibidem, p. 177). As únicas manifestações “desconcertantes” viriam justamente dos nordestinos, aos quais faltaria o “recuo” que lhes permitiria não aterem-se à “verossimilhança de pequenos detalhes”. Ora, este conjunto de tentativas de entendimento da força de aparente aproximação daquilo que, na realidade, se encontra distante foi um prato cheio para um artigo de Roberto Schwarz sobre *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) em *O cinema e Os Fuzis* (1978). O leão na tela pode até assustar, mas não corre o risco de saltar sobre o espectador. Ver SCHWARZ, 1992b.

⁵⁶ É necessário deixar claro que o uso das iniciais (“NPS”) tem a ver com a ironia de Paulo Emilio no texto “O CN de DN”, comentado no item 2.3 deste capítulo?

do Nordeste: “A característica autoral de *Vidas Secas* traz à imagem o drama que começa a faltar na atual encruzilhada do Cinema Novo.”⁵⁷

Este tratamento paralelo das dificuldades de abordagem de uma estética realista e da recepção dos filmes pelo público é a tônica para avaliar, da mesma forma, **Garrinha, alegria do povo** (Joaquim Pedro de Andrade, 1962)⁵⁸. **Vidas secas** tivera a função de “desglamourizar” o Nordeste, revelando-o outro, “com um cheiro de terra que não poderá trazer desconfiança quanto à sua veracidade”, como diz Neves⁵⁹. Este parte para uma explicação do que consistiria fenômeno da “re-informação”, como essa convergência, no filme ou em outros produtos da comunicação de massa, de opiniões, de atestação sobre a realidade e de sugestão comercial ou “ardil publicitário”, como denomina. Elemento básico da cultura popular, a “re-informação” seria a repetição contumaz e a acomodação sobre o “já visto”, segundo a reflexão do crítico, que menciona o exemplo do recente uso do videoteipe no futebol e do sucesso que faria para aumentar a popularidade da televisão⁶⁰. Essa mesma vontade de “re-informação”, por parte do público, teria causado o fracasso comercial de **Garrinha, alegria do povo**. De nada adiantara o esforço de Joaquim Pedro de Andrade, que havia cumprido um ciclo de aulas com David e Albert Maysles, convivendo com o que existia de mais atual na prática e discussão sobre a realização de documentários. David Neves vai além desse argumento, pois identifica o naufrágio do que foi, no filme, uma experiência ainda mais interessante, uma vez que os conhecimentos adquiridos nos Estados Unidos foram colocados a serviço de um trabalho original – um filme “híbrido”, no seu dizer: Joaquim Pedro não aplicara simplesmente a prática ou idéia absorvida, mas as combinara em uma

⁵⁷ NEVES, 2004, p. 178.

⁵⁸ O texto intitula-se, interrogativamente, “Garrinha decalcado?”, e foi publicado originalmente no *Suplemento Literário d’O Estado de S. Paulo*, em 28 de novembro de 1964. Ver NEVES, idem, p. 189-189.

⁵⁹ Ibidem, p. 179.

⁶⁰ As reflexões de David Neves devem, no futuro, servir de parâmetro para uma estética da recepção, pelo seu caráter de documento sobre certa emergência e transformação dos meios de comunicação de massa no Brasil. Suas acuradas observações não ficam muito atrás de análises dos melhores teóricos da comunicação.

película que trazia elementos do “filme-verdade” e do cinema de montagem. Contudo, havia ainda o obstáculo:

A ânsia de re-informação certamente agiu de maneira violenta (a ponto de facilitar a delimitação de suas [das previsões dos espectadores] características). Queria o público a repetição tal qual das jogadas e não a sua interpretação cinematográfica; a fusão interminável de passivos videoteipes e não o aproveitamento das possibilidades, diria, estéticas, do jogador. O espectador carioca não quis despir-se do pijama e do chinelo, armas com que, comodamente, assiste às resenhas esportivas ao fim de cada domingo de futebol. Preferiu continuar como sempre no seu comodismo inculto, na sua teimosa condição de assimilador, ou melhor, de pseudo-analista pela assimilação. (NEVES, 2004, p. 185).

O texto exhibe um desconforto face aos identificados motivos do malogro do filme, fazendo desaguar novamente nas páginas do *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, em novembro de 1964, a queixa diante da constatação do problema grave, que estava sendo recorrente, regra apenas confirmada pela exceção de **Vidas secas**. O artigo “A verdade do Nordeste” é reportado em nota de rodapé orientando o leitor a procurá-lo a fim de entender o fenômeno da “re-informação”.

2.7. A reincidência das restrições: a origem dos problemas na chanchada

A defesa do Cinema Novo por David Neves, no primeiro momento, foi marcada, como vimos, pela antecipação da estréia dos filmes, pela atenção à recepção das exhibições, pela localização dos problemas ponderados no encontro entre filme e público, só então buscando uma síntese, em termos gerais, pela condução da análise de cunho propriamente estético, de encontro à caracterização dos autores. Tudo isso ao longo de variadas e pontuais publicações que esquadrihavam os filmes, seus cineastas e procurava determinar o tipo de realismo envolvido e “necessário”. Vejamos, agora, o rebatimento dessas questões no livro publicado em 1966.

A abertura de *Cinema Novo no Brasil* não foi escrita pelo autor e não é assinada, não se tratando, então, de um prefácio, antes funcionando como uma espécie de introdução e justificação da série *Nosso Tempo*, para a qual o opúsculo foi a primeira publicação. A

proposta é de uma coleção “dirigida à juventude”, como expressão da “seriedade com que as novas gerações vivenciam o nosso tempo”, conforme se lê na primeira página, dando-se a perceber a inspiração da sua denominação. Igualmente, a referência temporal a mudanças de “muita coisa”, “de algum tempo para cá”, é inferida para o próprio cinema brasileiro, no caso, em termos de “estrutura formal” e “conteúdo dos filmes”. Daí, a promessa de uma modernização no mesmo alinhamento: aquilo que se afirma como “rompimento” se espelha sobre a “procura” de métodos para a instauração de “formas autênticas da arte cinematográfica” tanto quanto contra “a prática oportunista e improvisada das chanchadas”. Ou seja, o próprio espírito da coleção absorve e promove a dialética de cunho negativo que percorre o livro, antecipando inclusive algumas de suas teses, na passagem citada, da figuração do inimigo tático que se tornou a chanchada. Ou seria o contrário? Teria sido o livro imbuído de um travo juvenil da coleção, necessário ao momento de negação? Não sabemos. Por ora, retomemos apenas a sugestão do texto inicial de que o objetivo dos editores seria, além de dirigir-se aos jovens, averiguar o “estado de espírito” que também se sugeria espreado para outros planos da vida cultural.

A mesma abertura não assinada apresenta o jovem autor – “um dos elementos mais dinâmicos do movimento renovador do cinema brasileiro” – e lista os filmes e jornais nos quais atuou, mencionando também o seu papel de representante na IV e V Resenhas do Cinema Latino-americano realizadas pelo *Columbianum*, em Gênova, Itália. Por último, faz questão de sublinhar que o livro não analisaria ou interpretaria o Cinema Novo: “o autor não o quis assim, consciente dos riscos que se correm quando se tenta ‘fustigar a onça de vara curta’.”⁶¹ Ora, a clara pretensão do texto que se segue é precisamente afirmar o Cinema Novo, imputando à chanchada a maior parte das responsabilidades por erros no trato com o público, mas não trazendo para o seu campo de debates um exame pormenorizado do movimento. Se

⁶¹ NEVES, 1966, p. 6.

assim o fizesse, talvez necessitasse estabelecer parâmetros mais claros para a definição e mapeamento de tendências, objetivadas nos filmes mais até do que nas intenções declaradas. Todavia, não o faz. Quando divide o movimento em “correntes”, no capítulo “Poética do Cinema Novo”, logo explicita o caráter “facilitador” da invenção divisória, que não poderia “separar em compartimentos estanques. Assim, Nelson Pereira dos Santos influencia Glauber Rocha que influencia Carlos Diegues que exercita. O universo de Nelson, seus conceitos dramáticos age sobre Joaquim Pedro que também se estimula com a retórica de Glauber.”, não parando por aqui.⁶²

Há uma ironia de caráter reflexivo na epígrafe da introdução, de Maurício Gomes Leite, e em uma frase pinçada logo nas primeiras linhas, de acordo com o texto, de uma carta de Glauber Rocha (“Filma-se, e em se filmando dá”), ambas convocando os jovens a ingressar no movimento para filmarem, a frase impondo também uma leitura que desliza para uma paródia sobre o contexto nacional. Não haveria aí algo de especular na sugestão do jovem que logo “terá o seu filme”? Imagina-se aí o duplo engendrado no ato de filmar, pois enquanto realiza-se um filme, realiza-se uma história própria, reconhecida, contudo e afinal, em ambiente de classe. Como diz Gomes Leite:

“(Você ainda não pediu sua inscrição, jovem cineasta-amador? Filie-se urgente, as possibilidades são imensas, procure ali um dos batalhadores do Novo Cinema Nacional, franco, ousado, invencível, otimista, inteligente, novo, e você será em pouco tempo seu filme, os letreiros de seu filme, as cenas de emoção do seu filme aplaudidos na noite de lançamento por um público sofisticado e burguês).” (Cf. Neves, 1966, p. 11).⁶³

Parece haver uma necessidade de se abrir o texto com ironia e palavra alheia de denegação: “Segundo alguns o Cinema Novo não existe”. Por quê? Para dar a entender, na sequência, que as oposições seriam férteis para o próprio movimento, por o colocarem na pauta de divergências, dando inclusive oportunidade para conversões. Contudo, quando necessita dizer de maneira mais pontual o que era o Cinema Novo, Neves o define a partir de

⁶² NEVES, 1966, p. 24. Ver também NEVES, 2004, p. 215.

⁶³ Ver também NEVES, 2004, p. 204.

“matéria de foro íntimo”, “amizade que estreita o ideal”, “ação conjunta” ou “convergente”, “uma fraternidade”. Mas é exatamente isto que inviabiliza o prolongamento da discussão e deixa entrever as falhas de uma afirmação que carece de limpidez, e até este momento, muito mais apoiada em articulações táticas e numa diferenciação geracional ou de movimento bem forjado. Como explicar o afluxo dos jovens que agem em consonância para influir “relativamente às coisas da nossa cinematografia”? A pergunta poderia ser válida se ajudasse a delimitar o grupo pelo lado de fora. A resposta está numa citação um pouco mais extensa e não menos esclarecedora sobre a dinâmica discursiva que vinha dando a tônica:

Hoje em dia, na Europa, por exemplo, o nome do cinema brasileiro é respeitado graças a essa ação conjunta, convergente, que só mesmo uma necessidade histórica pode explicar. A revista *Cahiers du Cinéma*¹ já começa hoje a dedicar uma secção de correspondência especial sobre o *cinema novo* brasileiro.

Como nasceu esse movimento? De forma espontânea, natural, algo complexa. Pode-se dizer que seu núcleo central originou-se de um grupo de jovens idealistas que se reunia nas sessões semanais da Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Esses jovens, através de um sentimento misto de displicência e obstinação, resolveram trazer a chancela de arte para uma atividade artística que vinha sendo desviada de suas verdadeiras características. (NEVES, 1966, p. 12)⁶⁴.

Há ainda a nota de rodapé puxado pelo número colocado ao lado do nome da revista estrangeira, conforme reproduzimos na citação, que diz abaixo: “1) Órgão mensal francês, mundialmente conhecido, sede de fundação da *nouvelle vague*, principal movimento de independência cinematográfica e de anticonformismo”.

De sorte que, o texto da introdução indica um reconhecimento externo, mas não produz uma tese fundamental e definidora, tampouco diz quais seriam as “verdadeiras características” que circunscreveriam a atividade artística. A lista dos envolvidos que se segue aos parágrafos transcritos alinha os filmes de Nelson Pereira do Santos, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni, que foram motivo de observações do próprio David, como vimos: **Rio, 40 graus, Rio Zona Norte, O Mestre de Apipucos e o poeta do Castelo,**

⁶⁴ Ver também NEVES, 2004, p. 204 e 205.

Arraial do cabo, etc. Acrescenta ao desfile, “da Bahia, acompanhando o movimento”, Glauber Rocha com **O Pátio** (1959). No instante posterior, do “espírito cultural transformando-se em cinema”: **Cinco vezes favela** lançou o movimento, coletiva e anonimamente; **Os Cafajestes** apareceu um pouco à margem e promoveu escândalo; **O Pagador de promessas** foi vitorioso com a palma de ouro em Cannes, mas o seu diretor acabou excluído do movimento por não cumprir “à risca as solicitações que se desenhavam nas ambições e necessidades coletivas”. Estava delineado o quadro para acolhida de **Vidas Secas** e **Deus e o diabo na terra do sol**, **Os Fuzis**, **Boca de ouro**, entre outros que seriam listados ao longo dos capítulos.

No entanto, a principal operação do livro *Cinema Novo no Brasil* é implicar o fenômeno da chanchada na análise do processo cultural “subalterno” que seria a gênese reativa do movimento cinemanovista. E por qual razão? Por trazer novamente embutidas aí algumas explicações sobre as dificuldades com público e sobre as discontinuidades na forma fotográfica expressionista apontada como típica até então. Na verdade, apenas esta observação sobre as imagens dos filmes da chanchada era novidade, pois as teses sobre o público já estavam devidamente lançadas nos textos críticos avulsos anteriores, como foi possível conferir acima. No livro, trata-se de averiguar outros lados da mesma questão, a começar pelo que seria uma atitude nefasta da chanchada de copiar o modelo estrangeiro com fins de obter sucesso frente àquilo que parecia facilitar a apreensão pelo público. Supostamente com vistas à obtenção de uma “linguagem clara e perfeita”, os cineastas seriam “primitivos e prolixos” ao tomar o cinema em sua “excessiva tagarelice”, mirando realizar sempre o mais claro, a pose para a fala, o exagero, abolindo a *mise-en-scène* e a “linha narrativa contínua”⁶⁵. Desses defeitos nascera, na visão do crítico, o comodismo das platéias e “filmes medíocres que atingiam das raias do ridículo”.

⁶⁵ NEVES, 1966, p. 14.

O capítulo III dá o passo seguinte e deixa clara a sua principal afirmação já no título: “Um obstáculo a transpor: o público”, sendo que o autor é mais preciso em dizer que não se trata do público em si, mas da sua consciência “errada e anacrônica”. Ao lado disso, imperaria o “desprezo pelas coisas de cinema”, que conteria, por sua vez o paradoxo do provincianismo e da aceitação passiva do produto estrangeiro – fato que David Neves insiste também aqui em sublinhar como “dramático”. O brasileiro não reconheceria a sua própria cinematografia, retraimento causado pela fraqueza que advinha das práticas da chanchada, causadoras de agressividade e repulsa. E mais: o público só se apoiaria em dados concretos da realidade próxima, dentro do critério da verossimilhança, para “fundar opiniões concretas”. O exemplo comparado trazido à baila seria o fracasso de **Tocaia no asfalto** (Roberto Pires, 1962) e o sucesso de **A Grande feira** (Roberto Pires, 1961): o primeiro projeto, confiando no sucesso de **Assalto ao trem pagador**, teria sido um fracasso por trazer ao seu exame um “fato remoto, sem estímulo imediato”; o segundo foi um sucesso absoluto de público em Salvador, mas em função da familiaridade desse público com os eventos reproduzidos⁶⁶.

Encerramos, assim, com um rápido exame do livro criticado por Paulo Emilio, este capítulo. Talvez tenha ficado mais claro o duríssimo escrito “O CN de DN”. O próximo passo é a tatear o diálogo no caso da relação com Glauber Rocha. Em seguida, nos ocuparemos com a prosa do próprio Paulo Emilio Salles Gomes em sua quase indefinível intervenção no jornal semanário *Brasil, Urgente*. Esperamos, através do contraponto, demonstrar o silêncio observado pelo crítico diante da freqüente citação e da quase mimetização do seu estilo pelos jovens críticos e cineastas.

⁶⁶ NEVES, 1966, p. 19.

Capítulo 3

Glauber Rocha: Fulgor e engajamento na crítica

“Quem detém o saber não pode lutar; nem prestar um serviço; nem dizer a verdade; nem deixar de comer; nem recusar honrarias; nem dar na vista. Quem detém o saber possui, de todas as virtudes, apenas uma: ele detém o saber”, disse o Sr. Keuner.

Bertold Brecht
Histórias do Sr. Keuner

3.1. A imagem de um profeta: Paulo Emilio no espelho de Glauber Rocha

Não nos omitiremos em classificar de delicado, comovente e belo o depoimento sobre a trajetória e a figuração de Glauber Rocha no cinema e na cultura brasileira publicado nas páginas da prestigiosa revista *Cahiers du cinéma*, escrito por Sylvie Pierre (1981) e publicado no mês novembro do mesmo ano da morte do cineasta. A crítica e estudiosa do cinema brasileiro, uma das divulgadoras do Cinema Novo na Europa, nos legou o precioso testemunho oscilando entre o relato, a confidência, o comentário e a reflexão sobre o cinema brasileiro moderno, partindo sempre do seu epicentro, “le chef” do Cinema Novo, como diz, para relativizar a própria expressão em seguida. O tom pessoal domina o arco das afirmações e problematizações que cobrem o período da emergência e ocaso do Cinema brasileiro moderno, sem deixar de lado questões espinhosas, a exemplo do dissentimento do cineasta com os representantes do “udigrudi”, do conturbado retorno ao país nos anos de distensão da Ditadura Militar, do impacto da morte do cineasta. Sem contar, é claro, um olhar sobre os anos da afirmação cinemanovista e sobre a própria figura do cineasta em presença. Entre lá e cá, sinaliza-se a possibilidade do coroamento de uma experiência, de acordo com a máxima de que esta só pode se realizar com a extrema proximidade da morte.

O texto de Sylvie Pierre inicia as suas observações partindo da localização do momento e local a partir do qual se tornara amiga de Glauber Rocha, segundo ela, desde

1967, na redação da mesma revista. Segue suas observações comparando a grandeza das atitudes e a riqueza da fala do cineasta com o vulto do país que representava sem provincianismo. Afinal, Glauber estaria sempre atento ao processo cultural mais amplo no qual se inseria como “la bête du tiers-monde”, como se definia de forma risonha o cineasta, segundo o testemunho da amiga. A importância da presença do cineasta no contexto cinematográfico local é valorizada ao extremo e incita o leitor a identificá-lo como agente decisivo na alteração profunda pela qual passara a história deste cinema nos últimos vinte anos. É possível entrever que os elementos finais para o cálculo desta determinação sejam extraídos da convivência entre cineasta-crítico e crítica estrangeira, em Paris, no período de enfermidade que precedeu ao falecimento daquele⁶⁷.

O texto que se segue está disposto próximo do final do escrito, após toda a explicação com informações sobre o contexto local, os cineastas e os filmes, tentando situar o leitor não-familiarizado no panorama de uma cinematografia moderna que construíra seus próprios dilemas. É uma espécie de síntese, bastante significativa em vista da enumeração ao estilo do personagem enleado:

S’il faut donc malgré tout reconnaître la place de *tête* de G.R. au sein du mouvement cinémanoviste, je dirais que c’est parce qu’à cause de lui (autour, avec, contre malgré, avant/pendant/après) s’est constitué un *corps* du cinéma brésilien: une réalité organique, intellectuelle et physique, une anatomie, une érotique, une puissance/impuissance, un autoportrait e une portrait de famille, un arbre généalogique, des haines fraticides et un

⁶⁷ Segue um dos “casos”, entre outros existentes, que foram costurados pelas reflexões e comentários. Anotemos um aspecto importante do texto de Pierre, de se dispor do lado fragmentário, contra o vetor impossível da narração que tenha começo, meio e fim, e ao mesmo tempo transmita uma autêntica experiência: “En vérité, personne ne sait exactement de quoi est mort Glauber Rocha. Le 31 décembre 1980 Glauber est venu chez moi avec sa femme Paula, et ses enfants Aruak et Ava. Nous avons fait une petite fête, avec quelques amis, bon enfant et détendue. Glauber était fort souriant et brillant comme toujours, il a parlé du cinéma, de Godard surtout, des heures durant, arpentant notre salon et accompagnant sa revue critique du cinéma mondial de grands gestes et d’éclats de rire. Au cours de la soirée, il a eu une sorte de malaise, se plaignant d’une sensation de contracture au ventre et d’étouffement, qui s’est calmée ensuite après que nous lui ayons donné (mon dieu...) un inoffensif comprimé contre les brûlures d’estomac.” (Pierre, 1981, p. 10). Um excelente panorama do desencontro entre Glauber e seus afetos e desafetos oriundos do Cinema Novo, no momento imediatamente precedente (polarização extremada) e subsequente à sua morte (enlutamento), pode ser montado entre os números 0 e 3 da revista *Luz e Ação*, todas do ano de 1981. Lá está, cronologicamente falando, o derradeiro documento público sobre a dificuldade de entendimento com seus pares: uma carta enviada a Marcos Farias de Sintra, Portugal, datada de maio de 1981, especificamente publicada pelo remetente no número 2.

mouvement d'amour sans précédent, une vie/mort/renaissance qui le traverse de part en part. (Pierre, 1981).

O título do artigo é *Glauber Rocha par cœur, de tête et dans un corps* e a sua fatura se dirige para essa enumeração conclusiva após explicar o desejo do cineasta de um cinema livre, “verdadeiro” e “descolonizado”, um cinema empenhado, enfim, na “autêntica expressão de um povo” – através de um cinema “artisticamente e economicamente adulto”. Tais vetores articulados, entretanto, na mesma circunvolução de um projeto de cinema cuja energia se investe de uma reflexão de alcance global, sobre a totalidade do problema cultural e sócio político do brasileiro, terceiro-mundista, latino-americano, universal:

[...] posent à chacun de ses actes de travail la même question répétée sans relâches sous diverse formes: cinéastes brésiliens que sommes-nous, quelle est la spécificité de notre message et dans quelles conditions pouvons-nous produire, diffuser, réfléchir, vendre, imposer, au monde une culture cinématographique inédite dont rien ne pourrait écraser, altérer, banaliser ou corrompre, ni du dedans ni du dehors, le caractère d'authentique expression d'un peuple? (Pierre, 1981, p. 12).

Não é o caso, aqui, de resgatar todo o curso do texto. É de notar o tipo de asserção que reverbera o olhar internacionalista, mas aferrado à pontuação das especificidades locais, de uma maneira tão ao gosto do diagnóstico que apareceu em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Como veremos, o próprio Glauber Rocha compreendia Paulo Emilio de acordo com estas balizas, apesar deste não ter se utilizado de expressões como “autenticidade” e “verdade”. Entretanto, o cruzamento de referências também é direto, não se restringindo ao tipo de diagnóstico e à forma de encarar, muitas vezes atravessada, o desafio de uma compreensão ampla. A proposição apenas indireta, pela forma do diagnóstico, é talvez vaga se o intuito aqui é demonstrar um trânsito de idéias e alusões mútuas. Mas a palavra de Paulo Emilio Salles Gomes comparece no texto de Sylvie Pierre, sem menção de fonte, com o objetivo mesmo de compreensão da fulguração do cineasta: um homem que profetizava.

Com essa definição alinhamos em perspectiva o artigo da crítica francesa com o prefácio intitulado “Nota aguda”, escrito por Paulo Emilio Salles Gomes para o livro *Glauber*

Rocha, texto publicado em 1977 pela editora Paz e Terra, sob auspícios e incentivo daquele e de Raquel Gerber, contendo ensaios históricos e analíticos de vários estudiosos sobre o cineasta e a sua obra. O prefácio saiu em defesa da necessidade de se prestar mais atenção ao trabalho atual do cineasta e crítico, então desconhecido e restrito à publicação em revistas estrangeiras, a filmes ainda não vistos no Brasil – o caso citado é de **O Leão de sete cabeças** – e mesmo a “telegramas que a imprensa de Golias publica ou textos glauberianos que a de David edita. A referência bíblica desusada tem o mérito de aludir à exigente formação protestante de Glauber seguida de seu mergulho na religiosidade popular e delirante do Terceiro Mundo arcaico.” Como escreve o crítico, este é o “primeiro dado” (Gomes, 1977, p. 9).

A passagem citada, além de situar de chofre um problema de cunho estético-ideológico, da formação ecoando o projeto de obra, acertou sem querer o seu petardo no centro da polêmica de enfrentamento entre Glauber Rocha e alguns colaboradores de *Movimento*, que tomara lugar a partir de uma acusação de censura feita pelo cineasta contra o jornal da imprensa alternativa⁶⁸. Os grandes jornais, na época, davam destaque para as altissonantes declarações de Glauber Rocha sobre os militares, o direcionamento político-institucional do país e as acusações contra os seus inimigos (imaginários ou não). Isto fica mais claro mais adiante, no quarto e quinto “dado” da “Nota aguda”, quando Paulo Emilio acrescenta a “experiência impessoal”:

Glauber alude com frequência a escritores, políticos ou gerais e ao fazê-lo os descondiciona do mundo real para transformá-los em peças de um imaginário particularizado. Mas atenção! Quando a imaginação glauberiana trabalha no genérico aí ela se enraíza na realidade. [...] Tanto os afetos quanto os desafetos são capazes de montar um elenco notável de seus absurdos. O resultado do acúmulo é sempre o mesmo: as evidências de

⁶⁸ O texto da “nota” é assinado com data de dezembro de 1975. Somente nos anos seguintes a polêmica iria se avivar e radicalizar-se. Em 1976, Glauber responderia aos seus detratores de forma bastante enfática e acusatória em antológica entrevista ao Pasquim. O ataque é dirigido aos membros do Conselho editorial de *Movimento*, com uma exceção: “Então eu rompo publicamente com todos aos membros do Conselho editorial de MOVIMENTO, exceptuando PAULO EMÍLIO SALLES GOMES que certamente foi surpreendido com a decisão de me fuzilar”. Conferir ROCHA, Glauber. “Querem-me matar (ou, votem na ARENA)”. **Pasquim**. Rio de Janeiro, 13-19 ago. 1976. (Cinemateca Brasileira, P. 84/14).

insensatez acabam testemunhando um cintilante equilíbrio. (Gomes, 1977, p. 9).

A reflexão programada dentro do par realidade-imaginação é uma constante dentro dos textos de Paulo Emilio, como vimos no diálogo com David Neves. Tais observações “impessoais” já argumentam sobre a tese de que o cineasta, desde **Deus e o diabo na terra do sol**, era percebido como um profeta. O “terceiro dado”, precedente, é de cunho “pessoal” – teremos oportunidade de nos deter sobre ele mais adiante. A enumeração tinha como meta emoldurar, então, a definição que depois teria grande reverberação: o cineasta era um “Profeta Alado”⁶⁹; ressalvado que “Profeta não tem a obrigação de acertar, sua função é profetizar. Através de filme, escrita, fala e vida, Glauber tornou-se uma personagem mágica de quem não é fácil ser contemporâneo e conterrâneo. Ele é uma de nossas forças e nós Brasil a sua fragilidade.”

Esta derradeira observação, do inexorável assujeitar entre “força” e “fragilidade”, de figura e país, aparece *ipsis litteris*, com fonte mencionada, no mesmo número da Revista *Cahiers du cinéma* que trouxe o texto de Sylvie Pierre. O eco está no texto a propósito de **A Idade da Terra** (Glauber Rocha, 1981), *Dieu et le Diable à l'âge de l'a terre en transe*, de Gustavo Dahl (1981). O texto de Dahl, inicialmente publicado em português no *Jornal do Brasil* de 25 de novembro de 1980, deixa mais claro o tipo de circulação e espelhamento implicado no artigo de Sylvie Pierre: o retorno invertido de Paulo Emilio sob a imagem refletida de Glauber Rocha.

3.2. Revolução do novo: explosão fragmentária e ajuste de contas

Da mesma maneira, David Neves trouxe o texto da *Nota aguda* à boca da cena em sua *Nota-Crônica*, prefácio da primeira edição de *Revolução do Cinema Novo*. Igualmente de

⁶⁹ Esta definição ecoou na recente atualidade ao ser reposicionada e incorporada do ponto de vista estético no filme documentário de registro poético e pessoal, **Rocha que voa** (Erik Rocha, 2002). Em especial, há a entrevista de Fernando Birri na qual ele relata um sonho que teria como figura central, alada e de megafone na mão, um “anjo” Glauber Rocha na liderança um cortejo (um protesto?) de cineastas latino-americanos.

redação fragmentada, mas prudente e delicado, o texto da *Nota-crônica* recupera trechos inteiros de *Revisão crítica do cinema brasileiro* para tentar explicar sobre o “tipo muito particular de dialética existencial que preside a arquitetura ‘dramática’” da obra mais recente, “manancial de gêneros” que evolui entre o ensaísmo e o texto “decidido e didático” (Neves, 1981). A idéia de um livro “meio bíblico”, segundo a classificação de Neves, ecoa indiretamente a “Nota aguda”; entretanto, quando traz esta definição, o texto já havia mencionado o prefácio “memorável”, “espécie de 3 x 4 holográfico que redime um pouco do tom ‘universitário’ adotado” nos artigos dentro do livro *Glauber Rocha*, como faz questão de pontuar criticamente Neves. Fala em ampliação tridimensional, em cortes e planos diversos (“épura”), de *Revolução do Cinema Novo*, da figura glauberiana fixada pela representação de Paulo Emilio (“*approach*”), atando a figura de um ao desenho esboçado por outro⁷⁰.

Como fica a imagem de Paulo Emilio desenhada por Glauber?

O projeto de *Revolução do Cinema Novo* emergiu de um esforço de arrumação – entornar o baú, remexer os papéis e pôr a casa em ordem – em sentidos diversos⁷¹: de fato, com Glauber organizando seus papéis em vista da consecução de projetos de livro, que incluiria *O Século do cinema* e *Roteiros do Terceiro Mundo*; enquanto projeto, buscando recuperar um impulso de aglutinação após anos de combate, a fim de realizar uma reconciliação com os seus, não só indulgente, mas também crítica; da vivência pessoal, Tateando uma síntese histórica, no viés de construção da memória. A antologia dedicada ao cinema brasileiro centra fogo na problematização do *Cinema Novo*, sendo composta de textos

⁷⁰ Apenas para fechar um círculo de desdobramentos, lembremos o texto de Alexandre Eulálio (1993, p. 301), *Rocha no meio do caminho*, organizado entre outros no *Livro involuntário*, no qual o autor também se reporta à “Nota aguda” para explicar como deveríamos nos postar diante do inevitável *tête-à-tête* com a singularidade intelectual glauberiana: “[...] que, – não dá para ignorar, desejemos ou não – se encontra bem no meio do caminho da nossa vida intelectual, pulsante. Ao abrir com esforçada “Nota aguda” de barítono quase-baixo uma obra coletiva sobre este cineasta incômodo, Paulo Emilio Sales Gomes exigiu de nós toda a cumplicidade não-paternalista a fim de enfrentarmos o pedrouço eriçado da imaginação glauberiana.” Além do prefácio de Paulo Emilio, está transparente a famosa poesia-metáfora de Carlos Drummond de Andrade. Agradeço a Adilson Mendes pela indicação do texto.

⁷¹ Sobre estes aspectos ver o texto *Glauber dá sua risada* (Calil, 2004, p. 524 e 525). A idéia de um “ajuste de contas” está delineada no texto, que também fala da sua transformação em “opressivo legado”.

publicados aqui e acolá, desde 1959, entre artigos, entrevistas e debates revisitados, além de uma redação atual que se encarna na parte mais ao final do livro, que é o principal esteio da memória reflexiva. Tal trecho nos interessa mais de perto e a partir dele faremos o salto para o início dos anos 1960.

“Livro de compilação? Talvez. Livro de montagem? Muito provável”, escreve David Neves, no início do prefácio “Nota-crônica” supracitado, travestindo seu próprio escrito com o caráter dramático que é um dos pilares de *Revolução do Cinema Novo*. Indubitavelmente, um livro desmedido e tagarela, contraditório testemunho de idas e vindas, principalmente se justapomos a escrita de período mais recente – a tal parte final, grosso modo, com textos de títulos seguidos dos números “77” a “80” – ao cotejo paciente das fontes mais antigas, de período anterior.

O último texto mencionando Paulo Emilio, nas páginas de *Revolução do Cinema Novo*, é também o trecho final, uma transcrição da entrevista “‘Estão confundindo minha loucura com minha lucidez’ 80” (Rocha, 2004, p. 495-500), ao jornal *O Estado de S. Paulo*, bem enraizada nas conturbações do momento final de vida do cineasta, do entendimento tornado impossível. Ele responde a críticas ao seu filme **A Idade da terra**, é provocado a falar sobre os críticos a partir de um gancho trazido pelo entrevistador, de uma recente declaração de Chico Buarque de Holanda, que teria “criticado a crítica”. Há aqui o impulso de testemunho e diagnóstico de época, cuja descontinuidade histórica com momento anterior é bem ressaltada, dada a pouca idade do declarante e dado o desfile de nomes – ele parece ter vivido um outro mundo, de paradigmas muito distantes daqueles que ele deplora como presentes na redação dos jornais. Vejamos:

Com o processo de abertura no Brasil se verificou que vários críticos adotaram uma posição de censores. Ocorre um problema na redação dos jornais. A crítica de música, literatura, cinema, artes em geral é uma crítica especializada. Anteriormente as críticas eram feitas por homens como Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, Almeida Salles, Paulo Emílio Salles Gomes, Sábato Magaldi. Grandes intelectuais eram os responsáveis pelas críticas nas várias áreas. No momento há uma decadência no setor. Parece

que os chefes de redação destacam para as seções de crítica novatos e recém-chegados, despreparados, muitos deles desconhecedores do processo histórico das artes. (Rocha, 2004, p. 498).

A mesma constatação pode servir para atacar ou defender os críticos “antigos”, entre eles Paulo Emilio, pois se houve a decadência, por outro lado havia a especialização. É uma faca com os dois gumes afiados: grandes intelectuais conhecedores do “processo histórico das artes”, contudo direcionados para as suas especialidades. O gume benevolente destaca e nomeia, aqui, as figuras intelectuais, mas o lado envenenado está igualmente afiado e já vinha cortante durante todo o arco histórico examinado. É precisamente a agitação dos dois lados que toma conta de *Revolução do Cinema Novo* quando o cineasta fala do crítico.

Preto e branco, claro e escuro, moderno e arcaico, Roberto Pires e Paulo Emilio, Walter Clark e Zé Celso. O acerto de contas de Glauber frente aos seus desencontros com Paulo Emilio entra nesse sistema de oposições que, de início, pode parecer simplificador, mas que serve muito bem e didaticamente para somar e diminuir os fatores.

Entre Walter Clark (como Roberto Pires) e Zé Celso (como Paulo Emilio) é o choque entre Brazil moderno e Brazil arcaico.

Um que fala a linguagem da economia e da técnica e outro a comunicação ético-estética diluindo-se liter-teatralmente na revolução implosiva do Meio que se transforma em mensagem reprogramada pela miséria nacional – dialética de *Bye-bye Brazil*.

Grave foi o desencontro entre Roberto e Paulo como é deficitária a descoordenação entre Walter e Zé. (Rocha, 204, p. 468-469).

Apesar da aparência, o livro-caixa dos mal e bem afamados não se reduz a um pólo ou outro no caso de Paulo Emilio, figura simbólica do mestre como a crítica já observou mais de uma vez; não há, inclusive, um saldo final deficitário ao longo do livro. Entretanto, as páginas finais produzem o fator negativo do produto, fundamentalmente através da comparação de Gomes com Pires. O trecho “PIRES ROBERTO 80”, fala tanto de um como de outro, e até mais de Paulo Emilio. É longo, contraditório, mas explicita broncas antigas de Glauber desde a possibilidade de colaboração em filme, em 1962, passando pelo estremecimento da não-afirmação do movimento do Cinema Novo nos anos seguintes, chegando ao rancor com a

classificação da posição de ocupantes dos seus cineastas dentro do panorama de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Enfim, para utilizar sua própria forma de se definir: “Graças a Marcel Proust posso vislumbrar algumas raízes enfartais de Paulo através de uma trip com Roberto Pires”. O lado positivo de Paulo Emilio lastreia-se na própria presença corporal do crítico e amigo, figura de proeminência entre os jovens amigos na “antiguidade”, além da admissão da importância das cortantes idéias de Paulo Emilio, que circularam desde a intervenção no *Suplemento Literário*, especialmente as teses da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica de 1960.

O texto inicia com um elogio a Roberto Pires, seguido do seguinte parágrafo:

Vivesse Paulo Emílio Salles Gomes e teria em Roberto Pires tema para sua tese sob a via cultural brasileira (ocupada) contra a via cultural estrangeira (a ocupante – daí a nova lei para estrangeiros no Brazil) cuja discussão deve ser remontada para que não se desenvolva a reacionária ideologia de que o *cinema novo* executa a Ocupação de um “outro” Cinema Brasileiro, como se os libertadores de ontem fossem ditadores de hoje, maniqueísmo dos intérpretes desfocados pela neurose ocupacionista de São Paulo nos sertões. (Rocha, 2004, p. 459).

Então, o artigo de *Argumento* é o primeiro a ser mencionado, de forma francamente ácida, pois ali se diz potencial o desenvolvimento de uma “ideologia reacionária”, de “maniqueísmo” causado por “neurose ocupacionista”, sob acusação de desfoque de identificação do oposto – os libertadores interpretados como ditadores. Sublinhamos os signos desfavoráveis com o objetivo de deixar claro o direcionamento do petardo e o tipo de explosão de ressentimento gerada. O parágrafo seguinte desliza e revela o salto para um passado ainda mais distante, inserindo um elemento a mais, que seria “os sucessores do mestre”, infelizmente não identificados. Quem seriam?

O retumbante sucesso de *A grande feira* (1961) em Salvador desmente a tese de Paulo Emílio segundo a qual o *cinema novo* “não se integrou no corpo nacional” ou que “nunca penetrou no público”, ou “nunca deu dinheiro”, expressões codificadas pelos sucessores do Mestre.

Paulo Emílio teve relação contraditória com o *cinema novo* variando numa balança intelecto-sentimental, economia nos elogios e exacerbação das crises.

Pai de Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet e admirado pelos discípulos fanáticos, Paulo foi aprisionado pela rede dos acontecimentos cinemanovistas que revolucionavam o cinema internacional.

O teórico desconfiava de qualquer antiteoria e os progressos do *cinema novo* não o convenciam de novas safras.

Atacando o Ocupante com olhos de Ocupante, Paulo reprimiu o *cinema novo* dos Ocupados.

Ainda feto, escrevi cartas a Paulo anunciando o *cinema novo* com argumentações irrefutáveis e mesmo assim o empréstimo cultural veio a prazos curtos e juros altos. (Rocha, 2004, p. 459).

Da simples acusação, o texto desliza para o ano de 1961 e resolve balancear os juízos, procurando explicar melhor as coisas ao leitor e nomeando alguns dos atores envolvidos na peça. Esta idéia de “relação contraditória” nos despertou o interesse para a consecução de um projeto de estudo para a redação deste trabalho; foi a ignição da vontade de entender a oscilação discursiva, articulando os diversos sentidos envolvidos nestes deslocamentos de referências. Inclusive para recusar algumas das palavras psicologizantes de Glauber Rocha, utilizadas no decorrer do artigo para explicar as razões do crítico e de suas escolhas: o crítico é visto como “personesquizofrenado” que sofria o insucesso dos amados cineastas; “tocado pelo milagre baiano nas carnes de Dina Scher”, “ressurreição erótica” dada a partir da identificação de Luíza Maranhão em **A Grande feira**; “convertido”, “apaixonado”, atirado numa “espiral erótica”; educador sexual dos jovens cinemanovistas... Não continuemos com o desfile.

Mais importante é a exposição de outra reminiscência, mais ancestral, matriz do desajuste que atravessa todo o texto e toca os dois personagens principais do drama: o convite de Paulo Emilio a Glauber para dirigir o roteiro assinado tão somente por ele, “Dina do cavalo Branco”. Glauber declinou o convite e o incitou a dirigir o próprio roteiro. A resposta de Paulo Emilio também é negativa e a sua justificativa a propósito de “negócios e técnicas” acaba virando uma obsessão de “PIRES ROBERTO 80”, sendo também o elo de amarração entre Pires e Gomes. Vejamos o relato-comentário:

Eu estava na Líder Laboratórios no final de 1961, montando *Barravento*, quando Paulo me telefonou do aeroporto Santos Dumont, onde minutos depois o encontrei radiante.

Tirando duma pasta o roteiro de *Dina do cavalo branco*, falou que o escrevera para ser dirigido por mim e que tinha mais projetos, entre os quais uma peça para Flávio Rangel. O subdesenvolvimento matou Paulo Emílio. O Ocupado subdesenvolvido pelo Ocupante subdesenvolvendo-se impediu a práxis cinematográfica de Paulo. Depois de gostar e gozar com a leitura de *Dina do cavalo branco*, respondi que ele deveria dirigir o filme, mas negou-se veementemente, alegando que não entendia de "*negócios e de técnica*".

Não entender de negócios e de técnica é uma neurose típica de intelectuais comprometidos com a visão aristocrática da produção artística, enquadrando os empresários e os técnicos como executivos das idéias impero-divinas.

E Paulo era um Ymperador, a pessoa mais inteligente, culta e generosa do mundo, além de bonito e delicioso sob e sobre todos os aspectos, uma superstar, but... impotente para o cinema porque não conhecia "*negócios e técnica*". (Rocha, 2004, p. 460).

Como se vê, a balança realmente oscila, transformando-se em caldeirão onde todos os fatos são ingredientes. Resumindo, o "maior crítico de cinema do Brazyl" (um "Ymperador") "não sujou as mãos" na "economia e na técnica" como Roberto Pires o fez. Todos os qualificativos favoráveis são exagerados, talvez para compensar as graves acusações. Glauber não assume, então, o ponto nevrálgico da dissensão. Fica evidente que a crítica de Glauber ao artigo de Paulo Emilio em *Argumento*, alvo das observações iniciais do cineasta, apenas aprofundou o desconforto já existente desde o desajuste que tomava lugar a partir do mítico encontro no aeroporto Santos Dumont. Produzindo um jogo de palavras, Glauber se via "ocupado" pelo crítico e escritor, "dos dez melhores da língua", seu aprendiz até trocar de mestre ao conhecer Nelson Pereira dos Santos.

O que Paulo não compreendeu é que tanto o *cinema novo* da Bahia quanto o *cinema novo* do Nordeste paraybano e o *cinema novo* de Minas nasceram paralelamente ao *cinema novo* Carioca e ao *cinema novo* Paulista agitados por uma geração que explodiu nas páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e em várias revistas regionais nos anos 60 – no Juscely-jan-janguismo: geração revolucionária em todos os campos e no *cinema novo*.

Lembro-me de sua reação ao meu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, (62 Civilização Brasileira, segunda edição aumentada revista para 1981),⁷² embora sua negação fosse tão entusiástica que as reticências eram superadas pelas demonstrações de afeto que o levaram a me emprestar seu ap. no Vale dos Sapos, onde, em 1964/65, vivi amores em São Paulo seguramente inferiores aos de Paulo na Bahia.

⁷² A edição não estava, de fato, em preparo. Somente agora, em 2003, foi lançada uma nova edição pela Cosac & Naify. Ver ROCHA, 2003.

3.3. Uma ponte para o passado

Ao escrever sobre Paulo Emilio, Glauber Rocha produz, em *Revolução do Cinema Novo*, um salto no tempo. Vai do final dos anos 1970 para o princípio da década anterior, citando de passagem os conceitos do texto-síntese *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, do final de 1973, mas omitindo a reaproximação com Paulo Emilio, do ano seguinte, quando ambos trocaram cartas e o crítico trabalhou com Raquel Gerber na organização do já mencionado livro *Glauber Rocha*, do qual consta a *Nota aguda*⁷³. As cartas desse momento indicam uma atenção particular, uma proximidade gerada pelo projeto de livro, pela recolha de filmes do cineasta e pelo clima de delações e perseguições do contexto. Estamos em outro período da vida brasileira, sob as malhas da Ditadura Militar instaurada há dez anos, já após o endurecimento de 1968. Momento de reconciliação, como reconhece o ainda exilado cineasta em cartas enviadas a amigos mais próximos.

O matiz da relação rearticulada, intermediada por Raquel Gerber, faz Glauber repor a importância de Paulo Emilio para as suas teorizações e traz à tona outro momento de proximidade, também de troca de cartas, de 1960 a 1962. Glauber e Paulo Emilio se referem ao contexto de **Barravento**, da I Convenção da Crítica e da passagem do crítico pela Bahia. Em especial, a carta de Glauber escrita de Roma, de agosto de 1974, é uma espécie de ressolidarização que justifica a dedicatória inserida no começo de **O Leão de sete cabeças** (1970), feita ao crítico, e mencionada na missiva: “Pena que você ainda não conheça o *Leão*. Se eu ganhar um dinheirinho aqui lhe mando de presente uma cópia 16 mm. É o melhor presente que eu poderia lhe dar, o meu inconsciente determinou que o filme seria dedicado a você.” (ROCHA, 1997, p. 498).

⁷³ Ver as cartas enviadas por Paulo Emilio a Glauber em junho de 1974 e abril de 1975 (ROCHA, 1997, p. 487 e 488; p. 518-520), a resposta de agosto de 1974 (Ibidem, p. 497-499), além das missivas com Raquel Gerber, de julho de 1974 e setembro de 1975. (Ibidem, p. 493-496; p. 531-533). Ver também a troca de cartas de janeiro de 1976 (Ibidem, p. 493-496; p. 531-533), Glauber de Moscou e Paris e Paulo Emilio de Águas de São Pedro, onde um fala do cinema “soviético ‘russo’” e outro do retorno ao trabalho de conservador da Cinemateca Brasileira, indicando o início de um acerto para a guarda dos filmes. (Ibidem, p. 577-589).

Reaparece a idéia do Paulo Emilio Pai em cartas do mesmo período a colegas cineastas, o que justifica o trecho de *Revolução do Cinema Novo*, datado de 1980, que fora dedicado também ao crítico: “A Embrafilme é a grande estrela do *cinema novo*, Matryarca, estando o Pater Paulo Emílio Salles Gomes morto e a mãe Viva em cujas tetas querem mamar Zé Celso e os seus companheiros.” (ROCHA, 2004, p. 466). Todavia, esta relação edipiana já está em outro trecho do livro, “Gomes Salles Emílio Paulo 76”, que retoma trechos de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, sugerindo que a troca de cartas tivera um efeito de rememoração das dificuldades de entendimento da década anterior⁷⁴.

Raquel Gerber, em seu artigo *O Espírito do pai*, identificou entre Paulo Emilio e Glauber Rocha a projeção da relação entre pai e filho, apesar de não apontar de maneira definitiva os passos da trajetória da paixão e desavença. O texto é anterior a *Revolução do Cinema Novo* e a sua tônica é mostrar uma circulação de referências que provariam a “conversão” ao cinema brasileiro: “Paulo Emilio, apesar de sua posição de ‘pai’, atuou para o surgimento de grandes crises de consciência e rebeldia.” (GERBER, 1978, p. 7). Estranha relação edipiana, por um lado consignada em uma passagem de emblemas que não concordamos ocorrer sem conflitos, ou mesmo entre pai e filho, mas entre pares, já que não havia condescendência por parte de um, ou simples enlevo por parte de outro.

3.4. A relação no espelho das cartas

Neste momento em diante, considerando apontamentos anteriores, retomaremos o problema do diálogo entre crítico e realizador através do documento-guia *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicado em 1963, reeditado recentemente com um estudo de fortuna

⁷⁴ Dois trechos mais significativos dizem: “A Cinemateca de São Paulo era a Catedral, Paulo Emilio Salles Gomes, o Papa, enquanto os cardeais e padres brigavam nos bares e clubes de cinema das províncias. [...] Alternando com Paulo Emilio Salles Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles, um crítico ecumênico, foi eleito Presidente da Cinemateca Brasileira e promovido a Presidente do cinema Brasileiro, do Velho e do Novo. Patriarca receptivo a todos os vícios da juventude criadora, Almeida Salles assumiu a política diplomática do *cinema novo*. O livro de Paulo Emilio Salles Gomes sobre Jean Vigo desencadeou o mito da revolução permanente em nome da justiça e da beleza: *Outubro plus Limite plus O canto da saudade plus O Cangaceiro plus Rio, 40 graus!*” (Rocha, 2004, p. 318 e 319).

crítica que facilita a apreensão de outros textos que gravitam em torno dele.⁷⁵ De fato, é preciso concordar que Glauber Rocha levantou a bola para o Paulo Emilio quando publicou o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em 1963. O silêncio como resposta é uma evidência da defasagem entre os dois, coadunada com a não existência de textos do crítico sobre os filmes do cineasta, não só na década de 1960, mas também na seguinte.

Entretanto, é importante uma pequena retomada do momento anterior ao livro, quando se discutiu a tal possível colaboração em um projeto de filme, além de vermos um jovem Glauber Rocha explicando seu filme **Barravento** e confessando sua admiração. A primeira missiva localizada é uma resposta à provável convocatória feita por Paulo Emilio para a I Convenção da Crítica, realizada em novembro de 1960. A carta foi datada do dia 2 de novembro daquele ano, constituindo-se um documento crucial para se entender o respeito, admiração e o acanhamento gerado pelo grande crítico no jovem crítico a caminho de se tornar cineasta. O assunto principal é justamente o informe de Glauber Rocha de que assumira a direção de **Barravento** após um “bafafá sentimental” entre o diretor anterior, Luiz Paulino, e uma atriz. Além disso, delineia as figuras que estavam sendo fundamentais para o seu filme ou para a animação de projetos de filme na Bahia – Roberto Pires, Rex Schinder, Trigueirinho Neto. “Sobre esta última figura, eis um protótipo de cineasta, pedra bruta que deveria conviver com você intensas 24 horas. Infelizmente, quando estivemos juntos da última vez na Cinemateca, não foi possível encontrá-lo.” (ROCHA, 1997, p. 125) Glauber travara seu primeiro contato com Paulo Emilio no ano anterior, durante a mostra de filmes clássicos alemães da Semana da Cultura Cinematográfica. O curto convívio e o conhecimento de Gustavo Dahl e de Jean-Claude Bernardet devem ter feito avultar ainda mais a figura de Paulo Emilio, já reconhecido titular da seção de cinema do *Suplemento Literário*, o maior

⁷⁵ Ver ROCHA, 2003, p. 179-221.

entendedor de cinema no Brasil. Seria a hora de apresentá-lo ao amigo Trigueirinho, uma “pedra bruta” necessitando de pelo menos 24 horas para começar a ser lapidada.

Na mesma carta, o acanhamento diante da autoridade aparece de forma límpida, assim como a vontade de compartilhar opiniões:

Apesar do tempo instável (e apesar dos pesares) *Barravento* anda no seu vigésimo dia de filmagem, e como hoje é dia de finados tiro a noite para mandar a participação. O primeiro motivo é meu respeito por você, acrescentado àquela tremedeira interna que me sacode quando estou ao seu lado, sem ter ovos suficientes para “falar de cinema”. Bom, um dia vou ter coragem de falar em sua cara o que penso sobre cinema. Aposto que é bem diferente do que pensam seus discípulos aí de São Paulo, embora eu pense quase como você e eles pensem diferente de nós. (ROCHA, 1997, p. 125).

A adoção de idéias deve ter origem na leitura de artigos e numa discussão proposta por outra missiva, enviada por Gustavo Dahl em janeiro do mesmo ano⁷⁶. A resposta de Paulo Emilio é curta, mas bem humorada, pois brinca com a datilografia de Caio Scheiby e, no mesmo golpe, de forma bastante suave, com o tom confessional de Glauber Rocha. O texto da cartinha começa falando que o crítico só recebera a carta de Glauber após a convenção, agradecendo que o novo cineasta tenha disposto algumas horas da folga de filmagem para lhe escrever. Sobre o primeiro encontro e o acanhamento, utiliza a palavra confusão, sendo que, mais ao final, diz que vai parar a carta porque verificou que o seu “pífio datilógrafo” escrevera “confusões” ao invés de “confissões” no início do texto. Entre quem dita, quem datilografa e quem receberá, a carta produz um alegre chiste. Vejamos:

⁷⁶ Na carta, Gustavo Dahl tenta se posicionar frente à querelas que grassavam em São Paulo: “Quanto ao problema Khoury, Biáfora e paulistas há sempre um mal-entendido. Sou amigo de todos. Gosto de todos e tenho confiança em todos. Não tento mudá-los, porque acho que ninguém muda ninguém. E porque acho que aquele que tiver algo a dizer o diz, desta ou daquela forma. Por isso, o que procuro é convencer os vários grupos a não se atacarem mutuamente. Porém, como no começo da minha formação eu fui muito influenciado pelo Biáfora e pelo Khoury, mesmo hoje, estando numa base completamente diferente especialmente do Biáfora, continuo mais íntimo com eles que com o resto. Isto leva os do grupopositor a me olharem de esguelha. Por outro lado, os dois também me olham de esguelha, porque sabem que não concordo mais com eles, e porque minha concepção cinematográfica está muito próxima da do Paulo Emilio, que foi quem teve em mim a influência mais fecunda, que perdura até hoje. [...] O que valeu que todos ficassem um pouco desconfiados. Ninguém admitia que alguém como eu não tomasse partido, e se recusasse a tomar partido. É aliás o que faz o Paulo Emilio. É lógico, porém, que isto não embota a independência crítica. Paulo achou que devia meter o pau em *Ravina* e meteu. Mas antes tinha escrito um grande artigo sobre o Biáfora, situando a sua personalidade. E eu continuarei assim. Não quero ver-me preso de políticas alheias, cheio de compromissos de falar ou não falar. (ver ROCHA, 1997, p. 119).

Já que entramos no terreno das confusões devo dizer também que eu interpretei, sobretudo a primeira vez que estivemos juntos em São Paulo, a “tremedeira interna” não como tal mas como desconfiança e cisma, o que desencadeou logo os habituais mecanismos de inibição e desconfiança.⁷⁷

Afastadas as dúvidas sobre o encontro pessoal, a conversa escrita parte para a discussão das intenções que Glauber expressara a propósito do que pretendia para o seu filme. As observações de Paulo Emilio são encorajadoras e tentam discorrer sobre algumas das várias perguntas constantes da primeira missiva. A correspondência se interrompe até o ano seguinte. Todavia, em um artigo de título “Experiência Barravento: confissão sem moldura”, publicado por Glauber Rocha no *Diário de Notícias*, em Salvador, na última semana de 1960⁷⁸, a carta ganha eco, inclusive porque Glauber já utiliza argumentação da tese também apresentada pelo “grande crítico internacional” um mês antes na I Convenção – “A Ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”⁷⁹. Ao contrário de “Uma situação colonial?”, o texto só circulou de mão em mão, e é muito representativa a sua reverberação imediata na Bahia, talvez levado por Walter da Silveira.

Também é imediata a reverberação do texto do *Suplemento Literário*, “Artesãos e autores”, de 14 abril do ano seguinte, numa carta datada do mesmo mês, na qual Glauber informa ao crítico que irá reproduzir o artigo no *Diário de Notícias*. A correspondência nos mostra um jovem extremamente eufórico com a leitura do texto, fazendo confidências sobre as opiniões de Silveira sobre os filmes baianos, confidenciando também suas próprias idéias, indicando a Paulo Emilio que mantinha contato com Gustavo Dahl e Saraceni, além de expressar muitas esperanças no curta-metragem **Couro de gato** (1961), de Joaquim Pedro de Andrade:

Lendo outro diz um artigo seu sobre autores e artesões (como você pode conhecer tão bem as pessoas – falo de Trigueirinho!), resolvi não só republicar o artigo aqui no *Diário de Notícias*, como também fazer outra

⁷⁷ Ver ROCHA, 1997, p. 130, ou o documento PE/CA. 0360, na Cinemateca Brasileira.

⁷⁸ ROCHA, Glauber. Experiência Barravento: confissão sem moldura. **Diário de Notícias**, Salvador, p. 5, 3º Caderno, 25 e 26 dez. 1960. Documento constante dos Arquivos Pessoais na Cinemateca Brasileira (GR-BA. 02/004).

⁷⁹ CALIL & MACHADO, 1986, p. 331-334.

carta, já que a última parece não ter lhe despertado maiores necessidades de diálogo com estes afastados baianos. Isto é mentira minha, por favor!

[...] se eu rompo os mercados, eu provo à mentalidade latifundiária da terra que podemos industrializar as próprias paisagens dos latifúndios embora combatendo os mesmo. Eles desenvolverão a própria arma de destruição e quando perceberem já será tarde. Não acredito muito na inteligência deles. Acredito apenas na grande vaidade e usura de todos.

Não sei como você pode encarar uma confissão desta espécie, mas acontece que eu lhe considero tão excepcionalmente inteligente que acho mais lícito lhe confessar estas coisas antes que você desconfie e as interprete de outras maneiras.

[...] Não estamos hora nenhuma salvando o cinema brasileiro. Acho, como já lhe disse, que a turma que está na Europa forma a melhor geração do nosso cinema a ser: o filme de Saraceni tirou prêmios na Europa e dizem que *Couro de gato*, de Joaquim Pedro, é também um filme de valor. (ROCHA, 1997, p. 144 e 145).

O “cinema a ser” articulava-se negando a forma de encarar a situação anterior, afirmando então sua própria criticidade, buscando o diálogo com as fontes inspiradoras, entre elas as interpretações do “grande crítico internacional”, suma autoridade vista com misto de admiração e acabrunhamento. O desejo de intimidade está muito claro e deriva, possivelmente, de certa intimidade de Paulo Emilio com os amigos comuns Gustavo Dahl e Walter da Silveira. Vejamos como o afã dos jovens causou certo recuo do crítico de acordo com a correspondência entre Paulo Emilio e Glauber Rocha.

3.5. Silêncio e recusa: o Cinema Novo realmente existe?

Revisão crítica do cinema brasileiro está repleto de citações e alusões ao crítico Paulo Emilio Salles Gomes, constituindo uma voz própria e multiforme. Glauber passa a palavra para Paulo Emilio falar sobre o “mito *Limite*” (ROCHA, 2003, p. 58), o elege um dos três críticos decisivos num “processo formativo” do cinema brasileiro, ao lado de Alex Viany e Walter da Silveira (p. 102), o cita logo na introdução sobre a polêmica autor/artesão, que teve tanto impacto na sua forma de entender o cinema baiano (p. 35). Além disso, o livro traduz e demonstra a importância e presença de Eisenstein na ideologia de Glauber Rocha, que se apóia em um argumento com as palavras de Paulo Emilio extraídas de artigo escrito por este para o *Diário de Notícias*, de Salvador – *A linha geral de Eisenstein* – de 1963. Além disso,

fala de um Jean Vigo imerso em um “episódio trágico e genial”, comparando-o com Humberto Mauro, certamente rebatendo o impacto do livro quase mítico, lembremos, disponível apenas em francês.

Este impressionante “dar voz” seria abordado uma década depois pelo próprio Paulo Emílio Salles Gomes na “Experiência pessoal” presente na sua *Nota aguda* de 1975: “Glauber às vezes me cita e quase sempre o que me atribui não tem nada a ver comigo: passagens entre aspas não foram escritas nem faladas por mim, idéias brilhantes que, diferentemente do que ele pensa, não são minhas infelizmente.” (GOMES, 1977, p. 9). Mas já no calor da hora, num debate de novembro de 1963, transcrito no jornal *Última Hora*, Paulo Emílio manifestava esse tipo de reticência, tentando deixar claro que “o livro de G. R. é de G. R.”, que as suas idéias só interessariam porque ele iria fazer bons filmes (GOMES, 1963, transcrito em ROCHA 2003, p. 207). Mas é principalmente em observações sobre questões industriais e de florescência do cinema brasileiro que aparece o desacordo de Paulo Emilio. As idéias de “G. R.” – como ficou escrito no jornal – sobre o cinema industrial se assemelhavam à atitude de socialistas ingleses que, no começo do processo de industrialização, pretendiam destruir as máquinas pensando que elas eram as grandes inimigas para se atingir a justiça social. Para explicar tal asserção, Paulo Emilio elogia o último capítulo, “Economia e técnica”, que colocava a necessidade de conquista do mercado e traduzia idéias que seriam consensuais.

Essas idéias são ótimas, e vemos que elas são fundamentais para G. R.; mas acho estranho que essas idéias, fundamentais no último capítulo, não têm a menor importância no decorrer do livro, quando analisa a situação e panorama geral do cinema brasileiro ou quando tenta explicar o que aconteceu com os filmes. Por exemplo: quando não gosta dos filmes, como “Ravina” ou “Rebelião em Vila Rica”, diz que eles fracassaram porque não prestavam, e a prova que não prestavam é que o público não gostou. Quando fala dos filmes de que gosta, “Rio Zona Norte” ou “O Grande momento”, que também não deram resultados de bilheteria, ele faz uma referência à sabotagem dos distribuidores e exibidores, e dá uma explicação quase psicológica à má fé destes comerciantes. Em nenhum momento, nesses casos precisos, se refere ao caso fundamental que é o nosso mercado invadido pelo cinema estrangeiro. Quando fala dos malogros das tentativas industriais paulistas, ironiza a respeito do que sucedeu.

A respeito dos economistas do cinema brasileiro, comenta, com ar evidentemente irônico: “O boi é como o boi bonito. Ninguém via, ninguém

falava”. Não no capítulo final, mas através do livro todo, a explicação que G. R. vê para o malogro do cinema brasileiro, é a industrialização. Foi a 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 um mal 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 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 idéias 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 um 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. (GOMES, 2003, p. 205).

A citação tenta restituir o passo a passo da argumentação. Concordando com Roberto Santos, que interviera antes elogiando o dito capítulo, Paulo Emilio enfatiza a falta de consequência das idéias comuns a todos, ou seja, seria exatamente a partir do seu acerto que Glauber Rocha cometeria o erro de avaliação. Ou melhor, precisamente ao absorver o consenso da necessidade de ocupação do mercado, o Autor cometeria deslizes de não partir para a explicação de caráter econômico, ficando apenas na sugestão incompleta e parcial, mais de acordo com preferências pessoais. Fica marcada a discordância, entre crítico e cineasta, sobre qual seria “a missão número um” na tentativa de escape da situação desoladora, de importância lateral do cinema brasileiro dentro do mercado ocupado. E o mais importante, para nós, dentro das observações de Paulo Emilio: não há motivo, portanto, para insistir em outro tipo de atitude, diferente da chanchada ou da própria Vera Cruz, que não seja “desimpedir o mercado”. Para dizer de outra forma: o Cinema Novo se isolava e corria o risco de cair na mesma situação, naufragando com os mesmos problemas que não reconhecia como seus e de outras tentativas.

Em entrevista ao jornal *Última Hora*⁸⁰, dois meses antes, Paulo Emilio comparava a situação do Cinema Novo – “embora ninguém saiba exatamente o que ele seja de fato” – à situação da literatura nacional nos anos anteriores à Independência do país: todos queriam a libertação do País e para tanto usavam a literatura. “Só que agora a independência pretendida é a econômica e política e usam o cinema.” (GOMES, 1963b). Presente no Rio a convite do Departamento de Cultura da Secretaria Estadual para “orientar as exhibições” do Ciclo Eisenstein, Paulo Emilio repete, quase nos mesmos termos, aquilo que disse no artigo *Primavera em Florianópolis*, do ano anterior, como veremos abaixo: “É uma espécie de bandeira revolucionária que não encontra sua revolução.” A seguir aponta os cineastas e os filmes que fariam parte do Cinema Novo: Paulo César Saraceni com **Porto das caixas**, Joaquim Pedro de Andrade com **Couro de gato** e **Garrincha, alegria do povo**, Glauber Rocha com **Barravento** e o aguardado filme do qual esperava muito, **Deus e o diabo na terra do sol**, e o filme no seu entender mais “adulto” da bandeira sem revolução, **Vidas secas**.

Na mesma entrevista, além de tentar fixar a idéia da imprecisão da bandeira sem revolução, retoma também outro artigo, mais antigo, do *Suplemento Literário* – “Decepção e esperança” – publicado em fevereiro de 1960 a propósito do livro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, trazendo à baila a comparação com a literatura nacional. O artigo parece um recado de orientação aos jovens interessados em redirecionar a vida cinematográfica local. Inicia citando a introdução de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, e propõe a hipótese de aplicação da idéia de que, ao contrário de um francês, um italiano, um inglês, e até mesmo um russo, e um espanhol, que não precisariam sair de suas literaturas

⁸⁰ A entrevista teve o título forjado erroneamente pelo jornal, incorrendo em um ato falho digno de nota – “Crítico diz que o Cinema Novo agoniza”. Isto se explica porque na segunda parte da matéria Paulo Emilio responde a perguntas sobre a Cinemateca Brasileira, afirmando que a instituição está passando por uma crise de recém-nascida, para reconhecer, em seguida, que “ela é aguda e a cinemateca agoniza.” Mesmo assim, lista os projetos dos boletins internos (Cadernos da Sociedade de Amigos da Cinemateca) e da confecção de uma revista de caráter nacional, os Cadernos da Cinemateca, para indicar certa vitalidade. A tática de apontar uma situação calamitosa era parte da estratégia de chamar a atenção para a necessidade de solução das renitentes dificuldades financeiras da instituição. Assim, é possível compreender onde o jornal deslizou, a partir da entrevista concedida: ao aplicar ao Cinema Novo a observação que cabia à Cinemateca, o que não deixa de ser cômico. Recorte de jornal constante da documentação da Cinemateca Brasileira (Pasta P. 89/10).

“para elaborar as mais altas emoções literárias”, um brasileiro precisa⁸¹. No caso do cinema, somente um norte-americano teria o mesmo tipo de experiência conclusiva; já

ao brasileiro, seria compelido com desprazer a opinar pela incompatibilidade entre o gosto das altas emoções cinematográficas e a frequência ao cinema nacional. Na realidade, em nosso País, o espectador habitual, que simplesmente procura emoções cinematográficas médias, foge dos filmes brasileiros. A platéia do cinema brasileiro se recruta, por um lado, nos setores mais rústicos do público, por outro, nos quadros da corporação e, finalmente, numa minoria intelectual militante. As três categorias participam, em graus diversos de consciência, desse fenômeno complexo que é o nacionalismo. A convicção do terceiro grupo não é profunda, e o esforço para valorizar o que anda por aí é sobretudo assumido em nome do que há de vir. Na apreciação do passado do nosso cinema, a opção otimista tinge-se de sentimentalismo. Quanto a mim, não me furto a esse estado de espírito, e aplico à cinematografia brasileira as palavras de Antonio Cândido sobre a nossa literatura: *Se não for amada, não revelará sua mensagem, e se não amarmos, ninguém o fará por nós*. Cabe acrescentar que, no cinema, ainda muito mais do que nas outras formas de expressão artística, os critérios propriamente estéticos estão longe de exaurir os ângulos de interesse de uma obra. Convém lembrar, ainda, por menos agradável que se considere a asserção, que o cinema brasileiro nos exprime e revela. (GOMES, 1982b, p. 150) [grifo do autor].

Este texto é um documento da recepção da obra de Candido, cujos termos da introdução servem para o raciocínio no campo cinematográfico da cultura; ao mesmo tempo, elabora sua própria mensagem em direção ao “terceiro grupo”, da “minoria intelectual militante”, a qual certamente via embaraçada e titubeante em encarar sua própria expressão e revelação nos produtos audiovisuais entendidos como tacanhos. Acrescentamos que entre os leitores do artigo também estariam componentes deste grupo (talvez alguns poucos do segundo grupo, dos “quadros da corporação”, visto que estes não se interessariam muito pela publicação cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*).

“Em nome do que há de vir”. Observação que se encaixa perfeitamente nas proposições cinemanovistas, aqui ainda muito incipientes, praticamente restritas à conversas e articulações privadas. O Cinema Novo ainda era um projeto, pronto a adotar o critério de Antonio Candido, que, lembremos, faz um estudo que pressupõe diferenciar rigorosamente a

⁸¹ Ver GOMES, 1982b, p. 150. Grifo do autor, que cita o livro em questão.

expressão de uma Literatura nacional de manifestações literárias⁸². Todavia não o adota, pois a sua tônica é de disposição negativa, com a eleição de poucos predecessores importantes, como Humberto Mauro. Falta uma visão de continuidade coerente, saltando aos olhos muito mais a depreciação de experiências importantes (decisivas?) como a Vera cruz e a Chanchada.

Portanto, afora a fala no debate do jornal *Ultima Hora*, o silêncio de Paulo Emilio é verificado na fortuna crítica do primeiro grande texto do Glauber que é o livro *Revisão Crítica do cinema brasileiro*. O crítico não encarou os filmes e muito menos ocupou a posição de autoridade aberta pela constante remissão e admiração dos seus cineastas. Antes da publicação do livro de Glauber Rocha, há algumas pistas do pensamento de Paulo Emilio sobre essas emergências que depois teriam papel de destaque na configuração do “novo” Cinema Brasileiro Moderno. Estamos nos referindo ao precioso documento que é o artigo para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, “Primavera em Florianópolis”, de outubro de 1962. Localiza-se no final do período em que o crítico publica no *Suplemento*, um mês antes da próxima intervenção, “Crimes que compensam”⁸³, momento de rarefação da presença de Paulo Emilio no espaço antes religiosamente ocupado no jornal. Paulo Emilio foi solicitado a criar uma perspectiva sobre o grupo, ocupando uma posição proeminente, mas prontamente recusada. Ele diz no artigo, de acordo com a maneira característica do seu

⁸² Seria necessário deter-se sobre esta comparação muito cara para a moderna crítica de cinema no Brasil, que aprofunda no exame sobre a forma com que o cinema brasileiro também poderia se valer das idéias de “sistema” e de “momentos decisivos” para demonstrar certa unidade e função de continuidade entre as obras e seus períodos. Não o faremos neste trabalho, mas ficam as indicações do próprio livro *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 2007a), de outro livro mais recente, oposto em termos de tamanho do volume, e portanto muito útil para uma introdução aos mesmos parâmetros de configuração do sistema literário a partir da idéia de nacionalismo: *Iniciação à literatura brasileira* (CANDIDO, 2007b). Ver também as entrevistas reunidas em *Textos de intervenção* (CANDIDO, 2002, p. 77-120), nas quais o Autor dirime dúvidas geradas por interpretações equivocadas. Além disso, são importantes os ensaios bastante elucidativos de Roberto Schwarz em *Seqüências brasileiras* (1999, p. 9-58).

⁸³ É curioso que este texto comente de passagem **Porto das caixas** entre outros filmes presentes no festival do cinema brasileiro realizado em Salvador, evento que é o assunto principal do escrito. É um dos poucos textos que traz alguma interpretação de filme relativo ao Cinema Novo, mas numa chave de comparação ocasionada por um evento, paralelamente a **Tocaia no asfalto**, **Assalto ao trem pagador** e **Três cabras de lampião**. Um exame da relação entre Paulo Emilio e Paulo César Saraceni deveria se deter sobre o curto trecho que comenta o filme e compara a personagem de Irma Alvarez a de Madame Bovary e a Capitu.

ensaio, criando um oxímoro, que Cinema Novo seria uma virtualidade existente, mas que ele não gostaria de tentar definir tão cedo.

De fato, a Semana do Cinema Novo de Florianópolis foi eivada de um espírito aberto que não direcionava a definição rigorosa das tendências. Foi organizada por jovens orientados pelo Gabinete de Relações Públicas do Governo de Santa Catarina, segundo conta Paulo Emilio, com o propósito de reativar “o processo cultural moderno em Santa Catarina”. Retomava-se, com o casal de escritores Eglê e Salim Miguéis, uma dinâmica que vinha da década de 1950, com a edição da revista *Sul*. O filme **A Ilha** (Walter Hugo Khouri, 1961) foi apresentado no mesmo conjunto que trouxe **Porto das caixas**, **Couro de gato** e **Arraial do cabo**. Essa permeabilidade é muito valorizada graças ao ambiente que se formou entre os convivas do evento, os quais Paulo Emilio preocupa-se em denominar ou mencionar um a um, explicando e comentando também as suas funções ou áreas de trabalho.

A promoção do Gabinete de Relações Públicas do Governo de Santa Catarina intitulou-se Semana do Cinema Novo Brasileiro mas na realidade os filmes exibidos representavam a produção nacional mais ou menos recente sem maiores definições, além da eventual intenção artística dos realizadores. As atrizes, os diretores, técnicos e críticos presentes ilustravam o leque amplo, variado, divergente e incerto do nosso filme. A comunidade que se criou em Florianópolis durante uma semana exprimiu e serviu exclusivamente à causa do cinema nacional no sentido mais amplo e ambicioso. Não houve estratégia delineada, nada foi previamente calculado, mas de maneira harmoniosa e espontânea tudo aconteceu como se a palavra de ordem fosse conquistar para o nosso cinema o mais amplo setor social dirigente daquele Estado brasileiro. (GOMES, 1982b, p. 406-407).

O crítico não procurou avaliar as energias ainda incipientes do movimento, mas, através de uma espécie de crônica sobre um encontro feliz, do qual ele próprio tomou parte, mostrar a possibilidade de uma indefinição produtiva. No início, escrevera que o Cinema Novo adquirira certa celebridade, que ainda seria indefinível, que não existiria enquanto movimento, mas que estaria cumprindo sua missão plenamente:

Cinema Novo é um grito de guerra à procura das guerras que mais lhe convém. É uma bandeira indiscutivelmente revolucionária que ainda não encontrou a sua revolução. Aliás, na hora do encontro não será uma mas muitas revoluções que se lhe oferecerão no campo ético, social e estético. Isso significa que no momento de sua vitalidade maior o Cinema Novo será

ainda mais indefinível do que hoje. Ainda bem, pois a sua força emana dessa indefinição e da liberdade decorrente. Cinema Novo, hoje, é muito mais manifestação do que manifesto ou programa, e oxalá no futuro ele escape às configurações dos relatórios e balanços dos livros de história e permaneça imagem de um tempo vivido e sentido intensamente. Na medida em que se procura identificar com o fluir e o fruir do tempo presente o Cinema Novo envolve todos nós. O mecanismo e participação no Cinema Novo não é o de aceitação de idéias ou filmes, mas o da descoberta de que nossas emoções, ações e palavras são parte integrante de um processo em curso. Foi em Florianópolis que descobri o Cinema Novo dentro de mim. (GOMES, 1982b, p. 406).

Já percebemos aí o tom contraditório que desloca as opiniões mais comuns e coloca em xeque as simplificações. O Cinema Novo seria, então, no máximo, uma bandeira indiscutivelmente revolucionária, mas que ainda não alcançara um programa ou infundira um manifesto. O que era bom, no seu entender, pois permitira a vivência em Florianópolis. No máximo, o Cinema Novo seria uma manifestação. Percebemos o tom claramente dialético da construção e uma estratégia de distanciamento e aproximação, que constituem, mesmo a contragosto, mecanismos de envolvimento na fruição do Cinema Novo antes da sua definição clara, uma participação no processo em curso no tempo presente. Temos, portanto, uma demonstração de coragem e de prudência ao mesmo tempo. Se o crítico quisesse definir, poderia incorrer no fechamento das perspectivas, numa interferência talvez um pouco grosseira, numa predicação que não seria eficaz e ainda abriria uma controvérsia ainda maior.

Todavia, para não cair na indefinição total, com a tentação de dizer que “de Cinema Novo” a Semana só tivera “o nome e duas fitas”, Paulo Emilio termina referindo-se a três momentos nos quais teria sentido o Cinema Novo “dentro de si”. O primeiro foi durante a exibição de dois curtas já citados, durante a continuidade das palmas entusiásticas entre os filmes de Saraceni e Joaquim Pedro, projetados em seqüência; pelo sentimento do novo exprimido por Cláudio Abramo em um depoimento na Semana; e quando disse a Irma Alvarez, certo dia: “*Você tem cara de atriz de Cinema Novo.*” A conclusão é lapidar:

Para não asfixiá-lo dentro de ou fora de mim, tão cedo não vou tentar definir o Cinema Novo Brasileiro. Mas ele existe.

Capítulo 4

Foco e divergência na intervenção no *Brasil, Urgente*

Ensinar

Quem não compreende precisa, primeiro, ter a sensação de que é compreendido.

Quem deve ouvir precisa, primeiro, ter a sensação de que é ouvido.

Bertold Brecht
Histórias do Sr. Keuner

Este capítulo trata de uma intervenção específica de Paulo Emilio Salles Gomes em um jornal semanário lançado em março de 1963. Sabemos que Glauber Rocha publica, no final deste ano, o seu famoso livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Sabemos, da mesma forma, da expectativa nutrida pelos jovens do Cinema Novo em relação ao apoio do mestre e guru desde o lançamento do movimento com o apoio do grupo de jovens da Cinemateca – Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet e Maurice Capovilla – na mostra especialmente organizada durante a Bienal de 1961. Mas o apoio, no caso de Paulo Emilio, não ultrapassou o incentivo particular desaguando para a dificuldade de entendimento sobre a natureza do movimento nas páginas do *Suplemento Literário* e em declarações a jornais.

Pois este capítulo tem por objetivo mostrar a tentativa de deslocamento do crítico da posição que havia sido fixada nas inúmeras referências dos jovens críticos e cineastas, num descongelamento tateante e de duplo caráter: por um lado, Paulo Emilio buscava outros interlocutores para as suas abordagens dos problemas do cinema brasileiro, dos filmes, dos cineastas, da crítica e da ideologia; por outro lado, cobria-se de novas vestes e dissimulava seus propósitos enquanto crítico, possivelmente tentando desfocar o perfil do ideólogo. O Cinema Novo é referido lateralmente em *Brasil, Urgente*, apesar de estarmos no momento em que se gestava a tríade **Vidas Secas**, **Deus e o diabo na terra do sol** e **Os Fuzis**. A presença do crítico no jornal semanal é o melhor gancho para compreender a recusa em cancelar a

emergência do movimento: presença semanal entre março e julho, configurando um conjunto bem localizado, dirigindo-se a um público taticamente diferenciado. Haveria melhor oportunidade para a divulgação das realizações e/ou propostas dos jovens que se diziam seus pupilos ou inspirados pelas suas idéias? A presença de Paulo Emilio no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* cessara com um artigo de 9 de março, “Gosto pela inteligência”, sendo que o crítico só voltaria e publicar mais um artigo em outubro de 1964 – “Um discípulo de Oswald em 1935” – e outros dois entre setembro e dezembro do ano seguinte – “Chaplin é cinema?” e “Novembro em Brasília”. Dentro do quadro traçado no nosso trabalho, *Brasil, Urgente* representa o silêncio gritante, o escape do nicho em que estava sendo adorado, o recado entrelinhas de alguém que não se quer fixado. É propriamente o momento denegatório e a abertura de novas perspectivas. Depois de tantos anos escrevendo para o *Suplemento Literário*, Paulo Emilio partia para novos projetos: professor na Universidade de Brasília e na Universidade de São Paulo, suas pesquisas de doutoramento, publicação de livros – o ensaísta seria reconhecido como escritor de ficção na década seguinte.

O começo dos anos 1960 é pontuado pelos momentos de afirmação tática do Cinema Novo, sob a liderança de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman, David Neves e Gustavo Dahl, entre outros, numa atitude de combate cujo campo de batalha é principalmente o que poderíamos chamar de literatura cinematográfica. Quando vieram a maior parte dos filmes, podemos dizer que a guerra já havia sido declarada. Desde o final de 1961, com a homenagem ao cinema brasileiro na VI Bienal de São Paulo, o Cinema Novo alcançara certa repercussão no “arraial da crítica cinematográfica”. A palavra estava com Paulo Emilio, mas ele preferiu não legitimar o auto-definido movimento revolucionário. Um dos motivos da defasagem é justamente a expectativa de adesão, seguida de frustração – falham os discursos coalhados de referências, não trazendo o grande crítico para a trincheira, especialmente porque o momento é de embate e afirmação com vistas à legitimação dentro do

campo cinematográfico local. O semanário é implicado dentro do escopo por nós analisado em virtude de antecipar a negativa pública do debate, mencionado no capítulo anterior, com Paulo Emilio recusando assumir suas idéias nas palavras citadas por Glauber Rocha. A atitude de suspeita não é um “tirar o corpo fora”, mas uma reposição de dialética na experiência intelectual que a atitude combativa do cineasta não pode permitir por questões táticas.

Afinal, a afirmação e a negação peremptórias não dão espaço para uma lógica paraconsistente: ou Paulo Emilio afirmou ou ele não afirmou e não há outro termo. É a lei do terceiro excluído, insuficiente para o exame do nosso problema. Afinal, por que não: A é B e é não-B? Isto é: por que não “Paulo Emilio afirmou e não afirmou o Cinema Novo”? Isso talvez seja melhor formulado nos seguintes termos: diante da emergência, em grande parte devida a ele, Paulo Emilio não escreveu a sua rubrica sobre o selo do Cinema Novo. Esperamos que fique indicado, ao longo do capítulo, o porquê desta recusa de afirmações peremptórias.

4.1. Presença política da Igreja Católica

Desde a colonização, o modelo da cristandade define uma relação específica entre a Igreja Católica e a sociedade civil, pois a hierarquia eclesial da instituição forneceu alguns dos elementos fundamentais para a constituição econômica, política, social e cultural da América Latina. As realizações culturais e educativas da evangelização foram parte integrante e condição mesma de existência e expansão do projeto da empresa capitalista que originou a formação local dependente⁸⁴. Sob a capa da evangelização dos gentios escondia-se a implantação violenta de saberes e práticas subsumidas aos desígnios de alguns poucos.

A relação visceral entre a instituição e o modo de expansão do capital fez com que tal modelo de cristandade entrasse em crise, no século XIX, quando o problema é de alcance global e atinge todo o sistema colonial. A decorrente fragilidade da instituição Igreja traz a

⁸⁴ Conferir AZZI (1987) e RICHARD (1982). O nosso objetivo aqui é apenas resgatar o arco de uma trajetória específica da Igreja na América Latina, de forma sucinta.

submissão ao Estado e marca o surgimento de uma nova cristandade, que inicialmente reage recuando, assustada, mas depois se aproximando do pensamento liberal, até o momento de separação formal com a Constituição de 1891, que proclamou a liberdade de culto, seguindo as linhas do pensamento positivista marcante na Carta.

No período imediatamente anterior à ascensão de Getúlio Vargas, Pablo Richard (1982, p. 138-139) identifica uma reação conservadora da hierarquia eclesial na proposta de “recatolização” e “re Cristianização” da sociedade civil e do Estado, o que demonstrava uma preocupação com a laicização, o liberalismo e o positivismo em voga. Sob a liderança de Dom Sebastião Leme da Silva Cintra, com o apoio do recém-criado Centro Dom Vital, a Igreja Católica buscou rearticular a sua relação com o Estado, tratando os seus interesses diretamente com a hierarquia de Roma. A fundação da revista “O Ordem”, de 1921, tinha como linha mestra a pregação da linha de sujeição à autoridade da hierarquia eclesial e às diretrizes da Igreja de Roma (Cf. Alves, 1979, p. 35-36). Trata-se de um momento normalmente denominado “nacionalismo católico”, com a Igreja procurando obter do Estado reconhecimento, a fim de equacionar seus próprios problemas na luta contra maçonarias, o protestantismo e o ateísmo.

Dom Sebastião Leme é a figura paradigmática do modelo que Scott Mainwaring (2004, p. 41-61) identificou como “Igreja da Neocristandade”, compreendido entre os anos de 1916 a 1955⁸⁵. Tal modelo levou o catolicismo brasileiro para um lado devocional e íntimo, pois publicamente o único grande destaque é a Liga Eleitoral Católica (LEC), criada em 1932 com o objetivo de orientar o voto dos católicos. Sua vertente é de anticomunismo, de prática

⁸⁵ A divisão em períodos feita pelo estudioso cobre um arco no qual se contrastam a afirmação das forças conservadoras e progressistas dentro da Igreja, entre períodos de conservação, de modernização reacionária, de esforço de modernização renovadora (1916-1964). Neste intervalo, dois momentos são destacados: entre 1916 e 1955, da “Igreja da Neocristandade”, e entre 1955 e 1964, da “Igreja reformista”. O período da Igreja sob o regime militar autoritário é marcado entre 1964 e 1973, e precede o momento da Igreja sob a liberalização do regime, entre 1973 e 1985. A última data pontua um novo contexto de recuo conservador característico da reação contra a Igreja popular, a partir de 1982. Instituição complexa e heterogênea, a Igreja produz uma mistura de tradicional e novo, de radical e liberal, de conservação e reação. O livro de Mainwaring é um estudo do “como” e do “porquê” destas oscilações e as suas consequências.

paternalista, de ênfase na hierarquia e no *status* da família, de apoio episcopal ao governo. “A Igreja da neocristandade modernizou as estruturas tradicionais, aprofundou sua influência e trocou sua aliança primordial com os proprietários rurais por uma aliança com a burguesia urbana e com a classe média, mas sem modificar realmente o seu conteúdo” (MAINWARING, 2004, p.53).

O declínio do modelo ocorreu a partir de 1945, quando a oposição à secularização e o apoio às formas autoritárias não mais se sustinham – havia perda de influência dentro de um campo social mais amplo e falta de contato com as maiorias. Dentro de uma sociedade heterogênea, a Igreja percebera o fracasso da tentativa de deter o monopólio da fé. Havia a necessidade de mudanças nas práticas pastorais, de diminuição na ênfase na autoridade, de representação de um leque mais aberto de classes sociais. Emergiu com mais força um grupo modernizador conservador e outro de reformistas que suplantaram os ditos tradicionalistas. As mudanças seriam sentidas na década de 1955 a 1965, fermentadas internacionalmente após a morte de Pio XII (1958) e a chegada ao papado de João XXIII com as suas encíclicas *Mater et magistra* (1961) e *Pacem in Terris* (1963), e com o Concílio Vaticano II (1962-1965).

Vários líderes, teólogos ou bispos, articulavam alguma mudança já desde o período anterior, mas foi principalmente uma pressão de base que produziu a transição do poder dos modernizadores conservadores para os reformadores. Permanecia uma grande resistência, mas vários fenômenos como a Revolução Cubana (1959), as inovações na educação popular com o Movimento de Educação de Base (MEB), os Centros de Cultura Popular, levaram a um reforço no papel do laicato, a uma mudança no enfoque do problema agrário e à inclusão de uma mensagem por uma ordem social justa. Entre os seus renovadores, a exemplo do agora recém-falecido Dom Aloísio Lorscheider, difundiu-se a idéia anti-triunfalista da Igreja exatamente oposta à visão da neocristandade – a instituição estava longe de ser perfeita e precisava voltar-se para os seus problemas.

Um crescente número de padres criticava as estruturas e práticas sociais, inclusive o elitismo, a concentração de poder e de recursos econômicos nas mãos de uma pequena minoria, a pobreza de milhões de brasileiros, as limitadas oportunidades de educação e de mobilidade social do pobre, o sistema fundiário e as condições das favelas urbanas. Muitos padres proeminentes tornaram-se críticos do capitalismo liberal e, por volta de 1961-1964, alguns sacerdotes e bispos se interessariam pelo socialismo. (MAINWARING, 2004, p. 68.)

Ficou conhecida como “esquerda católica” o pequeno grupo de religiosos e leigos que se tornou a ponta-de-lança das pressões e da ideologia de transformação social, dentro dos muros da Igreja Católica no Brasil. Mesmo numericamente reduzido em relação ao conjunto do aparato, deu muito trabalho para o desejado controle pela hierarquia eclesial e para a posterior repressão do regime militar. Suas origens remontam ao sensível e idiossincrático deslocamento da Ação Católica Brasileira (ACB) e da Juventude Universitária Católica (JUC), uma sendo parte integrante da outra. A Ação Católica foi criada por Dom Leme em 1920 – a JUC é de 1930 – e caracterizou-se inicialmente como movimento conservador que tinha por objetivo cristianizar a elite, a exemplo do mesmo tipo de associação na Europa. Entre 1946 e 1950, a Ação Católica é reorganizada e passa a ter mais autonomia, o que acontece também com a sua juventude, que procura ter contatos cada vez mais próximos com movimentos de esquerda. No final dos anos 1950 a JUC radicaliza-se e coloca a ação política entre os seus objetivos⁸⁶ e as suas responsabilidades, dentro do seu compromisso com a evangelização.

O envolvimento da JUC com a União Nacional dos Estudantes entre 1960 e 1961 fez aumentar o distanciamento dos bispos. O lançamento de manifestos e cartas de apoio afirmava uma visão progressista; vieram as reações e sanções com a proibição de novas manifestações públicas. O então recém-eleito presidente da UNE e ativista da Juventude, Aldo Arantes, foi expulso do movimento. Os jovens se direcionaram, então, para a criação da Ação Popular (AP), desvinculada da estrutura da Igreja e sem os constrangimentos diretos da

⁸⁶ A Juventude Operária Católica (JOC), também nascida dentro da Ação Católica Brasileira, passou pelo mesmo tipo de transição do reacionarismo para o reformismo e a radicalização. Cf. MAINWARING, idem, p. 141-157.

ligação umbilical. A Ação Popular estava livre das restrições da hierarquia. Deslocou-se para o campo mais à esquerda da JUC, também influenciada pelos fundamentos filosóficos do eminente pensador e padre jesuíta, Henrique de Lima Vaz. O movimento se aproximou do pensamento marxista ao destacar a necessidade de um regime socialista, exigido dentro de uma ordem democrática e pluralista, com duras críticas ao aparato burocrático.

Emergem sérias tensões entre os grupos reformadores tradicionais e a denominada esquerda católica a partir do início dos anos 1960, em conflitos que iriam se desenvolver ao longo de toda a década até o início da seguinte⁸⁷. As razões deste embate são explicadas na própria série histórica proposta por Mainwaring, isto é, no arco histórico implicado na tese do trabalho que é guia para este rápido panorama:

O impacto da mudança política sobre as instituições depende de como elas se definem e do grau de politização da sociedade. A Igreja Católica no Brasil era relativamente impermeável a mudanças causadas por conflitos de classe durante boa parte deste século. Porém, na medida em que a sociedade se tornava mais polarizada, envolvendo as instituições dentro do conflito de sua época, a Igreja passava a ser mais afetada pelas mudanças políticas.⁸⁸

Tal postulação é resultado de um típico estudo de sociologia da religião, pois se ocupa da maneira com que a Igreja reagiu a “mudanças na estrutura de classes, conflito e ideologia” e, por outro lado, na mesma direção, mas em sentido oposto, “a forma como as práticas e o discurso religioso afetam a consciência das classes sociais.” (MAINWARING, 2004, p. 27) As atenções do estudioso se dirigem para os agentes políticos aí implicados, daí o interesse pela dita esquerda católica em defasagem com as posições reformistas, tradicionalistas e reacionárias. O argumento principal decorre deste direcionamento: antes mesmo de surgir a Teologia da libertação, os agentes progressistas e os movimentos de base ou de leigos já haviam refletido sobre os principais temas que seriam depois por ela sistematizados. Desempenharam, então, um papel central na transformação da Igreja no Brasil.

⁸⁷ MAINWARING, 2004, p. 20.

⁸⁸ Ibidem, p. 25-26.

4.2. Paulo Emilio no *Brasil, Urgente?*

Exposto desta forma o contexto mais amplo do aparecimento de *Brasil, Urgente*, podemos perguntar: o que Paulo Emilio Salles Gomes estava fazendo em uma coluna sobre cinema num “jornal dos padres” de matiz revolucionário? O epíteto “dos padres” foi utilizado numa carta escrita para Gustavo Dahl, mencionado de passagem e lateralmente, em meio a informações sobre as providências tomadas para conseguir um documento de livre acesso a festivais para o pupilo: “Se tudo fracassar vou pedir uma credencial para o BRASIL, URGENTE, um semanário dos padres que apareceu outro dia e para o qual estou escrevendo regularmente.”⁸⁹.

A aparente desimportância da contribuição, a julgar pela breve referência, e única, encontrada nas correspondências, instiga ainda mais a curiosidade no exame dos textos. Estes direcionam, sem dúvida, um novo momento na estratégia de localização do conservador da cinemateca para fora do restrito e limitado mundo da crítica cinematográfica local, buscando apontar novas configurações no seu próprio trabalho, a exemplo do que seria uma “descoberta surpreendente” dentro de si, como o próprio Paulo Emilio aponta no jornal, da “época” em que o prêmio Saci era “generosamente” distribuído, mas inócuo, e durante a qual teria sido acusado de descaso pelo cinema nacional: “o único cinema que me interessa **de fato** é o brasileiro” (grifo do autor). A citação está localizada no 14º número do semanário, no artigo *Babá Saci Anselmo*, que discorre de maneira impressionista sobre as reverberações da recusa do prêmio pelo cineasta Anselmo Duarte. Seria uma demonstração, entre outras, da alteração no “panorama desimportante” do cinema brasileiro, mudança indicada já desde o ano anterior. Voltaremos a este importante texto que menciona a “cristalização no Rio de Janeiro de um fenômeno cinematográfico novo”.

⁸⁹ Carta datada de 3 de abril de 1963, documento CB nº 337/63, arquivada no Fundo Paulo Emilio da Cinemateca Brasileira (PE/CA.0429).

Todavia, cabe indagar, antes de avançar sobre as hipóteses da significação desta intervenção fora de esquadro e aparentemente descolada da ebulição cinematográfica do momento: o que foi o “jornal dos padres”? Em primeiro lugar, é necessário responder que o jornal não era “dos padres”, mas formulado e conduzido sob a inspiração de um padre em especial, ou melhor, um frei, o religioso ex-lazarista e então dominicano Carlos Josaphat.

O jornal

Brasil, Urgente foi um semanário organizado e publicado a partir da aproximação entre evangélicos e católicos progressistas, intelectuais e jornalistas que encontravam barreiras em suas próprias instituições para levar adiante esforços de engajamento político e de divulgação e acesso à informação. A imantação da figura do Frei Carlos Josaphat fez orbitarem intelectuais, estudantes e sindicalistas ao redor de missas e atividades de discussão que ocorriam sob os auspícios ou no próprio Convento dominicano localizado no bairro de Perdizes, em São Paulo. A insatisfação com as tradicionais correntes de esquerda e a necessidade de encontrar linhas de ação no contexto nacional-desenvolvimentista, de grande agitação e confusão ideológicas, levou cristãos leigos e figuras não envolvidas com o credo religioso a se interessarem pelas idéias e articulações coordenadas pelo frei dominicano⁹⁰. Um bom exemplo é do intelectual Roberto Freire, que veio a ser um dos coordenadores do jornal. Apesar de nunca ter sido cristão, era amigo de integrantes da Ação Popular, como Herbert de Souza, o Betinho, e colaborava com os dominicanos em entrevistas, atendimentos e convivência com os padres no convento de Perdizes. Como disse, em depoimento a Maria Fernanda Antunes:

Conheci sobretudo a cultura e visão avançada do social, que parecia me influenciar bastante. Achava bonita e verdadeira. Muito próximo do marxismo, porém com uma visão humanística mais próxima do espiritual. Entre esses padres, um deles era o Frei Carlos Josaphat, uma pessoa que admirei pela imensa inteligência e sensibilidade e sobretudo o poder de

⁹⁰ Botas (1983) enfatiza uma possível correspondência entre a movimentação mais ampla da Igreja Católica na América Latina e a criação do jornal, frente à Revolução Cubana e outros fatores dentro daquelas circunstâncias, dialogando com e tornando-se uma alternativa ao engajamento da esquerda marxista-leninista.

comunicação. Ele foi talvez o maior orador que já conheci. Os sermões do Frei Carlos eram tão inteligentes, tão bem humorados que eu acabei freqüentando a missa. Eu ia lá assistir o sermão e ia embora. Mas eu não perdia os sermões dele, que eram realmente interessantíssimos, serviam de análise do problema social, visando soluções para o problema do homem, e sobretudo da exploração do homem pelo homem, isso com extrema agudeza. (Freire apud. Antunes, anexo, p.3).

Pode-se considerar histórico este encontro entre um humanismo cristão e outro humanismo derivado do socialismo libertário, alimentado por correntes não-dogmáticas da esquerda por volta do Golpe de 1964. José Inácio de Melo Souza (2002, p. 438) assinala a pouca importância, no jornal, da seção cultural na qual escrevia Paulo Emilio. As contribuições culturais realmente perderam espaço após o mês de agosto de 1963, a partir do número 24, mas não pode ser considerado de pouca monta o entrecruzamento de olhares tão diversos e o impulso dos realizadores de dedicar uma parte de um jornal de caráter francamente político-ideológico para questões ligadas às artes plásticas, teatro, televisão e cinema. Sabemos que este tipo de órgão e movimento geralmente não se interessa em se deter sobre questões culturais ou em conceder espaço para a reflexão crítica deste âmbito.

O periódico nasceu já com a comunidade de oito mil acionistas, coligados previamente com a criação de uma sociedade de caráter privado, a *Veritas S/A*, cada qual comprando um número máximo de cotas com uma contribuição que tornou possível a existência material do jornal, articulada então desde o início de 1962. A tiragem inicial de cem mil exemplares, depois reduzida para sessenta mil, e a distribuição por meio de colaboradores voluntários, paróquias, movimentos organizados, a exemplo da Ação Popular, em muitas regiões do país, demonstram a convicção do projeto de ter um alcance nacional. A venda em bancas chegou a atingir, segundo depoimentos do colegiado da sua direção⁹¹, quarenta e oito mil exemplares.

⁹¹ Referimo-nos aqui aos depoimentos de Roberto Freire e de Carlos Josaphat, constantes do anexo ao texto de Antunes (1999), uma dissertação de mestrado pioneira na proposição de estudo do que seria uma visão político-econômica implícita nos pressupostos de um “projeto de Brasil” da “esquerda católica” de *Brasil, Urgente*. O cotejamento das opiniões e análises do jornal segue paralelo à contextualização histórica, com o objetivo de entender a inserção do jornal nas disputas político-ideológicas da época, discernindo a visão de desenvolvimento desta “esquerda católica” e procurando contribuir para compreender a conjuntura (idem, p. 8-9). Todavia, ressaltado o mérito de procurar entender criticamente o papel do jornal nas disputas pela construção do futuro do

O número é expressivo se comparado com outros jornais de corte ideológico e perfil semelhantes.

O lema colocado logo abaixo do título: “Um jornal a serviço do povo e da justiça social”. Sob a liderança do Frei dominicano Carlos Josaphat, mas desvinculado da hierarquia da Igreja, retratava o empenho por “liberdade, verdade e justiça”, seguindo o lema dos padres dominicanos, que lideraram leigos e colaboradores com o objetivo de se contrapor à imprensa economicamente dependente. A figura do Frei Josaphat foi determinante durante todo o período, pois atraiu as inúmeras reações conservadoras e acabou sendo “solicitado” a deixar o país para um curso de especialização na França, no final do ano de 1963. Não deixou de colaborar com o jornal e enviar artigos que seriam publicados em todos os números⁹².

Já no primeiro número, de março de 1963, podemos ler na capa: “O Golpe está em marcha!”. Tratava-se da chamada para uma entrevista com o general comandante do I Exército, Osvino Ferreira Alves, que seria reformado com o golpe que realmente aconteceu um ano depois. A principal reportagem deste primeiro número trazia uma denúncia sobre a indústria farmacêutica multinacional. A apresentação do Frei Carlos Josaphat é indicativa pelo título – “Diálogo por cima dos muros” – e procura lançar um apelo pela “dilatação de nossas perspectivas”, tendo como base o Segundo Concílio do Vaticano comandado pelo Papa João XXIII. A referência aos “muros” é explícita e se dirige aos fatos da Guerra Fria, aludida diretamente dentro do texto após a menção de um encontro entre a filha e o genro de

Brasil, o trabalho é falho em atingir suas metas, uma vez que simplifica a contradição entre o radicalismo expresso nas opiniões do semanário e o viés institucional que lastreava, de fundo, a sua emergência e atuação. Neste sentido, saudamos a excelente dissertação de mestrado de Mendes de Souza (2003), mais precisa no seu recorte historiográfico e método de análise em virtude de focar os textos do mentor do jornal, atingindo de forma mais precisa a análise dos seus dilemas, para desdobrar, então, o momento do posterior engajamento dos jovens frades leitores de *Brasil, Urgente* no apoio à Aliança Libertadora Nacional (ALN), de Carlos Marighela.

⁹² Souza, A. (2003) dedica-se a abordar, no terceiro capítulo da sua dissertação, os artigos redigidos por Josaphat para o semanário, expondo algumas das polêmicas que tiveram em seu centro o frei dominicano. Um exemplo trata das respostas à “acusação” de ser comunista infiltrado na Igreja, feita por Gustavo Corção. Para uma melhor compreensão da figura de Frei Carlos Josaphat, conferir também o livro em sua homenagem *Utopia urgente* (BETTO & MENEZES, 2002).

Kruchev com o Papa João XXIII, que seria parte de uma estratégia maior de aproximação das diplomacias do Vaticano e do Kremlin. Como observa Josaphat:

Todo um conjunto de fatos, grandes e pequenos, vem dando confiança ao mundo de que estamos entrando definitivamente na era do diálogo. E vamos deixando para trás a fase carregada do conflito e da tensão, da polêmica ou da guerra fria. Ainda permanecem os muros, nem se correram de todo as cortinas. Mas os grupos se observam com simpatia. E se dispõem a conversar.⁹³

O hebdomadário encontrava eco na luta política pelas reformas sociais da Juventude Estudantil Católica, na Juventude Universitária Católica, na Juventude Operária Católica, e na Ação Popular, com forte presença no movimento estudantil, no movimento sindical e entre intelectuais. O apelo para a necessidade do diálogo, a “disposição de leal concorrência” com outros meios de informação, e o esforço de renovação e alerta para a ação transformadora são os três eixos que perpassam o texto do Frei Josaphat, que poderiam compor uma espécie de carta de princípios que marca o nascimento do semanário.

A intervenção

A participação de Paulo Emilio dava-se nas últimas páginas do tablóide, numa coluna de canto ou meia página, com a denominação “cinema”, localizada na seção relativa à cultura, artes ou espetáculos, ao lado de “teatro”, “Artes plásticas”, “TV” e da charge comandada por Claudius na “praça literária”. O comentário irônico de Arapuã precedia este derradeiro trecho que poderíamos chamar de cultural. A sua função seria apimentar a crônica política e de costumes com sarcasmo e laivos de gozação. Já no primeiro número lançou o epíteto “jornal dos padres”⁹⁴ com o objetivo de provocar os jornalistas católicos conservadores dos meios tradicionais, em ataque dirigido implicitamente à redação de *O Estado de S. Paulo*. O fundo da disputa ideológica é aquele que entrança diferentes visões do cristianismo e do

⁹³ JOSAPHAT, Frei Carlos. Diálogo por cima dos muros. **Brasil, Urgente**, São Paulo, nº 1, 21 mar. 1963.

⁹⁴ Diz o escrito de Arapuã, logo no início: “1 - Eis, finalmente, o “jornal dos padres”. Ou você acha que brasileiro ia deixar mais essa oportunidade de batizar, a seu modo, as coisas e as instituições? Jornal dos padres [...]”.

engajamento político em franca colisão, o que ficaria mais claro após o golpe militar do ano seguinte.

É notável, em relação ao processo de ebulição do cinema moderno, que Paulo Emilio tenha se disposto a encontrar outra comunidade de leitores, a influir e dialogar fora do mesmo circuito do *Suplemento Literário*, de *Visão* e do trabalho para a consolidação do que seria a Cinemateca Brasileira. Havia mudado suas táticas de intervenção? Certamente podemos notar uma transformação na maneira de se dirigir ao leitor, recusando rótulos, falando sempre em primeira pessoa, perfazendo uma progressiva aproximação, dando-se a conhecer de forma paulatina, disfarçando os propósitos que identificamos já em outros espaços da sua escrita.

De fato, esta proposição ao diálogo já é um sinal, exposto também em artigos do *Suplemento Literário* pelo menos desde o conhecido escrito *Primavera em Florianópolis*, de outubro de 1962, da recusa de Paulo Emilio em fixar pontos de vista, cristalizar perspectivas e demarcar um conjunto de premissas ideológicas. Aqui aparece o Paulo Emilio que rechaça a posição de ideólogo, pois sabemos de sua antipatia com o papel, que foi utilizado por ele mesmo para caracterizar a figura de Henri Langlois e, também, só que de forma mais específica, para explicar a função de André Bazin em relação aos jovens da *Nouvelle Vague*.

Poderíamos, então, resgatar esse movimento da crítica de Paulo Emilio – das certezas às incertezas; do arroubo afirmativo à prudência no trato com a matéria. Se a série publicada no *Suplemento Literário*, de 1960 a 1961, na qual se insere o texto *Uma situação colonial?*, tem o expreso objetivo de influir, como está escrito no artigo *Ao futuro prefeito*, o novo momento nos mostra um crítico que se sabia lido e, de certa forma, encartilhado em concepções rígidas. Daí a evidência de que há níveis de leitura, que vão da mais ingênua e trivial, inocente ao seguir as falsas pistas e confundir máscara e fisionomia, chegando ao registro cifrado das referências vagas, onde o leitor nosso contemporâneo se move dificilmente, em função da inextrincável opacidade e sutileza.

Outra peculiaridade dos textos no *Brasil, Urgente* é a constante referência à moralidade, a padres e frades, a virtudes e descomposturas, a impurezas ou acertos da conduta, próprias ou alheias. Tais pontuações em tom jocosamente confessional aparecem quase sempre de passagem. Adiantemos uma enumeração:

a) Em termos de avaliação de posturas: no primeiro artigo (*Começo de conversa*) diz que não dará conselhos nem “fará moral”. O assunto do segundo se quer polêmico, versa sobre condutas reprováveis e ataca o puritanismo. O terceiro artigo traz um título polarizado *Falar bem e mal de Khouri*, além de mencionar, a certa altura, o arrivismo do público de cinema. O nono artigo (*O Primo e a prima*) começa com uma avaliação de si próprio, em razão do fato de falar mal ou bem dos outros.

b) Em termos de sugestão de coisas boas e más, vícios, virtudes e corruptibilidade: o quinto artigo (*Variação do enterrado vivo*) distingue o “horror verdadeiro” e o “de ficção”, sendo que o primeiro “corrompe” e o segundo “faz bem”. Da mesma forma, o oitavo artigo (*Conhecer e reconhecer*) analisa um tipo de conhecimento que “faz bem”. O nono artigo, acima já destacado, afirma que “não é por virtude” que geralmente seu autor não fala mal dos outros. O décimo artigo (*Hiroshima minha dor*) se inicia com uma longa meditação sobre os próprios pecados – “Às vezes penso nos meus pecados. Não tanto naqueles que desenvolveria ajoelhado diante do padre ou deitado no divã do analista. Penso muito mais nos meus pecados públicos do que nos outros.”

c) Em termos que remetem à vida sacerdotal ou monástica: o quinto artigo brinca, em certo momento, com a palavra claustrofobia mal compreendida como o “medo de se tornar padre”. O décimo artigo, como consta acima, é direto na comparação da função do padre com a do analista. O último artigo (*Notícias de Porto Alegre*) fornece os nomes de alguns padres amigos e se refere à relação que o crítico mantém com religiosos de todo o país, em função do trabalho na cultura cinematográfica.

Adiantemos também uma rápida análise do 12º artigo publicado no *Brasil, Urgente*, cujo título muito indicativo é *O vício cinematográfico*⁹⁵, e que examina se os filmes são capazes de perverter ou viciar o público cinematográfico, de acordo com a sua faixa etária. A proposta do escrito é honesta e há desvelo no desenvolvimento do raciocínio, mas o texto não deixa de gracejar e carregar-se de vivacidade. Ora, como pode o titular de uma coluna dedicada a cinema afirmar, na abertura de um texto, que não tem ido ver filmes, e mesmo que quase não costuma ir? Em seguida, entretanto, afirma que “até” gosta de cinema, e desta observação parte para a reflexão sobre a composição do público cinematográfico. O “forte” deste público seria constituído de adolescentes ou moços e moças na primeira juventude, e a “acumulação primitiva de imagens, sons, sentimentos e idéias” seriam indispensáveis ao “florescimento emocional e à ascensão cultural” deles.

Há, portanto, uma defesa enfática de que o jovem nunca seria um viciado cinematográfico, mas alimentado culturalmente pelos filmes, com descobertas e convites estimulantes, ao contrário do adulto. “Em cinema a noção de vício só é válida para o adulto”. Ou melhor: “para o adulto devorador de programas cinematográficos o filme é alimento e bálsamo para a frustração.” O “mal” não é feito no cinema, uma vez que este apenas funcionaria como remédio para o mal que já está feito. Remédio que não cura, mas “apenas faz esquecer”. Paulo Emilio lembra Marx e chega a dizer que o cinema teria uma “função de ópio” para os adultos “mal vividos e desamparados”, ocupando o lugar da Igreja: “Parece que a Igreja resolveu contradizer Marx a sério e fazer da religião cada vez menos o ópio do povo.” E ainda:

Dá vontade de afirmar que quaisquer filmes em qualquer quantidade fazem bem ao jovem e mal ao adulto. A afirmação teria o encanto de contradizer as boas almas, em geral cristãs ou marxistas, que se entregam ao moralismo cinematográfico, estéril e preguiçoso. Mas não é bem assim. Estou cada vez mais convencido de que cinema nunca perverteu ninguém. Mais do que isso acho que faz bem aos jovens.

⁹⁵ GOMES, Paulo Emilio Salles. O Vício cinematográfico. *Brasil, Urgente*, São Paulo, nº 12, 2 jun. 1963. Ver CALIL & MACHADO, 1986, p. 229-231.

Temos a tentação de acreditar que, nestas linhas, expressões e análise, se esboça o tipo de leitor que a coluna desejaria atingir. Marx e religião, jovens e adultos, moralismo e liberdade de formação são pares que delimitam o recorte do crítico, dinamitando preconceitos. Todavia, o artigo não deixa pedra sobre pedra do moralismo conservador, mesmo no deslocamento do foco do problema do “vício” para os adultos, pois a sua conclusão é a de que o filme não é a causa dos seus problemas. Aliás, as últimas linhas são peremptórias ao determinar que a perda do “prazer cinematográfico” é o primeiro sinal do intoxicado, o “espectador passivo por excelência”.

Não reage realmente diante de nada. Cinema para ele não é mais diversão, curiosidade intelectual ou prazer estético. É apenas droga que se insinuou subrepticiamente em sua existência e fez adormecer em primeiro lugar sua vibratibilidade de espectador.

Não sei se há salvação para esses viciados, isto é, se conseguirão um dia reviver essa experiência exaltante que é o prazer do filme. A primeira condição seria que fossem menos ao cinema.

Assim termina o artigo, da forma surpreendente que é a cada instante utilizada nas intervenções, como veremos adiante. Destarte, também a abordagem do moralismo cinematográfico é capaz de capturar nossa convicção, invertendo o eixo do problema e, implicitamente, reinserindo o cerne da questão em termos de consumo cinematográfico de um público alienado. Seria preferível até que este fosse menos ao cinema.

4.3. Conversa, desconversa e divagação

A técnica da escrita e a condução dos temas abordados no *Brasil, Urgente* definem um conjunto de escritos e uma articulação de idéias muito próprios, únicos dentro do escopo de artigos publicados por Paulo Emilio Salles Gomes. Não somente porque a intervenção está concentrada em cerca de dezoito semanas, de março a julho de 1963, e pautada para uma comunidade de leitores que o crítico talvez tenha imaginado distanciada dos meios que seus textos freqüentavam. Não é sem certo exagero que podemos dizer que estamos diante de alguém disposto a passar uma borracha não só em preconceitos, idéias pré-formadas, pontos

de vista estabelecidos, vieses ideológicos exatos, mas também disposto a reposicionar a própria figura dentro da esfera pública. Diante de um novo público leitor, diante de um projeto novo de imprensa alternativa, diante da firmeza de opiniões da reunião ao redor do projeto do Convento de Perdizes, o crítico mascara-se para reentrar em cena. A diferenciação, por exemplo, face à longuíssima intervenção no *Suplemento Literário*, está clara desde o estabelecimento do lugar de fala, agora não se quer mais do conservador da cinemateca, crítico, especialista e destacado militante internacional na luta pela implantação de arquivos de filmes e de fermento de uma moderna cultura cinematográfica.

Em primeiro lugar, trata-se de um conjunto contraditoriamente conexo e harmônico em termos de proposição formal, pois se orienta por um constante deslizamento temático. Do que se fala? Deve-se mesmo falar daquilo que aparenta ter sido eleito objeto? Qual é a problemática pertinente? É realmente pertinente? O título refere-se ao assunto ou não é exato?

A relação desviante com o objeto de cada crítica segue lado a lado com o questionamento da própria posição enquanto crítico, se é que podemos realmente classificar tais textos seguindo a definição de crítica *strictu sensu*, uma vez que já no segundo número do jornal o autor fala em “crônica”. A figura vai se desvelando aos poucos. Vai tirando o véu da sua própria narrativa biográfica, que só importa se é imprescindível para determinar algum aspecto de maneira mais enfática, como acaba acontecendo no quarto número, quando fala do próprio trabalho, dedicado à sustentação de uma cinemateca no Brasil, com o objetivo de responder uma leitora impertinente.

Dáí, toma um caminho contrário ao arroubo afirmativo dos jovens críticos e cineastas, dirigindo seus petardos contra os críticos especializados em cinema, utilizando-se de fina ironia, falando a leigos e religiosos, operários e estudantes. O primeiro artigo insiste também numa abertura ao diálogo. Indagamos: as palavras que se seguem não ecoam, mutuamente, as

palavras do primeiro artigo de Frei Carlos Josaphat? O título é “Começo de conversa”.

Escreve:

Gostaria de saber direito o que vou fazer neste canto de página dedicado ao cinema. Mas não sei. Não darei conselhos e é claro, não farei moral. Também não farei política porque não dou para a cousa. Já tentei, há muito tempo e fracassei. Política é ter certezas, ou fazer que as tem, e procurar impingí-las aos outros. Minhas eventuais certezas são por demais genéricas ou particulares e não valem para a ação. Posso também assegurar que aqui neste canto não se refugiará um chamado especialista em cinema. Não pretendo influenciar ninguém, mas confesso que tenho horror pelos especialistas em cinema e que só os leio por obrigação, e olhe lá. Não perdôo ao crítico cinematográfico o fato de seus artigos serem sistematicamente mais cacetes do que as fitas que comenta. Também não levo a sério a história do crítico ser intermediário útil entre as fitas e os espectadores. Na realidade os críticos passam a vida se entrelando e se entreolhando. No fundo só eles se entendem e o público tem pouco ou nada a ver com o que dizem nas linhas e sugerem nas entrelinhas, já que lhes apraz muito a alusão e o subentendido.⁹⁶

O jogo de máscaras começa com um aviso, mais adiante: “sou um homem completamente sem princípios, pelo menos em matéria estética. Em outras matérias, deixemos o futuro falar.” A nota é acompanhada do convite ao diálogo; diz gostar de conversa, ser bom ouvinte, e torce para receber muitas cartas sobre o que seria dito naquele espaço. Fica claro o desejo de alcançar um público bem geral, como vemos pelas afirmações seguidas, sugestivamente escalonadas em termos de valoração: (1) algo bom nas fitas é a motivação ou sugestão para novas conversas e, (2) “o que há de ótimo em cinema é que toda gente está a par, como a política, o futebol ou os crimes importantes.”

O começo propriamente dito, todavia, está só mais adiante, no terço final do artigo, quando Paulo Emilio aponta o que ele chama de “coisa escandalosa” e diz que gostaria de saber o que as pessoas pensam daquilo. Não vem ao caso entrar no assunto, que diz respeito a um problema de quota de exibição para o filme **Na Garganta do diabo**, de Walter Hugo Khouri (1960), então impossibilitado de ser exibido no Japão. Problema dos japoneses? Não.

⁹⁶ GOMES, Paulo Emilio Salles. Começo de conversa. **Brasil, Urgente**. São Paulo, nº 1, 17 mar. 1963. Ver CALIL & MACHADO, 1986, p. 223-224.

As autoridades brasileiras, segundo o artigo, é que deveriam tomar as medidas para a venda da fita.

O primeiro artigo opera, assim, em dois níveis de enunciação. Na primeira camada se estabelece, de antemão, a plataforma da relação que se pretende dialógica. Apresenta alguns pressupostos da colaboração, sugere o horizonte do seu debate e parece querer deixar claro justamente aquilo que **não** pretende. Neste primeiro nível, isto é importante exatamente porque a negativa iria suscitar a curiosidade de uma leitora de nome Elisabeth, cujo contato seria depois comentado na coluna do quarto número, como veremos adiante. É só numa segunda camada de enunciação que aparece o assunto de fato inaugural na intervenção: o caso da ausência de cota para exibição de um filme brasileiro no exterior. Há uma presumida inversão lógica, pois só ao final o texto apresenta o tema daquilo que seria o “começo”. Finalmente, os níveis se embarçam se percebemos o primeiro conjunto de textos, que, na verdade, visava provocar o leitor para um diálogo efetivo, por meio de carta (ou telefone, como no caso da leitora mencionada acima, que acabou sucumbindo à provocação e compareceu depois citada).

Ou seja, o texto não vai direto ao assunto escolhido e circunscrito por si próprio de forma definida, ao mesmo tempo em que não apresenta suas premissas (“Minhas premissas enquanto crítico são...” e “Justifico tal linha de atuação e abordagem porque...”), pois opta por sinalizar que ali supostamente **não** se ocuparia a posição de um crítico, que **não** haveria posições estéticas de “princípio”, ou que **não** se pretenderia estabelecer desde já o seu viés ou o contexto relativo a tal direcionamento. Justamente o contrário disto consta de um tradicional artigo inicial de intervenção crítica, em um espaço onde terá continuidade⁹⁷. Dois bons exemplos da mesma atitude denegatória de *Começo de conversa* são os textos *Ouverture*, de

⁹⁷ Vinicius Dantas, organizador dos textos de intervenção de Antonio Candido (2002, p.23), explica em nota de rodapé que essa apresentação de princípios era usual na época, pois “nela o crítico definia as direções de sua atuação e a linha de seus comentários, atendendo às expectativas de um público imaginário mas que logo poderia se tornar real.”

Antonio Candido, para a *Folha da Manhã* (1943), e *Começando*, do mesmo autor, para as páginas do *Diário de São Paulo* (1945), que perfazem as “Notas de crítica literária” (Cf. Candido, 2002, p.23-30 e 37-44). Os dois críticos se recusam a fincar pé de seus fundamentos e de suas éticas, de saída, e devolvem ao leitor reflexões sobre o significado desta atitude.

O texto seguinte, publicado no 2º número do semanário *Brasil, Urgente*, parece se encaminhar normalmente, de acordo com a idéia de se tratar de certos filmes em particular, e do cinema brasileiro em geral. *Problema inglês*, publicado no 2º número, de 24 de março, expõe o ponto de vista do crítico sobre o filme inglês **Victim** (Meu passado me condena, Basil Dearden, 1961). O foco se centra na incapacidade do cinema em absorver, de imediato, polêmicas vivas do seu tempo, uma vez que a fita refletiria com alguns anos de atraso a discussão sobre a abolição de artigos do Código inglês que versavam sobre homossexualidade. O único contra-exemplo desta incapacidade de absorção do qual o crítico diz se lembrar é da polêmica ao redor do racismo, nos Estados Unidos, que tinha em seu centro **The Birth of a nation** (O Nascimento de uma nação, D.W.Griffith, 1914).

Paulo Emilio expõe que o filme inglês retomara a tese dos abolicionistas ingleses de que a única consequência social dos artigos da lei era a exposição dos homossexuais a chantagistas, eixo forte e conflito principal do enredo. Todavia, o deslizamento final do texto menciona as “flechadas certeiras no puritanismo” desfechadas pelo filme com a apresentação dos motivos da personagem sócia e cúmplice do chantagista, que a certa altura da narrativa deixa claro não se mover apenas pelo dinheiro, mas pelo horror ao “vício”. Então, pelo fato de ampliar e fazer ultrapassar seu próprio tema, a personagem é classificada como “a mais significativa”. Terminando assim seu comentário sobre a fita inglesa, o crítico age de maneira a deslocar todo o conjunto significante do texto apenas com a alusão e ênfase sobre uma personagem secundária. Noutras palavras, a simples inclusão de uma informação lateral solapa a segurança de um desenvolvimento até então relativamente (e falsamente) modesto.

Ao lado do artigo de título irônico sobre o filme **Victim, Go home, Tarzan!**⁹⁸ é outro texto da série para o “jornal dos padres” que também aborda um assunto exógeno. O aspecto jocoso do comentário já se esboça nas primeiras linhas: “Eu achei graça, há alguns anos quando porta-vozes oficiais de países africanos condenaram solenemente as fitas de Tarzan.” Em suma, o movimento do texto será, ao contrário do que aparenta, dar razão aos políticos africanos. Da forma como iniciou, o escrito teria de dar uma pirueta sobre si mesmo a fim de alcançar tal conclusão. Esta será lastreada numa reflexão refeita a partir da então recente saída do crítico para assistir a um filme de Tarzan, em contraponto à sua antiga posição, construída pela fruição de outras fitas do herói. Já no segundo parágrafo percebemos um procedimento derivativo que não permite fixação em solo firme: os filmes seriam “subcinema”... mas não seria adequado introduzir tais hierarquias, pois outras fitas eram até mais “merecedoras de opróbrio” do que o inocente Tarzan; “inocente em termos”, como diz o próprio texto em seguida, quando indica que o crítico saíra escandalizado do cinema após retomar o contato com a figura de “músculos e cara”. Vejamos.

Como todos sabem, Tarzan vive na África, ou em África, como dizem os portugueses salazaristas ou não. É difícil imaginar maior integração com flora e fauna do que conseguida por Tarzan. Sua adequação atinge tais limites que transforma harmoniosamente em seu contrário, noções que para nós são familiares e ásperas. Cipó para nós evoca logo cipoal mas, para Tarzan, é sereno e aéreo meio de transporte, ágil e fácil como nossa fantasia. A natureza das plantas e dos bichos está toda a seu serviço. A palavra serviço não se acomoda ao caso. Tarzan não impõe nada, aos animais ou às flores. Trata-se simplesmente da fruição amável e coletiva do existir. Nem sequer sua forma de expressão Tarzan impõe aos bichos: com os elefantes ou com os outros ele dialoga sempre em suas respectivas linguagens. A única língua que Tarzan encontrou dificuldade em aprender foi o inglês. O vocabulário com que ele se entende com a macaca “Cheeta” é evidentemente mais rico e elaborado do que aquele que utiliza com sua companheira Jane ou com Boy. Até aqui está tudo ótimo.⁹⁹

O que dizer dos inúmeros laivos cômicos? Da montagem de África com Salazar? Da “nossa fantasia” metaforizada num cipó sereno e aéreo? Da “integração” com fauna e flora,

⁹⁸ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Go home, Tarzan!* São Paulo **Brasil, Urgente**. São Paulo, n° 7, 28 abr. 1963.

⁹⁹ *Ibidem*.

com os animais e flores? Da idéia de uma não imposição por parte do Tarzan, nem da sua linguagem? Da transformação “harmoniosa” no contrário?

De fato, é preciso corrigir uma observação anterior: o texto não produz uma pirueta, e sim várias piruetas. Parece ir na direção do comentário de que a condenação dos africanos parecera “patusca”. Faz um corte brusco, muda de direção quando fala em “subcinema”. Retoma certo eixo ao classificar o personagem de “inocente”, mas não tanto... Após assistir novamente um filme “tarzaniano”, o crítico quer dar “carradas de razão aos políticos africanos” e destrincha os motivos. Não obstante a configuração irônica, os passos seguintes das observações citadas encaminham para a constatação de que os filmes trazem um Tarzan que é “simples, puro e bom”, representando valores de “sabedoria e retidão”, “gravemente corrompidos no mundo civilizado”. Um falso torneio? Contudo, a finalização é definitiva e toca o solo após o último giro:

Em suma, o universo tarzaniano é dos melhores possíveis. Pensando e procurando bem só há nele um elemento negativo, uma coisa irremediável, uma fonte de conflitos insolúveis. Esse elemento, essa coisa, essa fonte, são os africanos. Se não fossem os negros africanos, Tarzan prolongaria sem obstáculos e para sempre, na companhia de Jane, Boy, Cheeta, dos elefantes e dos cipós, o florescimento sem fim de sua branquitude. Se eu, brasileiro embranquecido, fiquei indignado, imagine os africanos!

4.4. Os degraus de identificação e de ironia

Tal esquema escorregadio, de fixação improvável, não é derrisório tão somente em matéria de flutuação dialética do tema ou do ângulo que o aborda. Tampouco tal método de deslizamento constante com inversões súbitas se restringe aos escritos até agora examinados. Funda-se como uma das leis gerais da intervenção no *Brasil, Urgente*, só encontrando par no bom humor da *Praça Literária* a cargo de Claudius, publicada na mesma sessão de “artes e espetáculos”, na qual se acomodava o canto de página de Paulo Emilio.

Estabelecido o primeiro patamar, fugidio, de tematização e posicionamento, uma resposta da leitora de nome Elisabeth cria a necessidade de rearranjo formal da estratégia do

crítico de não identificar-se cabalmente e a priori. Assim, a mudança conduz o “falar de si” para a tática oposta de afirmação peremptória e comprometida com princípios que se baseiam numa solene missão de vida. Aqui, a explicitação do engajamento com as atividades de conservador da cinemateca reelabora o lugar de fala, a partir da elucidação daquilo de que “cuida mesmo” – a Fundação Cinemateca Brasileira, tratando logo de informar os leitores sobre o grave episódio de recusa de uma lei no Congresso Nacional para fundear as atividades da instituição.

É o antológico texto *Cinemateca e briga*¹⁰⁰, que faz emergir este desvio, pois se estrutura integralmente como uma indispensável resposta aos questionamentos da leitora. A queixa diz respeito à apresentação de *Começo de conversa*: Elisabeth não se conformara com o “jeito” com que o crítico se colocou, como se todos já o conhecessem, e a partir de uma enumeração que se limitava a dizer o que ele **não** era. “Elisabeth aliás fez questão de salientar que a inquietava um pouco o fato de eu não ser tanta coisa ao mesmo tempo.”

A resposta veio, então, enfática, e já no primeiro parágrafo: o crítico abre o texto esclarecendo que escreve, faz conferência sobre cinema, anda interpretando papéis em fitas, e até diz ter redigido uma estória para ser filmada. Fora o principal: dedicar-se à Cinemateca Brasileira. A primeira frase do artigo é uma pérola de reflexividade: “Escrevo por aqui e por aí”. É certo que, ao lado da simples informação de que não escreve somente naquele semanário, a frase remete ao circuito de realização do texto, entre escritor e leitor. A utilização das partículas dêiticas “aqui” e “aí” consignam (1) os lugares onde o crítico escreve e, num nível subjacente, (2) o hiato temporal e de linguagem que é inerente ao processo de significação, no entretempo e diferença da escrita e da leitura, o próprio vazio existente entre enunciação e compreensão. Ora, é exatamente esse buraco que dá margem ao “mal-entendido” sugerido pelo Autor mais adiante. Emerge e justifica-se, assim, a necessidade que

¹⁰⁰ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinemateca e briga*. **Brasil, Urgente**, São Paulo, nº 4, 7 abr. 1963. Ver CALIL & MACHADO, 1986, p. 227-228.

sente o Autor em esclarecer e apresentar seu próprio trabalho, ao mesmo tempo em que rebate a ironia da qual diz ter sido objeto.

A ênfase sobre o seu próprio trabalho é construída após a menção de que a leitora ignorava o que fosse uma Cinemateca, o que traz desolação ao crítico. E ainda: além de desolar, intrigara o desejo da Sra. Elisabeth de saber se o crítico seria “de briga”. Vejamos a resposta no desenlace deste pequeno emaranhado que atualiza novamente o procedimento examinado no trecho anterior do nosso escrito, das piruetas e deslizamentos:

Pois não sou. E o divertido é que pensando bem verifico que não sou de briga precisamente porque o cuidado principal de minha vida é a Fundação Cinemateca Brasileira, tipo de cousa que não provoca controvérsia. Ninguém é contra. A vida da Cinemateca depende de certa lei a ser votada pelos deputados federais. Pois todos eles, há muitos anos, são a favor. Houve um que a certa altura foi contra, mas por engano. O diabo é que era então o líder da maioria que significou para nós 4 anos de esforços perdidos. Mas tudo foi um mal entendido. Quando reina o bem entendido são todos a favor. Unanimemente.

A tal ponto que nunca discutem o assunto. E dele acabam se esquecendo. Quando a Cinemateca morrer será cercada por uma unanimidade de opiniões, legislativas ou não, que desejam sua vida. O que dá vontade de brigar.¹⁰¹

Como vemos, o arremate é surpreendente e rebate a ironia da leitora, que teria ficado inquieta ao saber que o crítico não era “tantas cousas ao mesmo tempo”. Num trecho anterior, ele explica: “Como vêm, a moça – ou a senhora – me gozou um bocado”. Tudo isso de acordo com o relato inserido no texto, isto é, segundo um estilo indireto. Assim, a partir do 4º número do jornal, Paulo Emilio não vai economizar nas referências a si próprio, com a menção de experiências vividas, figuras que habitam sua memória, opiniões de si sobre si, de si sobre amigos ou conhecidos, num tom provocativamente confessional. É evidente que permanecerão os gracejos e a vivacidade que marcam o seu espaço no *Brasil, Urgente*, embora estes nunca descambem para a impostura ou a falsidade.

O texto *Variação do enterrado vivo*¹⁰², do número seguinte, é praticamente uma retomada da sua apresentação pessoal, sustentada em “velhas histórias de horror” que

¹⁰¹ GOMES, Paulo Emilio Salles. Cinemateca e briga. **Brasil, Urgente**, São Paulo, nº 4, 7 abr. 1963.

¹⁰² Idem, **Brasil, Urgente**, São Paulo, nº 5, 14 abr. 1963.

reposicionam a sua figura perante o leitor. Ficamos sabendo que ele esteve preso durante o Estado Novo e que depois participou da campanha presidencial do Brigadeiro Eduardo Gomes. As informações são destiladas a partir de um motivo aparentemente fútil que foi uma “obsessão macabra” ao escolher uma fita de horror com estória de gente enterrada viva (“Que horror!”, diz, zombeteiramente), entre várias que estavam sendo exibidas. Foi a sua “experiência modesta, e sobretudo não conclusiva [!], de enterrado vivo”, que o teria levado a uma sala na avenida Ipiranga.

Na verdade, a experiência relatada enfeixa quatro diferentes tempos de sua vida: este, mais recente, de espectador; outro, há quase vinte anos, por ocasião de um pesadelo de enterrado vivo em uma viagem de trem durante a dita campanha; em seguida, um momento ainda mais antigo, de preso cavando buraco para a fuga e atormentado com o perigo real de ser soterrado, há quase trinta anos; por último, quando fora mal entendido por um discípulo no Conservatório Musical que não compreendera suas reflexões sobre o enterrado vivo e a claustrofobia, em período indeterminado. É indubitável que o derradeiro episódio é narrado com o objetivo de deixar um gancho para esclarecer a “moral” das duas histórias anteriores para o próprio leitor, justificando-as, uma vez que o mal entendido teve origem banal e não aparenta ser importante, porque o tal discípulo pensava que “claustrofobia significava medo de ser frade”.

A narração da primeira história explica como, mesmo sabendo que estava sonhando com a situação de enterrado vivo, “por desencargo de consciência” esticara a mão e dera de encontro com a portinhola de madeira do leito superior do trem da Companhia Paulista.

Pois é, eu sabia que estava sonhando mas não num trem. Apesar do ruído das rodas nos trilhos o meu grito acordou o vagão inteiro, eu inclusive, que me conservei encolhido num profundo e envergonhado silêncio. De manhã no vagão restaurante não se falava de outra coisa, e eu quieto. Só agora confesso, quase vinte anos depois. É verdade que as confissões sinceras são sempre tardias. Senão é exibicionismo.¹⁰³

¹⁰³ GOMES, Paulo Emilio Salles. Variação do enterrado vivo. **Brasil, Urgente**, São Paulo, nº 5, 14 abr. 1963. Ver CALIL & MACHADO, 1986, p. 229-231.

A segunda narrativa é mais extensa. Primeiramente, externa, de maneira clara, um ponto de vista sobre a violência sofrida por si e por outros pares presos, nominando uma a uma as autoridades e suas atrocidades. Na seqüência, explica os motivos da fobia de ser enterrado vivo, causada por razões bem reais: arrastar-se por um buraco em escavações sorrateiras durante toda a noite, com quedas de terra quando o “apoio uníssono” dos “tacões de algumas dezenas de soldados” em marcha passava por cima do local do túnel. Havia risco de um desabamento de maiores proporções, que fazia o encarregado da escavação se arrastar dificultosa e lentamente de volta para um ponto seguro, quando isso era possível, em vista do adiantado comprimento da galeria, “a nossa cova de libertação”, como diz. Antes de chegar neste ponto do artigo, porém, vejamos o que disse sobre aquele contexto real vivido:

Eu estava então no Presídio do Paraíso. Naquele tempo as cadeias tinham nomes curiosos. Havia também o Presídio da Liberdade e um com a denominação gentil de “Maria Zélia”. Apesar de passado tanto tempo esse nome ainda soa sinistramente no ouvido de algumas pessoas e no meu. No Presídio Maria Zélia foram mortos a metralhadora Augusto Pinto e Varlota. Daí saíam os anarquistas espanhóis, entre os quais Soler, que a administração do presidente Vargas, do ministro Rao e do chefe de Polícia Felinto enviava para a administração do general Franco que os fuzilava no porto de Vigo. Velhas histórias de horror (vejo finalmente a utilidade da criação do vocábulo *estória* para distinguir de *história*).¹⁰⁴

Eis, portanto, outro tipo de resposta ao reclamo da leitora Elisabeth, com uma história da lavra pessoal, mas coletiva e compartilhada, contada na primeira pessoa do plural: “...estávamos presos...”, “...trabalhávamos a noite inteira...”, “...prossequíamos nosso esforço de perfuração...”, “De dia dormíamos um pouco, mas alguns de nós não conseguiam, perseguidos por pesadelos de enterrados vivos.” E mais: explicita finalmente o escopo da “antiga” politização¹⁰⁵ e o projeta sobre o tempo presente, contradizendo o primeiro artigo da série. Sem perder a graça. Eis a finalização do texto:

¹⁰⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. Variação do enterrado vivo. **Brasil, Urgente**, São Paulo, nº 5, 14 abr. 1963.

¹⁰⁵ Lembremos da análise, disposta no capítulo anterior, do sistema de evocação também utilizado no artigo *Chaplin melhor pior*, também publicado no *Brasil, Urgente*. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Chaplin melhor pior*. **Brasil, Urgente**. São Paulo, nº 13, 9 jun. 1963.

Apesar da aparência este comentário tem lógica e até moral. Indica o papel das experiências vividas ou imaginadas na vinculação que estabelecem com as fitas. Distingue a história da estória, o horror verdadeiro do de ficção. O primeiro corrompe e emudece; o segundo areja e faz bem. Mesmo porque é inseparável do humor.¹⁰⁶

Conhecer e reconhecer, artigo para o 8º número do jornal¹⁰⁷, compõe e prolonga *Cinemateca e briga* e *Variação do enterrado vivo*, além de deixar claro o apego do crítico ao problema que se originou no escrito inaugural. O assunto de ser-não-ser crítico de cinema merece novamente uma reflexão conduzida com relatos ou testemunhos de vida, tema deslizante e ironia atroz. É uma outra justificativa para a negação em ser uma autoridade no terreno da crítica, ou melhor, mais um gesto teatral que desafia o leitor e o incita a um rearranjo de suas concepções.

Paulo Emilio começa o artigo falando que fora instado por uma pergunta perfidiosa e verdadeira de uma amiga “com aquele ar assim de gato que às vezes as moças têm”: se ele sabia porque não era crítico de cinema. A resposta vem de um estoque pronto que diz ter guardado e não o encontra desprevenido. Ele se diz péssimo fisionomista, e mesmo quando “**precisaria** e mesmo gostaria de reconhecer [grifo do autor]” alguém, termina causando desconforto, com “conseqüências incalculáveis”. Toda a dificuldade em ser crítico, segundo a conclusão do texto, surge da limitação da “cota” de pessoas conhecidas de que nos lembramos e reconhecemos. Um crítico de cinema não pode ser péssimo fisionomista como ele se assume, sob o risco de confundir “as e os artistas, umas e uns, com as e os, outras e outros”. Todavia, a situação é embaraçosa não só com artistas, que é realmente o cerne da reflexão que se desenvolve, o que esvazia a determinação inicial e explicita a contradição do argumento:

E é mesmo assim. É incrível até que ponto não sou fisionomista. Se a única conseqüência fosse não reconhecer atores e atrizes, a falha não teria importância pois nunca dei bola para artistas de cinema. Só me interessam quando viram personagens e aí não há mais problema porque penso tanto nelas que nunca mais esqueço. [...]

¹⁰⁶ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Variação do enterrado vivo*. **Brasil, Urgente**, São Paulo, nº 5, 14 abr. 1963.

¹⁰⁷ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Conhecer e reconhecer*. **Brasil, Urgente**, nº 8, São Paulo, 05 mai. 1963.

Eu compreendo o estado de espírito dos não reconhecidos pois também fico decepcionado, ressabiado ou mesmo ofendido quando isso acontece comigo. Mas o que fazer?¹⁰⁸

Dáí em diante, o que veremos serão os tipos de soluções para a difícil situação de desconhecimento ou “vagueira” do não reconhecimento, floreadas de relatos cômicos que tiveram ocasião em cada uma. Cabe recolocar aqui quais as soluções encontradas e o seu resultado.

A primeira solução apresentada e durante “muito tempo” praticada pelo crítico é denominada “iniciativa exuberante”: diante da menor solicitação de reconhecimento, uma resposta calorosa, com “esfuziante cordialidade”, na esperança da descoberta de quem se tratava “no correr do diálogo”. Resultado: inúmeros “dissabores”, causados ora pelo fato de que seria apenas uma pessoa que desejava uma informação, ora pelo abraço dado equivocadamente em um senhor que estava pronto para cumprimentar o verdadeiro conhecido que se posicionava atrás do nosso incauto escritor. “Só que eu sinto o velhinho se debatendo um pouco dentro do meu abraço apertado. É que o amigo dele estava atrás de mim esperando a sua vez”. É importante salientar que cada situação teve hora ou lugar: a primeira foi numa rua um pouco deserta, o que talvez justifique o sobressalto e recuo da senhora. A situação do “abraço apertado” foi “em plena Barão de Itapetininga”.

O outro tipo de embaraço teria acontecido na Avenida Higienópolis, desta vez com “abraço dado e recebido”, troca de expressões de cordialidade e tal. Mas durou pouco o bom desenrolar, pois “logo em seguida o interlocutor deve ter distinguido no meu olhar aquela vagueira, aquela falta de apoio característico do não reconhecimento e fabulosamente descrita por Proust.”

Como terminou esta “experiência penosa”, segundo a narrativa de Paulo Emilio? Com o seu conhecido ou amigo esquecido se recusando a reapresentar-se, e afirmando, em “tom ferido”, que isso não teria a menor importância para o nosso angustiado crítico. “A prova de

¹⁰⁸ GOMES, Paulo Emilio Salles. Variação do enterrado vivo. **Brasil, Urgente**, nº 5, São Paulo, 14 abr. 1963.

que não tinha razão é que estou me lembrando do caso tantos anos depois”. Mas o texto não termina aí, produzindo ainda dois volteios bruscos. O primeiro está na sequência destas palavras de cunho analítico-confessional, quando diz que o problema de fundo é a ocupação desnecessária da cota de conhecidos com pessoas das quais infelizmente não se esquece – “talvez a gente ligasse um pouco menos para o esquecimento se atentássemos para a impaciência e o tédio que acompanham com tanta frequência o reconhecimento”. Duras palavras, apesar de bem humoradas. Não nos é dado compreender qual é o verdadeiro alvo do esnobismo. Talvez alguns críticos, talvez alguns cineastas, ou autoridades do poder público. O que importa é constatar a produção da alusão e do subentendido que anteriormente, no primeiro texto, fora objeto de censura.

O segundo e último volteio, após os relatos e no fecho do artigo, trata do que seria a escolha do próprio assunto da coluna naquele dia. Vejamos:

Minha intenção primeira era falar um pouco das artistas de cinema que reconheço, a propósito das últimas fitas francesas. Andei vendo algumas e encontrei Jeanne Moreau e Brigitte Bardot. Pois bem, essas duas atrizes são irremediavelmente minhas conhecidas. Nas outras atrizes francesas atuais eu não penso, e se ao encontrá-las em fita as reconheço, é sem alegria. Mas conhecer e reconhecer Jeanne e Brigitte durante anos a fio me faz um bem imenso.¹⁰⁹

Esta coleção de pequenas histórias (ou seriam estórias?) é o terceiro degrau da dinâmica de apresentação-identificação em oito semanas consecutivas de intervenção no *Brasil, Urgente*, metade do total publicado. O primeiro degrau, como vimos acima, foi forjado pela recusa em se dar a conhecer e ocupar um lugar de autoridade. O segundo se compõe de um mosaico de afirmações passageiras sobre si próprio, ao longo dos números. Só para exemplificar: teria tendência à divagação, como está escrito no primeiro texto; teria amigos e antepassados ingleses, como consta do segundo – “Que meus amigos ingleses e as cinzas dos meus antepassados nascidos na Grã-Bretanha não se vexem de ver intitulado problema inglês o comentário de uma fita que cuida de homossexualismo.”; ficara perplexo com a notícia de

¹⁰⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. Conhecer e reconhecer. **Brasil, Urgente**. São Paulo, nº 8, 12 mai. 1963.

que Osvaldo Massaini não mais cuidaria da realização de filmes brasileiros e se dedicaria apenas à distribuição de fitas estrangeiras. Entre outras rápidas passagens aqui e ali, mesmo ao longo das últimas semanas nas quais publica.

4.5. Um crítico de cinema brasileiro

O cinema nacional é assunto de cerca de metade dos escritos de Paulo Emilio Salles Gomes para o semanário *Brasil, Urgente*. Com o objetivo de trazer concretude à abordagem, grassa o uso da referência a fatos e pessoas, a encontros e acontecimentos, a personalidades do meio cinematográfico local. São menções assumidas pelo escritor perante o leitor, potencializadas por expor uma “vida pública”, partindo das relações pessoais nas quais o próprio crítico está implicado, para falar bem ou mal, nos números iniciais, até chegar à pontuação das delicadas tarefas a que se dedicava, a exemplo da criação de um curso de cinema na UNB e do acercamento das questões legislativas da Cinemateca Brasileira.

Em primeiro lugar, é através do cineasta Walter Hugo Khouri que Paulo Emilio puxa o fio dos problemas do cinema brasileiro, tanto no sentido de caracterizá-los, quanto com vistas a determinar a discussão do momento. É importante notar que há uma preocupação em reunir diferentes instâncias da problemática, pois percebemos a passagem do problema da exportação de filmes, colocado no primeiro artigo, para um balizamento de projetos estéticos opostos entre os cineastas. E assim são referidos indiretamente os “jovens” do Cinema Novo, em contraponto com Khouri e o seu filme **A Ilha** (1962), no artigo *Falar bem e mal de Khouri*¹¹⁰. O sucesso do filme é a novidade comentada ao lado da “performance milagrosa” do cineasta que, entre aqueles de “intenção artística”, realizara cinco filmes de longa-metragem com pouco mais de 30 anos. Um fenômeno dentro da “conjuntura brasileira”.

Ou seja, o artigo começa emulando uma separação ao identificar Khouri com certo tipo de cineasta, e do mesmo modo estabelece a dificuldade que é produzir em contexto

¹¹⁰ GOMES, Paulo Emilio Salles. Falar bem e mal de Khouri. **Brasil, Urgente**, nº 3, São Paulo, 31 mar. 1963. Ver CALIL & MACHADO, 1986, p. 225-226.

adverso. Um terceiro elemento, o público, é convocado para a equação. Se até então o cineasta tinha a reputação de “difícil”, com o recente filme o terceiro elemento começou a lhe dar ainda mais prestígio. Mas o raciocínio agrega ainda outros dados, recuperando uma função precípua para os filmes: “...suas fitas tornaram-se obrigatórios centros de referência na polêmica viva e estimulante que se manifestou durante os últimos anos nos setores mais jovens da cinematografia brasileira.” Assim, o texto conduz uma explicação de fundo sobre esta polêmica a partir do resumo do pensamento do cineasta:

Para ele o caminho certo para o cinema brasileiro seria o de temas e sentimentos permanentes e universais tratados numa linha obstinadamente estetizante. Os adversários exigiam filmes definidos no tempo e no espaço, ansiavam por vibrações humanas mais amplas do que as circunscritas ao esteticismo, e denunciavam a obra de Khouri como encarnação do mais estéril alheamento, ou melhor da alienação, já que é essa a expressão ritual utilizada nesses debates que apaixonam a juventude brasileira.¹¹¹

Definição do tempo e espaço versus universalismo estetizante; sentido de pertencimento versus sentimento permanente. O debate entre as correntes opostas já encontrava até uma “expressão ritual”, segundo a exposição de Paulo Emilio, e contrastava a diferença de projetos – a oposição de direções na defesa dos “caminhos certos”. O embate é valorizado e demonstrava uma modificação no panorama de “desimportância do cinema brasileiro”.

Tal idéia de alteração recente e outra alusão a novas propostas retornam no texto *Babá Saci Anselmo*¹¹². O crítico traz a funcionária que cuida da sua casa para a cena com o objetivo de explicar como percebera que o prêmio Saci dado ao cinema se tornara tão ou mais importante que o prêmio Saci dado ao teatro. A entrega de prêmios costumava ser “melancólica” e “para os amigos do cinema brasileiro”, o que diferia do mesmo ritual para o teatro, dentro do qual o público reagia entre “aplausos e murmúrios de insatisfação”. A torcida deixava patente o fato de que poucas pessoas viam os filmes, ao contrário das peças. A farta

¹¹¹ GOMES, Paulo Emilio Salles. Falar bem e mal de Khouri. **Brasil, Urgente**, nº 3, São Paulo, 31 mar. 1963.

¹¹² GOMES, Paulo Emilio Salles. Babá Saci Anselmo. **Brasil, Urgente**. São Paulo, 16 jun. 1963.

distribuição de estatuetas e mesmo os desentendimentos sobre a justiça das premiações não ocultava a pouca importância do resultado. Como diz Paulo Emilio: “Mas como era possível olhar com atenção acontecimentos que envolviam número tão reduzido de pessoas em torno de fatos ou filmes de tão pouca monta?”

Acontece que algo aparentava estar mudando, e o sinal disso foi a notícia dada por Babá, que cuidava da casa e “presidia” o acordar do crítico: “O Anselmo devolveu o prêmio!”, disse, certo dia. Paulo Emilio fez questão de explicar, antes, que se algo de importante ocorria “no mundo, no país, em São Paulo ou Vila Clementino” era através de sua funcionária Babá que ele sabia. Noutras palavras, o prêmio Saci de cinema ganhara um vulto que não tinha quando os filmes “eram ruins e poucos”, e mesmo assim os prêmios eram “espalhados a mancha”.

O ano passado do cinema brasileiro alterou totalmente esse panorama desimportante e vai daí o interesse vivo de Babá, meu e de tanta gente. Em 1962 aconteceu um fato sensacional. Anselmo Duarte realizou um filme brasileiro que não é interessante, curioso, prometedor ou estimulante, mas pura e simplesmente bom. Não escondo a alegria que esse fato decisivo, raro e imprescindível me causou. Como se isso não fosse suficiente, o mesmo ano que viu nascer “O pagador de promessas”, assistiu à cristalização no Rio de Janeiro de um fenômeno cinematográfico novo entre cujos frutos está “Os Cafajestes”, de Rui Guerra.¹¹³

Podemos dizer que este parágrafo disposto no 14º número do *Brasil, Urgente* é o momento de maior empenho público de Paulo Emilio Salles Gomes em relação ao “fenômeno novo”. Todavia, tal fenômeno ainda não estava realmente cristalizado e muita dessintonia ainda seria identificada dentro do caos magmático da sua irrupção. A confusão é compreensível: com exceções pontuais – como é o caso de **Porto das Caixas** e de alguns curtas – os filmes ainda estavam em fase de produção e os projetos estéticos ainda não haviam saltado do terreno ideológico para as telas. A indiferenciação decorria da indefinição de contornos nítidos, seja em relação aos filmes, seja em relação ao necessário enfrentamento que o contexto iria criar.

¹¹³ Ibidem.

Contudo, a plataforma estava construída e a conclusão é clara nessa direção: o cinema nacional tornou-se importante e conferiu destaque para o seu prêmio Saci, tal qual a importância do prêmio para o teatro. “O cinema se subordinará necessariamente de agora em diante a normas idênticas de qualificação e rigor.” O texto não chega a dizer, mas deixa implícito que os próprios filmes teriam de responder à expectativa, independentemente dos prêmios. Aguardava-se ansiosamente o amadurecimento dos frutos.

4.6. Os velhos problemas

Enquanto os filmes não vinham, restava ao crítico continuar na levada e martelada do seu próprio trabalho, ocupado com as tarefas para a implantação definitiva da Cinemateca Brasileira. Além disso, dedica-se a perseguir de forma implacável as concepções e práticas que considerava equivocadas e que ainda perduravam entre produtores e cineastas. As duas vertentes de atividades relativas ao cinema brasileiro – de conservador de cinemateca e de crítico mordaz – também estão presentes no semanário. Começamos nos detendo sobre esse lado cruel de um Paulo Emilio algoz de seus desafetos, ou melhor, algoz de concepções e projetos que reputa extremamente equivocados, se levamos em conta a severidade dos julgamentos.

Mencionamos mais acima o artigo sobre o filme **A Ilha**, de Walter Hugo Khouri, (*Falar bem e mal de Khouri*), mas omitimos propositalmente o aspecto mais negativo das observações que acaba sendo sintetizado no último parágrafo. É aparentemente apenas um pequeno e último acréscimo: “Por hoje só quero dizer mais uma coisa”, escreve. Em seguida, Paulo Emilio aponta o que seria a ilusão do cineasta em achar que “é possível filmar intenções”. As intenções são “letra morta”, ainda que o cineasta se sinta animado por elas e procure sugerí-las nos “pormenores do filme”. Para ele, quando os filmes fracassavam, a culpa seria do público, que não compreendia as intenções. E o que aconteceu no caso de **A Ilha**?

Com “A Ilha”, porém, Khouri obteve plena comunicação com os espectadores. Só que suas intenções permaneceram letra morta. O que nós, público, encontramos em “A Ilha” não foi, como pretendia Khouri, uma meditação pessimista sobre a natureza humana, mas um alimento ambíguo e infantil para o nosso arrivismo. O que talvez lance luzes novas sobre o público e sobre Khouri.¹¹⁴

A sugestão vai na direção contrária do senso-comum, de uma correlação imediata na relação estabelecida entre o sucesso de público e as intenções do cineasta. O texto termina aqui, suspendendo o final, deixando o leitor no ar, pois não explica porque o filme é esse “alimento ambíguo”. Procedendo exatamente nos termos com que encerra: joga nova luz sobre o que vinha sendo dito. O mais interessante é que o público não é um ente separado do crítico, mas este se coloca como parte integrante daquele ao se incluir na primeira pessoa do plural¹¹⁵.

Osvaldo Massaini foi o próximo massacrado. É importante notar que novamente está em questão uma idéia de sucesso a todo custo. Em *Herói Massaini vítima*, Paulo Emilio destaca para o leitor que ficara sabendo, através da coluna cinematográfica de Inácio de Loyola, que Massaini decidira “não mais cuidar da realização de filmes”. Só trataria, de agora em diante, da distribuição de fitas estrangeiras, em função de ter sido “vítima do êxito”, como reporta o texto. O triunfo de **O Pagador de promessas** teria transformado a vida do produtor em um inferno desde Cannes, com inimigos brotando “como cogumelos” por todos os lados, pois, como declarara, segundo citado por Paulo Emilio, “é muito mais fácil atirar pedras em quem está por cima”.

O crítico se diz surpreendido e até perplexo. Empreende, em seguida, uma tentativa de explicação que começa ironicamente sugerindo motivos psicológicos, os quais, na realidade, não se julga capaz de apontar: “Conheço mal Massaini – devo ter conversado com ele umas duas ou três vezes – e não seria capaz de definir a fundo a sua personalidade.” Direciona-se,

¹¹⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. Falar bem e mal de Khouri. **Brasil, Urgente**, nº 3, 31 mar. 1963.

¹¹⁵ Tivemos oportunidade de examinar, no primeiro capítulo, a partir da análise de Roberto Schwarz, o mesmo procedimento irônico e mordaz de auto-inclusão do crítico no processo examinado e criticado, no caso, em relação ao texto *Uma situação colonial?*

então, para um exame da carreira cinematográfica de comerciante e industrial do cinema. Começa lembrando o início como o “comerciante-tipo que pratica cinema no Brasil, o qual não passava de peça sem maior relevo no mecanismo importador que se alimenta do subdesenvolvimento.” Depois, veio a distribuição de filmes nacionais e em seguida o financiamento. Não tardou a produção. “Não vem a pêlo observar que eram fitas medonhas”.

Mas Paulo Emilio não é de todo ruim e segue elogiando:

Mesmo porque Massaini sentiu chegada a hora de fazer filmes melhores e os fez. Entre outros “O Pagador de promessas” que lhe rendeu um bom dinheiro, nos encheu de orgulho e teve efeito tão estimulante na vida cinematográfica brasileira.¹¹⁶

O que pensar deste “caso extremo de regressão” para o “dinheirinho certo” e de volta para o “status-quo medíocre” contra o qual o próprio produtor já havia se insurgido? O crítico explica que a renúncia veio não diante da adversidade, mas das “responsabilidades e conseqüências do êxito”, o que entendemos ser pior. Daí o mal que fará ao desenvolvimento do cinema nacional, pois ficaria provado que não seriam apenas as condições objetivas que o atrapalhariam, mas igualmente ou “em maior volume” as motivações pessoais. Citemos letra por letra o fechamento do texto: “Acabaremos com a impressão de que a psicologia do produtor cinematográfico brasileiro não é adequada ao êxito. O clima que lhe convém é mesmo o da frustração”. Obviamente, este artigo se comunica com *Babá Saci Anselmo* e amplia o escopo da reflexão sobre o sentido da luta e ocupação do mercado cinematográfico nacional com bons filmes.

Esse esforço de coesão entre os textos do *Brasil, Urgente* é também perceptível no insinuante *O primo e a prima*, artigo que se relaciona com *Falar bem e mal de Khouri*. Insinuante porque leva ao paroxismo a tática de sugerir uma ação – “Vou fazer isso...” – mas não levá-la adiante, e novamente mudando de idéia em seguida para, afinal, realizar em parte e por caminhos impensados aquilo a que se propôs... Uma confusão que aparenta desordem,

¹¹⁶ GOMES, Paulo Emilio Salles. O primo e a prima. **Brasil, Urgente**. São Paulo, nº 6, 21 abr. 1963. Ver CALIL & MACHADO, 1986, p. 234 e 235.

embora, na realidade, se assente como jogo bem pensado e pacientemente orquestrado. Daí a necessidade de recuperar o fluxo do texto, do início ao fim.

O começo, então, se vale de uma espécie de confissão cuja primeira frase foi referida na abertura deste capítulo. É importante, contudo, recuperar todo o trecho:

Não é por virtude que em geral não falo mal das pessoas. Virtude minha ou das pessoas. Também não é por indiferença. Isso não, pois está aí um sentimento que não conheço. Acho que nunca fui indiferente a nada. Vai ver que é isso que me dá às vezes uma canseira... É, isso, precisamente, o interesse cansa. Sobretudo o positivo, o que simpatiza, quer compreender, ajudar, estimular. O outro, negativo, até que não é muito, retifico, não é nada fatigante. Muito pelo contrário! Acabo de descobrir que falar mal descansa. É uma descoberta que me fará muito bem.¹¹⁷

É notável o rebatimento, sobre a própria estrutura da frase, do arranjo formal desviante, pois dentro de uma única linha há idas e vindas, retificações e sugestões frustradas. Salta aos olhos o ritmo construído com o uso de recursos dramáticos, às vezes de maneira exclamativa, e sempre sugerindo uma insegurança nas afirmações. Além disso, a curiosidade instiga o leitor: qual é o assunto? Quem será objeto de comentários maldosos? O texto permanece sem dizê-lo e continua sua reflexão – para o escritor, até então inédita! – sobre a boa utilidade, para o repouso, do “falar mal”. No entanto, tal direção é logo bloqueada, o que o Autor justifica dizendo que nunca separou teoria e prática. De agora em diante, se dedicaria a falar mal periodicamente, mas com escrúpulo.

As primeiras vítimas da maledicência programada seriam “um senhor e uma senhora”. Quem? O texto ainda não diz. Adia ainda uma vez a explicitação dos “assuntos” da coluna e se detém sobre a relação entre eles, que é praticamente nenhuma, afinal.

Com efeito, a senhora e o senhor não se conhecem sequer. Ou antes, ele a conhece de vista e de nome e é só. Quanto a ela, o ignora total e absolutamente, se o ignora! Disso tenho certeza. Mas todos que vamos ao cinema em São Paulo o conhecemos pelo menos de nome. Ele se chama Primo Carbonari. Já o encontrei algumas vezes e gosto dele. Ele é inteligente e certamente boa pessoa. O leitor está me achando positivamente desajeitado para falar mal, o leitor que, como qualquer

¹¹⁷ GOMES, Paulo Emilio Salles. O primo e a prima. **Brasil, Urgente**. São Paulo, nº 9, 12 mai. 1963.

indefeso paulistano assiste semanalmente aos jornais cinematográficos de Primo Carbonari. “Inteligente, boa pessoa, e daí?” E daí nada.¹¹⁸

Finalmente o texto vai começar a falar mal de alguma coisa, e essa “coisa” são os jornais cinematográficos, inescapáveis ao espectador sob o risco de, ao atrasar propositalmente para entrar no cinema, não encontrar assento: “...concordo que os jornais cinematográficos de Primo Carbonari são maus, são ruins, são péssimos. Somos condenados a Primo Carbonari.” Pronto! A coluna atingiu-se o primeiro objetivo de falar mal de um senhor. Entretanto, quem vem à baila em seguida é outro senhor – Jean Manzon – que compete com o primeiro quando o assunto é de avaliação desfavorável:

Não vamos reiniciar a clássica discussão, já acadêmica, sobre qual deles é o pior. O assunto evoluiu e hoje os melhores especialistas estão concordes em que um paralelo entre Carbonari e Manzon não tem sentido pois é diversa a natureza da ruindade de cada um deles. Manzon é o ruim da classe internacional, ao passo que Carbonari é o ruim subdesenvolvido. Em suma, Carbonari é o pior cineasta brasileiro e Manzon é o pior do mundo. Afinal em vez de falar mal de um senhor, falei mal de dois e deixei a senhora para trás, o que me obriga a, por ora, abandoná-la. Mas não sem antes satisfazer a justificada curiosidade dos leitores. A senhora é Greta Garbo.¹¹⁹

Ora, os “senhores” são assuntos de cinema brasileiro e o que está implicado na questão é a produção e exibição de jornais cinematográficos nas salas de São Paulo e do interior. Manzon e Carbonari são impiedosamente descartados, pois não possuem qualquer qualidade, muito pelo contrário. O crítico cumpre a sua missão através de um estranho percurso e envolve o leitor numa atmosfera reflexiva e de suspense.

Para finalizar, é necessário notar que este método de aproximação da crítica de Paulo Emilio, apesar do corte original que atinge em *Brasil, Urgente*, se alimentou de outros modelos, o que o próprio crítico explicou de forma bem humorada em um dos dois artigos em homenagem a André Bazin¹²⁰, escrito para o *Suplemento Literário* por ocasião de sua morte,

¹¹⁸ GOMES, Paulo Emilio Salles. O primo e a prima. **Brasil, Urgente**. São Paulo, nº 9, 12 mai. 1963.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ São textos publicados com intervalo de quinze dias entre o final de março e início de abril de 1959, sob os títulos *A descoberta de André Bazin* e *O crítico André Bazin*.

ao lado do “*Témoignages*”¹²¹ redigido para o número 91 da *Cahiers du Cinéma*. A citação que se segue tem um quê de comédia porque apresenta o método crítico de Bazin a partir do seu inverso, nas rememoradas palavras sacanas de Giuseppe Ungaretti, retraçadas por Paulo Emilio de forma intimista e alusiva. É importante lembrar que o artigo da quinzena anterior dedicara-se a examinar, de forma solene, as características do humanismo cristão do crítico Bazin, sendo que o lado cristão fora objeto da “descoberta” de Paulo Emilio nas páginas da mesma revista de homenagem póstuma, pois estava recolhido ao mais íntimo, ou melhor, impregnado de forma única no modo de vida do “grande contemporâneo”:

Alguns amigos de Giuseppe Ungaretti lembram-se de como certa vez descreveu uma eminente personalidade universitária. É um homem que conhece as principais línguas, inclusive nas suas formas arcaicas; pela universidade X nunca passou alguém com tanto saber e erudição; certamente não existe hoje na Europa outra pessoa capaz de abordar com igual competência os intrincados problemas das relações entre a teologia e a filosofia modernas. O poeta enumerou ainda outros atributos intelectuais do ilustre professor e concluiu no seu francês um pouco cantado: *En somme, c’est un sombre cretin*. [grifos do autor] (Gomes, 1982b, p. 35).

¹²¹ Entre outros testemunhos e comentários publicados em homenagem ao grande crítico francês falecido antes de completar 41 anos, Paulo Emilio fala em enriquecimento aos poucos, gota a gota, proporcionado pela natureza de uma obra de difícil fixação, que apareceu principalmente em artigos de jornais e revistas. A lenta absorção dificultaria a definição do contorno preciso da influência, e a timidez na aproximação com a figura admirada fez com que o nosso crítico lamentasse não ter travado um contato mais freqüente por ocasião de festivais do final dos anos 1940 e de 1951. A amizade nasceu no Festival Internacional de São Paulo, em 1954.

Capítulo 5

Linhas de fuga: o professor, em sínteses e notas

Nacionalidade surge como semente maldita para o ocupante.

Aqui vigora a tese de Paulo Emilio e Glauber Rocha: para uma situação colonial, a estética da miséria.

Glauber Rocha
Revolução do Cinema Novo

Uma definitiva aquilatação se processa no percurso de vida de Paulo Emilio Salles Gomes de 1963 até a década seguinte: o crítico, conferencista, debatedor, conservador da cinemateca agrega ainda mais valor à sua presença no campo social com a publicação do livro *Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte*, ao mesmo tempo em que ocupa uma posição de destaque como professor de cinema da UNB e da USP, como centro irradiador de pesquisas e como orientador de dissertações e teses. A figuração do crítico também ganha novo contorno com as famosas sínteses presentes nos textos *O Cinema no século* e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, que se relacionam com o modo de intervenção tipificado desde a presença em *A Gazeta* (1968) e no *Jornal da Tarde* (1973). Sem falar na transformação extemporânea em ficcionista de destaque, pontuada no primeiro capítulo deste trabalho, determinante para um balanço do trajeto de sua própria escrita.

O objetivo deste último capítulo é sinalizar as direções da continuidade desta pesquisa, tendo em vista a amplitude do material implicado no período posterior à emergência do Cinema Novo, entrecho no qual o movimento é integrado a uma narrativa do cinema brasileiro, pensada por Paulo Emilio Salles Gomes no quadro mais amplo do século XX e de alguns anos do século anterior. Com efeito, o crítico contribui inclusive para forjar esteticamente alguns projetos dos cinenovistas, após o Golpe militar de 1964, ainda que o próprio Autor tenha se preocupado em diminuir sua participação no resultado final dos filmes

Capitu (Paulo César Saraceni, 1968), **Memória de Helena** (David Neves, 1969)¹²². Em outra escala, percebemos uma tentativa de aprofundamento da abordagem dos filmes do Cinema Novo, segundo o testemunho das notas guardadas e depois organizadas no Arquivo pessoal depositado na Cinemateca Brasileira.

Teremos, portanto, vários complicadores para a sintonização de uma nova problemática. Por um lado, em movimento centrípeto, Paulo Emilio procurou compreender o excuro cinenovista dentro da “trajetória” do cinema brasileiro, encampando a observação mais panorâmica do espelhamento entre cinema e sociedade, entendendo o Cinema Novo como um dos “momentos decisivos”. Tal dinâmica é centrípeta porque, no mesmo impulso de intervenção contra “a dependência, a acomodação e o arrivismo”, de *Argumento*, o analista de filmes direcionava-se para a compreensão da filigrana fílmica, emparelhando as obras do Cinema Novo para verificar, no conjunto, a sua especificidade. É uma pena que tal trabalho em notas e apontamentos não tenha chegado a ganhar corpo de escrita. Indicaremos alguns dos documentos encontrados nos arquivos, tendo em vista a continuidade do nosso próprio trabalho. Por outro lado, em movimento centrífugo, o crítico aceitou convites e se dispôs a colaborar na fatura dos roteiros dos filmes supracitados e com o prefácio do livro *Cinema moderno, Cinema Novo* (COSTA, 1966). O cinemanovista reticente não se reconhecia, contudo, nos objetos. Enfim, mesmo imerso em uma nova relação, de mais intimidade e cumplicidade, perdura o desalinhamento e o conflito entre crítico-roteirista e cineastas-discípulos. Tal permanência é precisamente o elo de união do trabalho até aqui realizado com o projeto a ser desenvolvido, uma continuidade lógica do exame de uma relação relativamente destemperada, marcada pela mudança de tons, larga amplitude de documentos e silêncios gritantes.

¹²² As versões de **Capitu** datam do ano de 1969. As versões de **Memória de Helena** têm data imprecisa, mas possivelmente são de 1967 ou 1968. Ver documentação Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes na Cinemateca Brasileira, em diferentes versões, em PE/PI. 0137 e PE/PI. 0268.

5.1. Paulo Emilio professor universitário

A Personagem de ficção foi uma publicação emblemática da aproximação de Paulo Emilio Salles 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 de teatro e Paulo Emilio Salles Gomes cuidou de explanar sobre a personagem de cinema. As aulas de Teoria Literária no curso a cargo de Antonio Candido contaram, então, com as presenças de colegas ilustres, oriundos de *Clima*, além da bagagem muito particular do grande intelectual Anatol Rosenfeld. As apresentações de cada conferencista foram acrescidas, ao final, com uma mesa de debates, com a projeção do filme **La Dolce Vita**, de Federico Fellini, comentada por Paulo Emilio, e com a encenação da peça *A Escada*, de Jorge de Andrade, por Flávio Rangel, comentada por Décio de Almeida Prado e Bárbara Heliodora. A publicação saiu inicialmente no Boletim número 281 da faculdade, em 1964, com os textos dos quatro professores, depois reproduzidos em livro com o mesmo nome pela Editora Perspectiva. (Cf. CANDIDO & outros, 2004).

Tal arco histórico-temporal é instrutivo da presença de Paulo Emilio como professor nas instituições universitárias: ele contribui na antiga faculdade na qual se formara; 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 da universidade, em 1968; ele retorna para a Universidade de São Paulo, perfazendo o último trecho de sua vida como orientador em sua antiga faculdade, e como fundador e orientador de pesquisas do curso de cinema no que seria o berço da atual Escola de Comunicações e Artes. É em Brasília que desenvolve as duas primeiras aproximações com o Cinema Novo: em 1964, com um

seminário sobre **Vidas secas**, ao lado do próprio Nelson Pereira dos Santos e de Pompeu de Souza, e em 1965, ministrando um curso sobre o “Novo Cinema”, projetando inclusive a película **Deus e o Diabo na terra do sol**. A primeira atividade resultou em uma vasta documentação, decididamente incontornável em um estudo futuro (GOMES & outros, 1964).

O retorno para a Universidade de São Paulo é marcado pela publicação de *Brasil em tempo de cinema*, livro de Jean-Claude Bernardet (1967) que tem origem em sua dissertação de mestrado. O prefácio de Paulo Emilio Salles Gomes é muito representativo das conturbações vividas diante do autoritarismo militar reinante, estremecimentos que o crítico, com um agudo senso do atravessamento histórico, trata de fixar. Citemos algumas palavras nesta direção, deixando de lado outras observações não menos agudas sobre o autor da obra:

Todos nós [Pompeu de Souza, Lucila Ribeiro, Nelson Pereira, Jean-Claude Bernardet] queríamos ensinar Cinema Brasileiro, o que não era possível porque o currículo previa várias outras disciplinas. Jean-Claude conformou-se em dar aulas sobre filme documental, mas ao mesmo tempo escolheu o filme brasileiro contemporâneo para tema de sua tese de mestrado. O trabalho estava às vésperas de defesa quando ocorreram os fatos que culminaram na destruição da *antiga*, Universidade de Brasília, como agora se diz. (GOMES, 1967a, p. 2) [Grifo do autor].

O ensaio de Bernardet é o primeiro estudo sistemático do moderno cinema brasileiro, ainda mais importante por compreendê-lo com uma totalidade passível de exame, associando as estruturas fílmicas às estruturas sociais, como bem anota Paulo Emilio no seu prefácio. O livro possui uma função complementar à de outro livro, citado acima, *Cinema moderno, Cinema Novo*, uma organização de textos de cineastas e críticos diretamente ligados ao movimento: Gustavo Dahl, Glauber Rocha, Luís Carlos Maciel, Paulo Perdigão, Flávio Moreira da Costa, David Neves, entre outros. Cada autor enfrenta algum aspecto particular ligado à atividade cinematográfica: argumento, roteiro, direção, interpretação, documentário, longa-metragem, curta-metragem, relação entre cinema e sociedade, além do próprio Cinema Novo, também abordado em um trecho. O prefácio de Paulo Emilio é datado de setembro de 1965, mas a edição do livro também foi atravessada pelos mesmos fatos que marcaram a

publicação de Bernardet¹²³. Paulo Emilio não chancela os paradigmas do Cinema Novo ou compactua com a tese implícita no título da publicação. Preocupa-se, de fato, com o que chama de “literatura especializada”, cuja animação seria, aí sim, “sinal de um tempo novo” no Brasil, “em matéria cinematográfica”. Explica que a “afirmação simultânea do cinema no terreno universitário e editorial” era estimulante e não poderia deixar de “ter uma significação profunda para o filme brasileiro presente.” (GOMES, 1966a, p. 11 e 16). Deixemos indicado tal meneio do texto, que não afirma, mas também não nega, suspendendo uma possível e sem dúvida desejada autorização que a assinatura do crítico forneceria. Com essas e outras observações, será necessário abordar o livro.

A presença como professor na Universidade de São Paulo resultou em outros trabalhos de orientação, somados ao posicionamento excêntrico de interesse totalmente direcionado ao cinema brasileiro, principalmente a partir de 1973, quando Paulo Emilio diz ter entrado na sua “fase jacobinista”. Além da nova configuração tática dentro da estratégia de renovação do crítico, a sua presença na universidade é novamente ameaçada, desta vez em São Paulo, com o sinal de que o seu contrato não seria renovado. O ambiente de delação e cerceamento, que caracterizou a intimidação, gerou uma reação de intensa mobilização de amigos e de colegas em apoio a Paulo Emilio Salles Gomes, ele próprio tomando as providências para alertá-los, enviando cartas, convocando-os pessoalmente. O caso é uma das manchas do período na universidade, testemunhado pelo discurso de agradecimento feito pelo crítico no Clubinho dos Artistas, por ocasião de reunião em seu desagravo (GOMES, 1974c). Portanto, a vida de professor está ligada ao movimentado trecho de vida no qual o crítico, professor e pesquisador gerou e sofreu pautas polêmicas, refletindo em sua vivência as dificuldades do momento, ao mesmo tempo em que escrevia uma nova página da sua trajetória de provocador.

¹²³ Como podemos ler na nota do editor Flávio Moreira da Costa, colocada no rodapé da primeira página do mencionado prefácio. Ver COSTA, 1966, p. 11.

5.2. Um crítico nacionalista?

Claude Lefort produziu um raro testemunho e uma vigorosa impressão da figura de Paulo Emilio Salles Gomes em depoimento publicado como uma espécie de prefácio à edição do texto *Vigo, vulgo Almereyda*, livro organizado por Carlos Augusto Calil a partir dos originais pacientemente localizados por Olga Futemma no Fundo pessoal do crítico, na Cinemateca Brasileira¹²⁴ (GOMES, 1991). Deixando de lado as anedotas do texto de Lefort, interessa-nos pontuar algumas instigantes observações que reposicionaram a nossa maneira de ver a dita “fase jacobinista” de Paulo Emilio. Após evocar o último e feliz encontro com o crítico, “por longas horas”, na casa de Antonio Candido, Lefort vai buscar, na eventual convivência dos anos 1950, a gênese da sua admiração por aquele. Lembra-se de um desafio feito por Paulo Emilio de escrever um artigo sobre o filme **The Kid**, de Chaplin, defendendo o seu ponto de vista exposto numa conversa. Rememora os termos da curta pendenga, expõe a intimidação que a figura lhe causava e acaba por dar razão ao interlocutor.

Naqueles tempos distantes, descobri em Paulo Emilio o homem que me inspirou o mais profundo respeito pela *intelligentsia* brasileira naquilo que possuía de melhor. Um homem com um refinado conhecimento da história de seu país, ao qual era fortemente ligado, sem ser em nada nacionalista. Eu podia criticar diante dele certos aspectos da sociedade brasileira, preocupar-me com os costumes autoritários que não eram apenas produto de regimes políticos, sem o menor receio de magoá-lo. De fato, ele era a um só tempo autenticamente brasileiro e cosmopolita – e demasiado humanista para não odiar a opressão e a mentira, onde quer que estivessem. (LEFORT, 1991, p. 11).

“Sem ser em nada nacionalista.” A afirmação é categórica e ecoa sobre um vasto arsenal de observações exatamente opostas, acumuladas em inúmeras leituras que pretendem definir a posição do crítico, especialmente nos idos dos anos 1970¹²⁵. Um rico tema para uma boa polêmica, inclusive e ironicamente, contra o próprio Paulo Emilio, que não se furtava em espalhar aos quatro ventos que iniciara, à época, sua existência “jacobinista”, de trabalho e

¹²⁴ No posfácio “Uma outra história?”, Calil (1991) refaz, para o leitor, o caminho percorrido pelo texto originalmente constante do livro *Jean Vigo*, mas que teria sido cortado pelo editor deste.

¹²⁵ Ver especialmente SEGALL, 1978 e VILLELA, 1986.

interesses totalmente dedicados ao cinema brasileiro¹²⁶. Todavia, como foi sugerido na introdução deste escrito, somente uma leitura apressada dos textos e da figura, ou enredada na jocosa armadilha do Autor, poderia aceitar a idéia tão simplista de uma “crítico nacionalista”.

Desta feita, tão importante quanto partir das próprias afirmações do crítico nos anos 1970, será necessário inserí-las no quadro mais vasto de uma estratégia de infixidez, de raciocínios flutuantes, orquestrados de acordo com o interlocutor e com as circunstâncias da ação didática. Só assim poderemos retomar as formulações, em desenho de crônica, expostas desde *A Gazeta*, em 1968, passando pelo *Jornal da Tarde*, de 1973, até chegar às notas de *Jornal do Bairro e Movimento*, de 1974 e 1975, respectivamente. Sem ter em mente os ângulos idiossincraticamente construídos a cada momento, consignados como táticos diante da estratégia polêmica mais abrangente, é realmente frustrada a tentativa de compreender o pano de fundo de ataque do importantíssimo texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicado no primeiro número da revista *Argumento*.

A representação do “nacionalista”, supostamente nada interessado em política, deve resgatar a infusão do crítico memorialista a partir do *Suplemento Literário*, que emerge aos poucos antes da alvorada dos anos 1960, e se acentua durante a década. Tal resgate é condição necessária para o torneio final do “jacobinista” que tenta desviar a importância de uma intensa trajetória política e de cultura cosmopolita. É sobre esse mesmo fundo que se situa a escolha da pesquisa centrada em Cinearte e em Humberto Mauro como objetos de estudo histórico. Temos em vista mais este nó para atar a presença de Paulo Emilio entre emergência e difusão do Cinema Brasileiro Moderno, no período que é recortado pelos anos 1964 e 1968.

¹²⁶ Carlos Augusto Calil, no mencionado posfácio, dá uma boa explicação para o gesto polêmico que incluía o “arrependimento” de Paulo Emilio diante da prova incontestável de seu antigo interesse pela cultura política e cinematográfica francesa: tratava-se de uma postura tática, polêmica e provocativa; um “tônico” para o estímulo da sua própria renovação. (CALIL, 1991, p. 134) Roberto Schwarz também fala em “nacionalismo tático” na orelha em que apresenta o livro de Maurício Segall (2001), no qual consta a missiva acusatória e nunca entregue ao destinatário, acima citada em sua primeira publicação (Idem, 1978).

5.3. (Des)Continuidade: o Cinema Novo depois de 1964

Um texto escrito depois do Golpe de 1964, não concluído por Paulo Emilio Salles Gomes, examina as consequências do fato para o cinema brasileiro. Manuscrito, constante do Arquivo Pessoal do Fundo Paulo Emilio (GOMES, 1964b), com três laudas, trata com ironia e ambigüidade da importância do Golpe, classificando-o como “episódio” no qual “nada de fundamental estava em jogo”. As coisas de cinema que vinham acontecendo antes do “epílogo militar” dos episódios de fins de março e abril de 1964 continuaram no mesmo ritmo “lento e laborioso”. Daí, de maneira jocosa, aponta o que seria certo “ciúme” das pessoas ligadas ao cinema em relação a outras áreas da cultura, cujas rotas haviam sido significativamente alteradas pelo trabalho da polícia política. Esta teria que cumprir um ritual de prioridades cujas investigações e prisões não atingiram imediatamente a “gente” de cinema. O tom do texto não é do tratamento esnobe dos quadros politicamente engajados do cinema brasileiro, mas de ênfase na desimportância deste cinema no panorama mais amplo da cultura e da política do momento, utilizando da mesma ferramenta de volteio surpreendente: conduz o leitor na direção de certezas que seriam evidentes, mas solapa as mesmas certezas no decorrer do escrito. Afinal, o texto dirige sua mira para o clima de perseguição que a repressão gerava não só a partir dos seus funcionários, mas suscitada espontaneamente através de delatores presentes também na área cinematográfica. Por ser um texto curto, o citaremos por inteiro:

Os fenômenos propriamente políticos não conseguem mais solicitar a minha curiosidade. Atribuo a isso a maneira superficial com que acompanhei os acontecimentos que dos finais 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.

Tudo o que estava em curso continuou a caminhar no ritmo habitual, lento e laborioso. Em matéria de cinema o que sucedia de importante até os fins de março de 1964 era o trabalho da Comissão Parlamentar de Inquérito que já há alguns meses investigava pacientemente as modalidades de fabricação e importação de filmes. Isso por um lado. Por outro, o que provocava a nossa curiosidade eram os filmes realizados sobretudo por jovens cariocas e bahianos, e especialmente por um paulista como Walter Hugo Khouri, que

havam estreado há dois ou três anos, levantando a bandeira ambiciosa e prometedora do “Cinema Novo”.

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 mal 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.

Nós, cinema brasileiro, seríamos tão pouco no rol das coisas, que aconteça o que aconteça, continuamos na mesma trilha de probleminhas irresolutos e irresolvidos que em última análise só a nós apoquentam.

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 acontecimentos. Eu compreendo o estado de espírito dos que se enciumam 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 exilaram em embaixadas ou atravessaram a fronteira, ou que tiveram cassados seus direitos políticos, não constam nomes vinculados ao cinema brasileiro. Os mal 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 alcagüetes não teve conseqüências, 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. (GOMES, 1964b).

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 estréia e exame de filmes – diante da “desimportância” social do cinema brasileiro, concluindo com o apontamento da tradição autoritária que mora voluntariamente na iniciativa dos alcagüetes. 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 em que valoriza a continuidade do trabalho de abordagem e leitura dos filmes que estavam sendo produzidos pelo moderno cinema no Brasil, além de enfatizar a necessidade de entendimento da situação de mercado ocupado do

cinema brasileiro como um todo, na Comissão Parlamentar de Inquérito. O depoimento do crítico à CPI, de maio de 1964, se constitui então um documento de grande interesse para a compreensão das suas preocupações sobre a indústria e o mercado de cinema até 1964 (GOMES, 1964a). Ao mesmo tempo, o depoimento exhibe o poder de síntese necessário à intervenção nas hostes legislativas, impulso totalizante que já repercutira durante a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica e que se desenvolveria ainda nos textos do final dos anos 1960 e início da década seguinte – *O cinema no século* (1970) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973).

Outras notas muito significativas provam o esforço de Paulo Emilio em se deter sobre os filmes do Cinema Novo, perfazendo comparações, ajuntando falas, ombreando personagens. **Os Fuzis** e **Deus e diabo na terra do sol** são objetos de anotações de projeção, em franco preparo para a análise¹²⁷, **Terra em transe** ganha também notas de projeção e mais esquemas de relação entre personagens¹²⁸, e, principalmente, salta aos olhos a tentativa de estruturação de uma comparação da maneira com que a idéia de “povo” aparece em **Deus e o diabo na terra do sol** (“Povo, massa, sentimento social”), **Barravento** (“Sentimento social e povo”), **Terra em transe** (“Medo do povo”, “Povo nos discursos na demagogia nas frases feitas nas capitulações”, “Pena do povo”, “Desprezo pelo povo”) e em **O Bravo guerreiro** (“Povo em partidos de O Bravo guerreiro”)¹²⁹. Enfim, um material digno de uma crítica genética, que elabore o ângulo de um trabalho interrompido, excetuando o caso de **Deus e o diabo na terra do sol**, que contou com atenção especial de Paulo Emilio (GOMES, 1966c) por ter sido um dos objetos de análise no curso realizado em 1966 no Instituto de Estudos brasileiros – IEB, “Universo Fílmico do Cangaço”, que compôs, ao lado de outras aulas em

¹²⁷ GOMES, 1967b, 1966b e 196-?a. O ano do último documento é impreciso. Esse também inclui análises de outros filmes no mesmo corpo.

¹²⁸ GOMES, 1967c e 1967d.

¹²⁹ GOMES, 196-?b. O documento, também de ano impreciso, contempla todos os filmes citados, apesar da sua denominação ser apenas “Deus e o diabo na terra do sol”.

outros campos da narrativa e discursividade, o curso “O Cangaço na realidade e na cultura brasileira”.

5.4. Síntese e reposição: panorama e trajetória

O momento de preocupação com a censura aos filmes brasileiros está retratado na narrativa de Paulo César Saraceni (1993) sobre a exibição de **O Desafio** (1965) em Brasília, na I Semana do Cinema Brasileiro, e o empenho de Paulo Emilio pela liberação da fita. “Novembro em Brasília” é o último artigo publicado no *Suplemento Literário*, exatamente comentando a mostra de dezembro de 1965, exibindo um crítico mais animado com a safra de filmes. Até 1968, com a intervenção no jornal *A Gazeta*, Paulo Emilio se esmeraria em se aproximar das obras, seja através de um olhar panorâmico ou da aproximação analítica, numa demonstração da busca em estabelecer uma função de continuidade entre os vários períodos do cinema brasileiro.

Como sabemos, a década seguinte seria marcada pelo ensaio histórico-econômico *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, renunciado em outras tentativas, aparentadas, de olhar construído sobre um plano geral, em vôo de pássaro: *70 anos de cinema brasileiro* (GOMES e GONZAGA, 1966) e *Panorama do cinema brasileiro* (GOMES, 1970). Há pequenas diferenças entre os dois textos, cujo exame cotejado com as versões e os originais do arquivo de Paulo Emilio podem ser determinantes para: 1) entender o objetivo e construção do livro com Adhemar Gonzaga, que organizou a parte fotográfica da publicação feita para ser chamativa e para referendar a existência de uma narrativa integralizada; 2) perceber as nuances da revisão que chega ao texto do “Panorama”, material inicialmente de trabalho com os alunos do curso de cinema, depois publicado em diferentes edições pela Paz e Terra. Os escritos remetem a um esforço de estudo de viés histórico que não será objeto e foco em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, mas nosso exame da narrativa construída, acreditamos, ajudará a compreender os aspectos desse texto publicado em *Argumento*. Tal

proposta procurará comparar e contextualizar as periodizações dentro dos objetivos dos textos e de cada intervenção.

O cinema brasileiro contemporâneo à escrita de *Panorama do cinema brasileiro* é prudentemente abordado por Paulo Emilio na última parte de seu escrito, percebido como um “todo complexo”, como diz, distribuído equilibradamente entre gêneros e entre ciclo do cangaço e cinema urbano. Para ele, o Cinema Novo irrompeu notadamente no Rio de Janeiro, englobando “de forma pouco discriminada, tudo o que se fez de melhor, em matéria de ficção ou documentário – no moderno cinema brasileiro.” (GOMES, 1970, p. 35) Mesmo reconhecendo sua qualidade distintiva, ainda não era possível discernir as linhas comuns a certos filmes no interior do movimento, principalmente porque o crítico trata de um recorte temporal tão amplo e com uma diversificação considerável no presente em que vivia. Em relação ao Cinema Novo, Paulo Emilio anota algo da ancestralidade e da novidade do projeto de cinema: haveria algo do antigo projeto, fracassado, de realizadores brasileiros, em se deterem sobre a Literatura, e por outro lado, o fenômeno de superação de um antigo divórcio, melhor explicado com as palavras do próprio crítico:

Algumas das melhores fitas realizadas atualmente renovam a antiga tradição de encontros da literatura brasileira com o cinema e confirma que desapareceu finalmente o abismo que durante décadas divorciou o cinema nacional das elites intelectuais e artísticas do país. (GOMES, 1970, p.35).

Daí a necessidade de compreensão da significação do texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, na esteira deste primeiro exercício compreensivo de *Panorama do cinema brasileiro*, e também a necessidade de um mapeamento das diversas leituras de uma fortuna crítica, amarrada também com as repercussões de *Humberto Mauro*, *Cataguases*, *Cinearte*. Só a fortuna crítica seria objeto de um trabalho à parte, pois a sua reverberação alçou as mais diversas, díspares e desviantes interpretações.

Está em jogo a tentativa de compreensão a partir da idéia de movimento orgânico, de conformação e interrupção de um sistema ao redor de acontecimentos globais (por que não

“momentos decisivos”?). Há a ênfase sobre a função de continuidade, elaborada diante do fenômeno da “tomada da consciência”, em muito aparentada com a idéia do texto de Antonio Candido, *Literatura e subdesenvolvimento*:

Neste ensaio falarei, alternativa e comparativamente, das características literárias na fase de consciência amena de atraso, correspondente ideologia do “país novo”; e na fase da consciência catastrófica do atraso, correspondentes à noção de “país subdesenvolvido”. Isto, porque ambas se entrosam intimamente e é no passado imediato e remoto que percebemos as linhas do presente. (CANDIDO, 2006, p. 172).

O ensaio do renomado crítico de literatura fora publicado três anos antes, em língua estrangeira, e depois reproduzido no mesmo número um da revista *Argumento*. A consciência do subdesenvolvimento é também, no caso do Cinema Novo, “força propulsora” para a “disposição de combate”. Este elemento seria distintivo do movimento em relação a outros momentos decisivos: a “Bela época”, com a sua a proliferação eficaz em função, concentração e intimidade entre produção e exibição; a Chanchada, repetindo a concentração do acontecimento anterior, somada ao sucesso de seu gosto “desvinculado e contrário ao interesse estrangeiro”; e a tentativa industrial Vera Cruz, inspirada no lucro da “despretensiosa” produção carioca, mais “ambiciosa” em termos técnicos e artísticos, mas alimentando a “ilusão ingênua” de que os filmes ganhariam automaticamente as telas.

Por último, o dito Cinema do Lixo e o “setor documental” representam dois pontos cegos do texto, se bem que o primeiro é examinado com uma perspicácia fora do comum: teria durado três anos, situando-se na passagem para os anos 1970; ocupou uma área de “clandestinidade” em função das dificuldades de comércio e com a censura; retomou em parte o “tema” e o “universo” do Cinema Novo, mas com “sarcasmo”, “aviltamento” e “crueldade”, representando um “submundo degradado”; animado por uma “inarticulada cólera”, tinha uma vocação suicida e produziu um “timbre humano único no cinema nacional”. As palavras utilizadas por Paulo Emilio remetem aos filmes, tipo de recurso também utilizado na explicação do Cinema Novo, o que talvez seja o segredo da abordagem. Vejamos todo o

longo trecho no qual o crítico define o movimento cinenovista, seguindo letra a letra a passagem que, como vimos, causou a reação de Glauber Rocha. O Cinema Novo ocupa uma posição de destaque na “grande síntese” pauloemiliana: é, de fato, a primeira exposição das suas interpretações, amalgamadas em paralelo aos acontecimentos políticos da década de 1960. Citemos:

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do cinema novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro; permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do cinema novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do cinema novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e os do setenta por cento. Tomado em conjunto o cinema novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol. Esse universo tendia a se expandir, a se complementar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964. (GOMES, 1996, p.103)

A datação não cessa aqui, mas a descontinuidade é clara. A ilusão do Cinema Novo também é clara: querer ocupar posição de eixo e de alavanca, que é de fato impossível. Mas a tendência daquele universo era promissora, sendo que o dado da conjuntura foi determinante para o bloqueio das potencialidades.

Para finalizar este penúltimo trecho, cabe acrescentar a necessidade de exame da contribuição de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* que está descolada da inspiração de Antonio Candido, que é aquele referente à “dialética rarefeita” entre “não-ser e ser outro”. Tal dialética teria presidido, em tempos remotos, o extermínio do ocupado e a criação de outro, estendendo seu mecanismo até o presente, pela continuidade do direcionamento da identificação simbólica da maior parte do corpo social do público de cinema. O vetor das

afirmativas não só trata de conduzir uma diferenciação dos horizontes de processos colonizadores, mas de preparar um passo seguinte, de combate à ideologia vigente, do milagre-econômico, refletida inclusive no cinema erótico, “o condimento mais atraente que possui o espetáculo do Brasil milagroso”, coisa a ser abordada no estudo que ainda está por vir.

A peculiaridade do processo, o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante. Psicologicamente, ocupado e ocupante não se sentem como tais: de fato, o segundo também é nosso e seria e absurdo imaginar a sua expulsão como os franceses foram expulsos da Argélia. (GOMES, 1996, p. 89 e 90)

5.5. Desdobramento: paixão pelas coisas e pelo nome das coisas

Grosso modo, são estas as linhas de direção para a continuidade da nossa pesquisa da conturbada e nada simples relação entre Paulo Emilio Salles Gomes e o Cinema Novo, pesquisa que estará voltada para o período posterior a 1964. Com ela, teremos mais condições de compreender uma passagem de emblemas como a que aparece no necrológio que David Neves escreve sobre Guimarães Rosa, onde vemos, devidamente citados entre aspas, os conselhos de Paulo Emilio Salles Gomes e as palavras de um texto de Antonio Candido. É um tipo de circulação ímpar, já que fechará o círculo de referências com uma palestra de Paulo Emilio cujas notas se encontram depositadas no Arquivo pessoal do crítico¹³⁰, possivelmente em preparo para um encontro da UNESCO, como mencionamos na introdução do nosso texto.

“Guimarães Rosa e o cinema” foi o último texto publicado por David Neves no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, em janeiro de 1968. Tendo por motivo a morte de Guimarães Rosa, o crítico rememora o contexto no qual conheceu o escritor nos corredores do Itamaraty, durante os preparativos para a V Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, onde se realizaria o Congresso sobre o Cinema Novo brasileiro, com

¹³⁰ GOMES, Paulo Emilio Salles. Roteiro p/ UNESCO. S.l., S.d. 12 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0516).

a presença de Glauber Rocha, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl. A timidez do jovem e a “mineirice” do escritor limitaram o contato a conversas sobre Diamantina-MG. Já na Itália, a desenvoltura de Glauber Rocha manifestou-se em forma de recomendação para Rosa assistir o filme **Il Vangelo secondo Matteo** (O evangelho segundo São Mateus, Pier Paolo Pasolini, 1965), prontamente cumprida pelo escritor. O filme foi depois objeto de uma conversa entre ele e os jovens em um fim de jantar, como testemunhou e participou Neves. Rosa teria, segundo nosso jovem crítico, uma relação especial com Glauber Rocha, talvez em função das muitas aproximações feitas, em muitos textos, entre a obra de um e o filme **Deus e o diabo na terra do sol**.

A narração dá um salto para o futuro, para a época de preparação de **Terra em transe**, em outro encontro, novamente em Brasília, no qual David Neves informou a Rosa o título definitivo da fita. A desaprovação do escritor foi seguida de um conselho: “Diga ao Glauber que Deus está no detalhe”. Sem contar quando, onde, ou mesmo se transmitiu o conselho, o jovem crítico continua:

Esse conselho nunca mais me abandonou. Chegou mesmo a se tornar um *leitmotiv* de todas as minhas considerações sobre o cinema brasileiro, cuja grande constante tem sido a visão de conjunto, o mural. Partindo dele reconsiderarei grande parte da própria obra de Guimarães Rosa, passando a relê-la sob um prisma novo e totalmente revelador. Recentemente tive nova luz a respeito com a recomendação de P. E. Salles Gomes de se fazerem filmes sobre “coisas e não sobre idéias”. (NEVES, 2004, p. 319)

O cruzamento de pessoas, obras, ditos e escritos é extremamente significativo: Neves toma para si o conselho do escritor e elucida-o a partir da recomendação do outro mestre, tomando-o como guia para o seu próprio trabalho. Ora, o quadrilátero de referências Rosa-Rocha-Neves termina no vértice Gomes – não teria antes partido dele? Sim, pois a “luz” sobre o conselho do grande escritor Guimarães Rosa, fornecida na fala de Paulo Emilio, reproduzida entre aspas, funciona como no processo de enunciação: de trás para diante, do fim para o começo. Apenas para anotar: O texto de elogio a um amigo ou conhecido morto foi uma das

especialidades de David Neves, que possuía o dom da escrita emotiva, sincera e dotada de fina capacidade de evocar situações.

No mesmo necrológio, David Neves traz as palavras do artigo “O homem dos avessos”, presente no livro *Tese e antítese*, de Antonio Candido, que conteria a “chave do caráter cinematográfico de Guimarães Rosa”¹³¹. Não nos interessa a questão em si, mas a ênfase na idéia de “lastro de realidade” como “plataforma”, realmente uma boa síntese do artigo de Candido sobre o procedimento fundamental do autor de *Sagarana*. O mesmo artigo do eminente crítico literário foi utilizado por David Neves (1966, p. 26) na exposição da sua tese “Poética do Cinema Novo”, publicada dentro do livro *Cinema Novo no Brasil*. Neves cita Candido para se perguntar, a propósito da personagem Antonio das Mortes, se ele não seria o modelo de “homem diferente” de *Grande: Sertão Veredas*, “composto de deformação dos modelos reais”. Plataforma do real e salto no imaginário: são os dois tempos da inspiração “roseana”, segundo a tradução de Candido.

Aqui, estamos lidando com a elucidativa interpretação de Antonio Candido que vale reproduzir, já que será utilizada por Paulo Emilio nas notas da sua apresentação em na reunião da UNESCO, justamente para abordar as apropriações literárias do Cinema Novo:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja a órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (CANDIDO, 2006, p. 112)

“Paixão pelas coisas e pelo nome das coisas”. A nota consta do fólio “I” do mencionado documento “Roteiro p/ UNESCO”, no trecho cujo título é “Glauber e Euclides”, onde o crítico descreve a aparição de Antonio das Mortes em diálogo com o cego Júlio,

¹³¹ O trecho em questão está logo no princípio do texto: “Parecia que, de fato, o autor quis e conseguiu elaborar um universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações originais e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma.” (CANDIDO, 2006, p. 112).

ambos tendo a vastidão da paisagem diante dos olhos. A leitura não permite concluir que Paulo Emilio utilizou os pressupostos de “O Homem dos avessos” para entender **Deus e o diabo na terra do sol**, mas, talvez guiado pela referência de David Neves, dispôs-se a raciocinar de acordo com eles, inserindo a referência a Candido entre a descrição e interpretação do filme de Glauber Rocha e de **Macunaíma**, de Joaquim Pedro de Andrade. Mais ainda: para um público estrangeiro, não seria uma rica abordagem o cruzamento de narrativas com o objetivo de explicar a relação entre o dado real e o irreal? Não é possível afirmar, mas apenas imaginar.

Afinal, registre-se o nosso próprio intuito de vasculhar este maravilhoso jogo de referências, alçado, neste último capítulo, para além do recorte da tese, a título de encerramento. A finalização é, portanto, tão somente uma indicação dos rumos da continuidade do trabalho.

Apesar de deixar marcado o vinco do desdobramento, a tese não se furtou a examinar uma dúvida que assombra aqueles que se interessam em saber os meandros da conformação crítica do moderno cinema brasileiro: se não hasteou a bandeira do Cinema Novo, Paulo Emilio Salles Gomes rechaçou as suas propostas? Sabemos que não. Mas isso não encerra o problema, já que as vicissitudes da vida brasileira ao longo da década de 1960 e 1970 não permitem simplificações. O fabuloso destino da máquina moderna sacudiu relações, expondo conflitos e dissensões, amores e débitos, prudência e desajuste de expectativas. Marcou definitivamente, em letra e “cicatriz”, as idéias e os projetos dos que imaginaram alterar as suas rotas, contra a solidão e o medo.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor. Sartre e Brecht, engajamento na literatura. **Cadernos de opinião**. Rio de Janeiro, nº 2, Paz e Terra, p. 28-37, 1975.
- ALDANA, Ramon Losada. **Dialética do subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1968.
- ALVES, Márcio Moreira. **A Igreja e a política no Brasil**. São Paulo : Brasiliense, 1979.
- ANTUNES, Maria Fernanda Marques. **O “Projeto” de Brasil da esquerda católica expresso no semanário “Brasil, Urgente”**. São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, (Dissertação de mestrado), 1999.
- ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.
- AUGUSTO, Sérgio. Retrato do cineasta quando ingênuo. **Opinião**, Rio de Janeiro, nº 80, p. 17, 20 maio 1974.
- AUTRAN, Arthur. Paulo Emílio e a Constituição das Bases da Pesquisa Histórica sobre Cinema no Brasil. **Revista USP**. São Paulo, nº 60, p. 114-21, dez. 2003- fev. 2004.
- AZZI, Riolando. **A cristandade colonial: um projeto autoritário**. São Paulo : Paulinas, 1987.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo : Martins fontes, 2000.
- BAZIN, André. Présence de Jean Vigo. **France Observateur**. Paris, nº 380, 22 ago. 1957.
- BENEVIDES, Maria Vitória. Paulo Emilio : o intelectual e a política na redemocratização de 1945. **Revista de Cultura Contemporânea**, São Paulo, v.1, nº 2, p. 93-98, jan. 1979.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas (v. II), 5ª ed. 3ª reimp. São Paulo : Brasiliense, 2000.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas (v. I), 7ª ed. 10ª reimp. São Paulo : Brasiliense, 1996.
- _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Anna Blume, 1995.
- _____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.
- _____. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1967.
- BETTO, Frei & MENEZES, Adélia Bezerra de (org.). **Utopia urgente**. Escritos em homenagem a Frei Carlos Josaphat nos seus 80 anos. São Paulo : EDUC; Casa Amarela, 2002.
- BOTAS, Paulo Cezar Loureiro. **A Benção de abril – Brasil Urgente: memória e engajamento católico 1963-64**. Petrópoles : Vozes, 1983.
- CALIL, Carlos Augusto. O jardim particular de David. In. : NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual: crítica amável de cinema**. São Paulo : Editora 34, 2004.
- _____. Uma outra história? In. : GOMES, Paulo Emilio Salles. **Vigo, vulgo Almereyda**. São Paulo : Companhia das Letras; Edusp ; Cinemateca Brasileira, p. 133-139, 1991.
- CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.). **Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente**. São Paulo : Brasiliense; Embrafilme, 1986.
- CANDIDO, Antonio. A Nova narrativa. In. : _____. **A Educação pela noite**. Rio de Janeiro : Ouro sobre azul, 2006.
- _____. **Formação da literatura brasileira**. Momentos decisivos. 1750-1880. 11ª ed. Rio de Janeiro : Ouro sobre azul, 2007.

- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In. : **A educação pela noite**. Rio de Janeiro : Ouro sobre azul, 2006.
- _____. O Homem dos avessos. In. : **Tese e antítese**. Rio de Janeiro : Ouro sobre azul, 2006.
- _____. **Recortes**. 3ª ed. Rio de Janeiro : Ouro sobre azul, 2004.
- _____. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação. e notas de Vinícius Dantas. São Paulo : Duas Cidades; ed. 34, 2002.
- _____. Informe político. CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.). **Paulo Emílio**: Um intelectual na linha de frente. São Paulo : Brasiliense; Embrafilme, 1986.
- _____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7ª ed. São Paulo : Ed. Nacional, 1985.
- _____. Literatura. In. : **Ciclo de debates do Teatro Casa Grande**. Rio de Janeiro : Editora Inúbia, 1976.
- CANDIDO, Antonio & outros. **A Personagem de ficção**. 10ª ed. 1ª reimp. São Paulo : Perspectiva, 2004.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes**: Cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973). Assis-SP, Universidade Estadual Paulista, FCL/UNESP-Assis, (Dissertação de mestrado), 2007.
- COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Cinema moderno, cinema novo**. Rio de Janeiro : José Álvaro, 1966.
- EDWARDS, Roy, Jean Vigo. **Sight and sound**. London, nº 27, p. 102-103, ago. 1957.
- SCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**. São Paulo : Cosac & Naify, 2005.
- EULÁLIO, Alexandre. **Livro involuntário**: literatura, história, matéria & modernidade. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1993
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. 3ª ed. Lisboa : Passagens, 1997.
- _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo : Martins Fontes, 1966.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática de liberdade**. 2ª ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1969.
- FUTEMMA, Olga Toshiko. **Rastros de perícia, método e intuição**. Descrição do Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Universidade de São Paulo, ECA/USP, (Dissertação de mestrado), 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo : Editora 34, 2006.
- _____. Memória, história, testemunho. In. : BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas-SP : Editora da Unicamp, 2001.
- _____. **Setes aulas sobre linguagem, memória e história**. São Paulo : Imago, 1997.
- _____. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo : Perspectiva; FAPESP; Ed. da Unicamp, 1994.
- GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira / Embrafilme, 1981.
- GERBER, Raquel & outros. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1977.
- GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**. Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente. Petrópolis : Editora Vozes, 1982a.
- _____. **O Cinema brasileiro e o processo político e cultural** (de 1950 a 1978). Rio de Janeiro : EMBRAFILME/ DAC, 1982b.
- _____. O espírito do pai. Paulo Emílio, Glauber Rocha e o Cinema Novo. **Ensaio de opinião**, Rio de Janeiro, nº 6, p. 7-12, 1978.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. A Personagem cinematográfica. In. : CANDIDO, Antonio & outros. **A Personagem de ficção**. 10ª ed. 1ª reimp. São Paulo : Perspectiva, 2004.

- _____. **Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1996.
- _____. **Vigo, vulgo Almereyda.** CALIL, Carlos Augusto (org.). São Paulo : Companhia das Letras; Edusp ; Cinemateca Brasileira, 1991.
- _____. **Três mulheres de três PPPês.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- _____. O cinema no século. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, nº 45, set./ago., 1985.
- _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário.** v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982a.
- _____. **Crítica de cinema no Suplemento Literário.** v. 2. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982b.
- _____. **Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980.
- _____. **Jean Vigo.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.
- _____. **Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980.
- _____. **Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte.** São Paulo : Perspectiva/ EDUSP, 1974a.
- _____. Em defesa de Paulo Duarte. **Opinião**, Rio de Janeiro, nº 82, p. 11, 3 jun. 1974b.
- _____. Vida de professor. **Ensaio de opinião.** Rio de Janeiro, nº 6, p. 29, 1974c.
- _____. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. **Argumento**, Revista Mensal de Cultura. São Paulo, nº 1, out. 1973a.
- _____. **Explicapresentação.** São Paulo, 3 p. Manuscrito, Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0273), 1973b.
- _____. **Roteiro p/ UNESCO.** S.l., 12 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0516). S. d.
- _____. **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966.** São Paulo : Escola de Comunicações e Artes, Setor de Cinema (mimeografado). Mai. 1970.
- _____. Prefácio. In. : BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1967a.
- _____. **Os Fuzis.** São Paulo, 5 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0289). 1967b.
- _____. **Terra em transe.** São Paulo, 11 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0286). 1967c.
- _____. **Rompimento do discurso.** São Paulo, 2 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0287). 1967d.
- _____. **Deus e o diabo no Picolino.** São Paulo. 90 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0782). 196-?a.
- _____. **Deus e o diabo na terra do sol.** São Paulo, 14 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0275). 196-?b.
- _____. Prefácio. In. : COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Cinema moderno, cinema novo.** Rio de Janeiro : José Álvaro, 1966a.
- _____. **Deus e o Diabo.** São Paulo, 7 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0848). 1966b.
- _____. **O Universo Fílmico do Cangaço.** São Paulo, curso, 61 f. Datilografado. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0486). 1966c.
- _____. **Depoimento prestado na Comissão Parlamentar de Inquérito da Indústria Cinematográfica.** Brasília, Câmara dos Deputados, 42 f, Datilografado, Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0302). 05 mai. 1964a.
- _____. **Os Fenômenos propriamente políticos não conseguem mais solicitar minha curiosidade.** S.l., 3 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0208). 1964b.

- _____. (entrevista) Crítico diz que o Cinema Novo agoniza. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 13 out. 1963c.
- _____. Debate sobre “revisão crítica do cinema brasileiro”. Rio de Janeiro, **Última Hora**, 09 nov. 1963d.
- _____. **A Cultura cinematográfica é precária**. S.l. 5 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0868). S.d.
- _____. **Um Certo clima que reina hoje no Brasil em torno do cinema nacional**. S.l, 11 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0211). 1962.
- _____. Témoignages. **Cahiers du cinema**, Paris, v. 16, n° 91, p. 34-35, jan. 1959.
- _____. **Nós, que pertencemos à Oposição**. São Paulo, 2 f. Manuscrito. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0067). 194-?.
- GOMES, Paulo Emílio Salles, GERBER, Raquel & outros. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1977.
- GOMES, Paulo Emilio Salles, GONZAGA, Adhemar. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro : Expressão e Cultura, 1966.
- GOMES, Paulo Emilio Salles & outros. **Vidas Secas**. São Paulo, 66 f. Datilografado. Cinemateca Brasileira (PE/PI. 0170). 24 nov. 1964.
- LEFORT, Claude. Paulo Emilio Salles Gomes. In. : GOMES, Paulo Emilio Salles. **Vigo, vulgo Almereyda**. São Paulo : Companhia das Letras ; Edusp ; Cinemateca Brasileira, 1991.
- MAINWARING, Scott. **Igreja Católica e política no Brasil**. 1916-1985. São Paulo : Brasiliense, 2004.
- MARIUTTI, Francisco Roberto P. L. Bibliografia de Paulo Emilio. **Literatura e sociedade**. São Paulo, nº 2, 1997.
- MENDES, Adilson Inácio. **Escrever cinema: a crítica de Paulo Emilio Sales Gomes (1935-1952)** São Paulo, Universidade de São Paulo, ECA/USP, (Dissertação de mestrado), 2007.
- MENDONÇA, Sônia Regina de & FONTES, Virgínia Maria. **História do Brasil recente: (1964 -1992)**. 4ª ed. rev. e atua., São Paulo: Ática, 1996.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**. 9ª ed. São Paulo : Ática, 1998.
- NEME, Mário. **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre : Globo, 1945.
- NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual: crítica amável de cinema**. São Paulo : Editora 34, 2004.
- _____. 1983: David Neves (Entrevista). In.: VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro : Aeroplano, 1999.
- _____. (Entrevista). In. : SANTOS, Pedro Henrique Simonard. **A Geração do Cinema Novo**. São Paulo, Universidade de São Paulo, ECA/USP, (Dissertação de mestrado), 1995.
- _____. **Cartas do meu bar**. 1ª ed. São Paulo : Editora 34, 1993.
- _____. Introdução. In. : GOMES, Paulo Emilio Salles Gomes **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. v. 1. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.
- _____. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis : Editora Vozes, 1966.
- PAIVA, Vanilda Pereira. **Paulo Freire e o nacionalismo-desenvolvimentista**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980.
- PEDROSA, Célia. **Antonio Candido: a palavra empenhada**. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo; Niterói : Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.
- PESSOA, Ana. **David Neves - Muito prazer: catálogo de mostra de filmes**. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha, par cœur, de tête et dans un corps. **Cahiers du cinema**. Paris, nº 329, p. 9-13, nov. 1981.

- PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos**. Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- RAMA, Angel & TRABA, Marta. Cultura da resistência. **Cadernos de opinião**. Rio de Janeiro, nº 2, Paz e Terra, 1975, p. 62-82.
- RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo : Art Editora, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In. : RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RICHARD, Pablo. **Morte das cristandades e nascimento da Igreja**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1982.
- ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo : Cosac & Naify, 2006.
- _____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.
- _____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.
- _____. **Cartas ao mundo**. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- _____. Querem me matar : Ou, votem na Arena. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, p. 14-15, 1976.
- _____. Experiência Barravento: confissão sem moldura. **Diário de Notícias**, Salvador, p. 5, 3º Caderno, 25 e 26 dez. 1960.
- SADER, Emir. Nós que amávamos tanto O Capital. **Praga** - revista de estudos marxistas. São Paulo, nº 1, p. 55-77, set/dez. 1996.
- SALEM, Helena. Leon Hirszman. **O navegador das estrelas**. Rio de Janeiro : Rocco, 1997.
- _____. Nelson Pereira dos Santos. **O sonho possível do cinema brasileiro**. São Paulo : Nova Fronteira, 1987.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. Prólogo. In. : BRUNETTA, Gian Piero. **El nacimiento del relato cinematográfico**. 2ª ed. Madrid : Cátedra, 1993.
- SANTOS, Pedro Henrique Simonard. **A Geração do Cinema Novo**. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo : 1995.
- SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo**. Minha viagem. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1993.
- SEGALL, Maurício. **Controvérsias e dissonâncias**. 1ª ed. São Paulo : Boitempo editorial ; Edusp, 2001.
- _____. Cinema brasileiro x Cinema estrangeiro? **Ensaio de opinião**. Rio de Janeiro, nº 6, p. 30-36, 1978.
- SEMERARO, Giovanni. **A primavera dos anos 60** : a geração de Betinho. São Paulo : Loyola, 1994
- SCHWARZ, Roberto. **Seqüências brasileiras**: ensaios. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.
- _____. Cultura e política, 1964-1969. In. : **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992a.
- _____. O cinema e os fuzis. In. : _____. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992b.
- _____. Sobre três mulheres de três ppês. In. : _____. GOMES, Paulo Emilio Salles. **Três mulheres de três PPPês**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- _____. A imaginação como elemento político. CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.). **Paulo Emílio**: Um intelectual na linha de frente. São Paulo : Brasiliense; Embrafilme, 1986.
- SINGER, Paul. **A crise do “milagre”**. Interpretação crítica da economia brasileira. 8ª ed. Rio de Janeiro : Paz e terra, 1989.
- SOUZA, Admar Mendes de. **Frades dominicanos de Perdizes**: movimento de prática política nos anos de 1960 no Brasil. São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, (Dissertação de mestrado), 2003.
- SOUZA, Jose Inácio de Melo. **Paulo Emilio no paraíso**. São Paulo : Record, 2002.

- TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Biografismo em Paulo Emilio** (simplicidade e ardil). In. : CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.). **Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente**. São Paulo : Brasiliense; Embrafilme, 1986.
- _____. Paulo Emilio: Cinema e Brasil – um ensaio interrompido. In. : GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980.
- TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB : fábrica de ideologias**. São Paulo : Ática, 1977.
- VIANY, Alex. Cinema. In. : **Ciclo de debates do Teatro Casa Grande**. Rio de Janeiro : Editora Inúbia, 1976.
- VILLELA, Renato Victor. A crítica nacionalista de Paulo Emilio Salles Gomes. **Comunicações e Artes**. São Paulo, nº 17, p. 61-71, 1986.
- WEINHARDT, Marilene. **O Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo**. 1956-1967 (Subsídios para a história da crítica literária no Brasil). São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, (Dissertação de mestrado), 1982.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo : Paz e Terra, 2001.
- _____. A estratégia do crítico. In. : CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (org.). **Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente**. São Paulo : Brasiliense; Embrafilme, 1986.
- _____. 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.
- _____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. Rio de Janeiro : Brasiliense, 1983.