A crítica viva de Paulo Emilio

**Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais do
Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes – Universidade
de São Paulo.**

Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

Orientando: Adilson Inácio Mendes

Fevereiro de 2012

M538c

Mendes , Adilson Inácio

A crítica viva de Paulo Emilio/ Adilson Inácio Mendes. –

São Paulo, 2012

149 f.: il.

Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) -
Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/Escola de
Comunicações e Artes/USP, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Ismail Xavier

Bibliografia: f.

1. Cinema Brasileiro 2. Paulo Emilio Salles Gomes 3. Humberto
Mauro – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte 4. Brasil. Anos
1960 e 1970 5. Crítica - Ideologia I. Ismail Xavier II. Título.

CDD 791.430981

FOLHA DE APROVAÇÃO

ADILSON INÁCIO MENDES

A CRÍTICA VIVA DE PAULO EMILIO

Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da
Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Programa de Meios e Processos Audiovisuais

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Agradecimentos

Olga Futemma merece os principais agradecimentos em razão de sua enorme generosidade e disposição para ler, ponderar e criticar esta tese ao longo dos anos. Seu trabalho à frente da Cinemateca Brasileira transformou toda a instituição e deu seu caráter democrático que hoje conhecemos.

Ismail Xavier foi o leitor mais rigoroso. Intelectual integral, analista de filmes e crítico da sociedade, seu trabalho é uma referência decisiva para essa pesquisa e para as que virão. Não posso deixar de mencionar a paciência e a compreensão diante de meus atrasos e enganos.

Carlos Augusto Calil é também uma presença fundamental. O diálogo em torno do mestre, o estímulo constante e a paciência transformaram não apenas esta tese.

Carlos Wendel Magalhães e Patrícia de Filippi impulsionaram esse trabalho, na medida em que me apresentaram cotidianamente as agruras da cozinha de uma cinemateca. Assim como Olga, eles são os responsáveis pela mudança decisiva: do amadorismo familiar ao profissionalismo eficaz.

Ao amigo José Antônio Pasta Jr., o compromisso com a verdade e a coerência até debaixo d'água. A quem devo a negligência básica em matéria de propriedade intelectual que orienta esse trabalho.

Eduardo Morettin é outra presença decisiva. Sua generosidade, precisão e rigor na reformulação da discussão histórica sobre o cinema no Brasil abriram meus olhos para o “aspecto característico”.

Agradeço a todos os trabalhadores da Cinemateca Brasileira, que ampliam e desenvolvem o grande projeto intelectual de Paulo Emilio. Destaque para Carmen Lúcia Quagliato, o sabor do cotidiano e a coerência profissional, Ligia Farias, a beleza das cores e das luzes, Rodrigo Archangelo, o anjo guerreiro de todas as horas, Victor Martins, o mano de fé, Daniela “la” Giovana, a crítica sem concessões, Bruno Logatto, mágico dos pixels, Marília Freitas, a elegância discreta, João Marcos e Sérgio, a cinefilia engajada, Daniel Shinzato, a ajuda suave, Alexandre Miazaki, o expedito Alê, Fernando Fortes, o mestre das imagens, Karina Seino, o gesto preciso, Túlio “Mix Up”, a descontração produtiva, Rodrigo Mercês, a técnica pesada, Fábio Kawano, a técnica leve, Carlos Eduardo “Catito”, a técnica simpática, Elisa Ximenes, a técnica revolucionária.

Aos comparsas Fábio Uchoa, Fausto Douglas e Pedro Plaza Pinto, a prosa e a bossa das letras e dos “espritos”.

Marcos Pereira Vieira (“Araponga”) é o exemplo da luta e da transformação que só descansam na vitória.

Tânia Rodrigues e André Rodrigues Judice, ambos do Itaú Cultural, merecem um agradecimento especial pela eterna paciência.

Da família, a ajuda infinita e o estímulo antidiluviano: D. Teresinha, a humildade decisiva, e de seu Aderaldo, a fibra que não verga, Cida, a ternura acima de tudo, Denise, a promessa no futuro, Telma, o debate franco no alpendre, César, o futuro na imagem, Rosa, a doce vida infantil contra a burrice dos adultos, David, o conhecimento natural, Danilo, o futuro do homem, Juju, a sensibilidade da menina, Ana, a luta sem fim, Marcelo, técnico da vida, Emanuel, Daniel, Mateus, a ver, Myriam, a agitação generosa, Billy, o trabalho e a alegria do conviver, Guilherme, a construção da amizade.

Por último, por tudo, pelo futuro, na vida presente, de mãos dadas: Olga. E brilhando como um novo sol: Flora.

ESTE TRABALHO CONTOU COM O AUXÍLIO DA FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO (FAPESP), POR MEIO DE BOLSA DE DOUTORADO.

RESUMO

Recuperar partes da formulação descontínua do projeto de história do cinema brasileiro em Paulo Emilio Salles Gomes é o foco deste trabalho, em que o livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974) ocupa um lugar central, pois ele marca a configuração de uma concepção da história do cinema no Brasil e aponta para uma inclusão do fenômeno cinematográfico em um contexto mais amplo. Os anos de juventude (1941-1945) ajudam a entender as primeiras formulações que acompanhariam o trabalho do crítico ao longo das décadas. O empenho político e a disposição imaginativa definem esse período, marcado pelos manifestos partidários e pelos experimentos ensaísticos. Por último, destacaremos os escritos no *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo* (1956-1965). Esse conjunto de textos expõe o crítico em ação, aplicando e desenvolvendo suas opiniões ao eleger um determinado panteão artístico, e renovando o debate cinematográfico ao incluí-lo no principal suplemento de cultura do país.

ABSTRACT

Retrieving parts of the discontinuous drawing up of the Paulo Emilio Salles Gome's Brazilian cinema history is the focus of this work, in which the book *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974) has a central place for it signals the idea of a certain conception of the Brazilian cinema history and points out to the inclusion of the cinematographic phenomenon in a broader context. Paulo Emilio Salles Gomes' years of youth (1941-1945) help to understand the first ideas that would accompany the critic's work over the decades. The political commitment and an imaginative drive define this period, marked by party manifestos and experimental essays. Finally, his articles published at the *Suplemento Literário* in the newspaper *O Estado de S. Paulo* from 1956 to 1965 will be singled out. This set of texts shows the critic "in action", implementing and developing his opinions by electing a certain artistic pantheon, and renewing the cinematographic debate by including it in the most important Brazilian cultural publication at the time.

Sumário

Introdução.....	07
Capítulo I – A estética pobre de Humberto Mauro.....	10
Capítulo II – A pirueta qualitativa de Piolim.....	58
Capítulo III – Um cinema de artesanão.....	84
Conclusão.....	117
Bibliografia.....	122
Anexo I – A biblioteca de Paulo Emilio.....	127
Anexo II – Cronologia de Paulo Emilio.....	147

Introdução

Em 1960, no célebre artigo *Uma situação colonial?*, Paulo Emilio descrevia o ambiente desfavorável ao desenvolvimento das questões da cultura cinematográfica. Todo o ambiente parecia comprometido, com a mediocridade unindo os diferentes ramos. O impacto desse texto foi imediato e sentimos sua força na “revisão crítica” de Glauber Rocha (1963) que expõe as dificuldades de formação de alguém interessado nas questões de cinema no Brasil. O mercado editorial era precário com suas poucas traduções e as raras produções locais. A dificuldade para se adquirir as principais publicações, em razão do clima de penúria, criava um ambiente “desumano” para o cinéfilo sem recursos materiais. Os livros já clássicos de história e teoria, as grandes revistas, as idéias que circulavam na França e nos Estados Unidos chegavam com enorme atraso. Para o crítico e o cineasta, o conhecimento mais nítido do passado, na busca dos antecedentes do realismo que se buscava superar preservando, interessava tanto a formulação de uma problemática histórica como a invenção de uma tradição.

Passadas cinco décadas, as condições locais se transformaram bastante. O mercado editorial evoluiu, as pesquisas se renovaram, os departamentos de comunicação se espalharam por todo o país, e o interesse pelo passado ganhou novos contornos. Hoje, a crítica – que até então se mantivera próxima às estéticas dos realizadores – se transformou em campo isolado (seja na cinefilia cosmopolita difundida na internet, seja na crônica da grande imprensa comprometida com o comércio), enquanto que os comentários históricos e toda a “ciência do cinema” se institucionalizaram nas universidades, o que engendrou a (re)produção intensa de conceitos e novos reenquadramentos historiográficos. Um dos resultados desse movimento é a separação entre o pesquisador de cinema e o cineasta, com o passado servindo de referência distante, já que para o primeiro ele deve ser revisto em razão dos limites da velha historiografia, enquanto que para o segundo ele deve ser apenas uma entre outras referências. A pobreza do cinema antigo local e o pesado fardo do cinema moderno são para ambos motivo de aposta no futuro, já que tudo estar por ser feito. Assim, os “novíssimos”, comentadores e produtores, investem no futuro e desdenham o passado. É nesse contexto que esta pesquisa procura recuperar as contribuições de Paulo Emilio para os diferentes fronts do cinema brasileiro.

O título do trabalho faz referência à crítica de Paulo Emilio, que é viva em muitos sentidos. Seu aspecto construtivo parte da entrega ao objeto, sem julgamentos anteriores a ele, onde o que define a qualidade do trabalho é o grau do envolvimento genuíno do crítico, é a maneira como o objeto, abordado por seus diferentes ângulos, vive e se instala na descrição. Outro aspecto da

vitalidade dessa crítica é a maneira como se comunica com o leitor, lançando mão de recursos narrativos, imagens, ambientes, silhuetas, agrupando elementos internos e externos a seu objeto e fazendo-os confluir. A capacidade evocativa prolonga na sensibilidade do leitor os efeitos da obra, o que o faz partilhar do ponto de vista do crítico que, a partir da intuição e da investigação da obra, forma seu juízo.

Não será aqui o lugar para a exposição da rica trajetória de Paulo Emilio. Não se encontrará neste trabalho o panorama da vida toda, nem o comentário exaustivo de todos os escritos. Selecionei apenas alguns momentos que importam para a exposição de minha tese sobre a originalidade do trabalho de Paulo Emilio. Outros poderiam ter sido escolhidos. Bem que poderia ter me dedicado ao episódio infantil, em que a criança sobranceira e taciturna, que só consegue pronunciar a palavra “girafa”, toma o pó de quenopódio, um vermífugo potente, e se transforma no moleque zarolho, irrequieto e careteiro. Não seria este o momento decisivo de constituição da estrutura particular de nosso autor? Afinal, a vida de um escritor não começa na primeira aquisição da linguagem?

Antes, o que pretendo é o comentário interno desse pensamento para melhor mostrar como se inscreve nele as condições históricas e sociais concretas que orientam sua produção. Para isso escolhi períodos particulares, na expectativa de que tal procedimento possa dar melhores resultados do que a análise de um ponto de vista exterior. É difícil apreender de uma única vez as idéias de Paulo Emilio, pois elas se ramificam para muitos lugares. Apesar de recusarem o ecletismo, elas tratam de assuntos tão diversos e muitas vezes não se concluem, sugerem e desaparecem, voltam com outra forma para desaparecer em seguida, deixando o leitor ainda mais curioso. Cinema, política, amor, costumes, literatura, história, indivíduos, situações, livros, tudo isso aparece para compor um espírito ensaístico cuja força reside na coerência plural dos enfoques. Com seu estilo de polígrafo interessado nas coisas de cinema, nosso autor praticou o diário, a epistolografia, o ensaio crítico, o político, o texto didático, o discurso, o escrito de intervenção do militante, a crônica, o artigo jornalístico e a novela. Apesar da profusão dos gêneros, o crítico não deixou muitos volumes para a posteridade. Sempre irônico à figura do “faiseur de livres”, Paulo Emilio é do tipo que escreveu muito e publicou pouco. Diante dessa obra concisa, como entender então o impacto de suas idéias sobre o debate do cinema brasileiro moderno, a discussão técnica e cultural de uma cinemateca, a institucionalização dos estudos do audiovisual? A chave para se compreender melhor tal contribuição certamente reside na atenção política para o instante, na erudição em dia com as descobertas internacionais, e no juízo crítico autônomo.

A prosa crítica, erudita e inteligente, de comunicação ágil, alçou o comentário sobre filmes

a um patamar novo na cultura brasileira e a presença exuberante do crítico ajudou a converter gerações em prol de uma cultura cinematográfica ativa. A crítica em diálogo com a produção, o comentário histórico atualizado, a institucionalização dos estudos de cinema e o empenho por uma cinemateca verdadeiramente atuante na cultura audiovisual de seu tempo, são esses os principais elementos que constituem o grande projeto intelectual de Paulo Emilio, que nas mãos de seus continuadores se converteu, se transformou e se diluiu nos trajetos particulares e se ampliou de maneira isolada. Recuperar partes da formulação descontínua desse projeto é o foco deste trabalho, em que o livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974) ocupa um lugar central, pois ele marca a configuração de uma concepção da história do cinema no Brasil e aponta para uma inclusão do fenômeno cinematográfico em um contexto mais amplo. Os anos de juventude (1941-1945) ajudam a entender as primeiras formulações que acompanhariam o trabalho do crítico ao longo das décadas. O empenho político e a disposição imaginativa definem esse período, marcado pelos manifestos partidários e pelos experimentos ensaísticos. Por último, destacaremos os escritos no *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* (1956-1965). Esse conjunto de textos expõe o crítico em ação, aplicando e desenvolvendo suas opiniões ao eleger um determinado panteão artístico, e renovando o debate cinematográfico ao incluí-lo no principal suplemento de cultura do país.

No momento em que a cultura cinematográfica local nunca esteve tão desenvolvida, e seu cinema poucas vezes foi tão irrelevante, pode ser de alguma utilidade retomar essas três etapas da trajetória de Paulo Emilio. Acredito que, ao invés de desperdiçar o que foi acumulado a duras penas, é possível recuperar historicizando determinados instantes em que o pensamento sobre o cinema pôde articular elementos dispersos na cultura e nutri-los com um grão de inconformismo novo, rompendo assim o isolamento da técnica, da disciplina e da erudição autistas. Sem querer idealizar o passado, contrastando-o com o presente de penúria, uma das motivações dessa pesquisa é tentar lembrar para quem se esquece das capacidades de autolimitação e acha que a tudo inventa, que as estradas, que hoje percorremos velozmente, elas foram um dia um estreito caminhozinho aberto pelos antigos. Que me perdoe o leitor a metáfora tão paulista.

Por fim, é preciso dizer que esta tese não é de exceção, possuindo certo convencionalismo e visando o pequeno público dos *clerics* interessados na história do cinema brasileiro.

Capítulo I

A estética pobre de Humberto Mauro

“Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le vicomte seront dupé.”

(Flaubert, *Correspondance*, t.VIII, p.336)

1

Começarei por *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (Perspectiva, 1974) pois trata-se de um livro pouco discutido em sua amplitude e que merece mais destaque em razão da maneira como apresenta em detalhes as idéias de Paulo Emilio sobre crítica, história e cinema brasileiro; onde o fenômeno cinematográfico é visto por diversos ângulos, onde o filme é abordado a partir do trânsito entre a análise estética e a reflexão histórico-social, e onde a prosa se libera da investigação, para recuperar fatos a partir de raros vestígios, e para reconstruir paisagens, indivíduos, personagens e gestos. Trata-se de um leque de perspectivas, por isso o livro tem uma unidade incomum, diferente das que vemos ordinariamente. Como um leque, ele se constitui por métodos justapostos, o que resulta em um objeto que é equivalente a um leque, com diversos vetores sem perder a unidade. Daí já se antevê a maneira muito peculiar, desabusada e desconcertante, um jeito próprio de criticar. Com este livro, temos a conclusão de um esforço em reunir traços de estilo longamente cultivados, linhas de pesquisa definidas e detalhes bem precisos para realizar uma composição global. Para isso, recursos de procedência diversa são colocados lado a lado, servindo a uma exposição sem paralelo nos estudos cinematográficos locais, e que por isso mesmo causou profundo silêncio quanto à sua ambição e não deixou continuadores.

Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte é lido frequentemente como uma espécie de biografia do grande cineasta do período mudo, uma biografia inconclusa, pois o estudo enfoca

apenas os anos de formação do cineasta e se concentra na produção realizada na cidade de Cataguases. Acredito que esta não é a melhor chave para se entender o livro. Penso que ele possui elementos de uma biografia, mas sua iniciativa busca ultrapassar o indivíduo, falar de uma época, da maneira como um período atravessa o indivíduo e se plasma na obra, mesmo sendo ela precária. O livro é ao mesmo tempo uma investigação rigorosa do primeiro Humberto Mauro, a descrição eficiente de seu contexto e de seus filmes, assim como o “encaixe” de sua produção em um situação particular para o cinema brasileiro, quando pela primeira vez surge um realizador que adapta técnicas norte-americanas para um assunto local no momento em que um órgão impresso e difusor cristaliza o desejo de um cinema brasileiro. O caráter alusivo do trabalho não favorece de pronto uma tese definida, preferindo a descrição à interpretação. Talvez seja esse caráter o principal responsável pelo silêncio em torno desse trabalho ambicioso.

O livro é o resultado da tese de doutoramento de Paulo Emilio e, como formalidade acadêmica, é fruto da necessidade de titulação para a efetivação universitária. Na segunda metade dos anos 60, Paulo Emilio, homem lido e vivido, busca uma intervenção radical no meio provinciano dos estudos do cinema brasileiro. Desde seu retorno da França, onde deixara um estudo concluído a respeito de um Jean Vigo, cineasta obscuro e Miguel Almeréyda, seu pai anarquista, o crítico se empenha em desenvolver a Cinemateca Brasileira e contribuir para o debate local do cinema, desenvolvendo em seus escritos um tipo de pedagogia que destaca os aspectos históricos e a produção contemporânea. Entretanto, o limite do artigo de imprensa ou das revistas especializadas e as ocupações com a instituição adiaram uma concentração maior no cinema brasileiro que, apesar dos esforços, ainda carecia de um estudo de grande fôlego. Os panoramas históricos selecionavam períodos, arrolavam títulos, enfileiravam nomes, mas tudo sem uma envergadura analítica, sem uma interpretação original, surgindo aos olhos do crítico como etapa a ser superada. Na mesma segunda metade dos anos 60, a Cinemateca Brasileira, depois do grande esforço para se transformar em pólo difusor e reflexivo do cinema, encontrava-se desamparada pelo poder público e sem forças para um novo impulso. Sem recursos para superar a precariedade generalizada da instituição, Paulo Emilio procura complementar sua ação insistindo na institucionalização, mas por outra via, por meio da constituição da história do cinema em disciplina autônoma e transmissível.¹ Desde os anos de 1950, quando volta de sua *peregrinatio*

1 Em uma entrevista, Antonio Candido me disse que depois do êxito do seminário sobre *A personagem de ficção* (1960), em que dividira as aulas com Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld e Paulo Emilio, ele preparou o projeto de uma faculdade transdisciplinar. Para o projeto que levaria ao reitor, Candido contou com a colaboração importante de Fernando Birri, cuja experiência no Instituto de Santa Fé, Argentina, o capacitava para a empreitada. A ideia não avançou e em 1968 surgiu a Escola de Comunicações e Artes (ECA), mas por outras vias, pois a escola fora concebida

acadêmica de quase uma década, o crítico tenciona constituir novas bases para o estudo da história do cinema no Brasil. São exemplos desse esforço o I Festival Internacional de Cinema de São Paulo, tão atacado pelos jornais provincianos de São Paulo, a crítica de cinema na grande imprensa e nas revistas especializadas, sem falar na ação diversificada da Cinemateca e as tentativas de erigir um museu do cinema. Todo esse movimento aponta para o fortalecimento dos conhecimentos sobre o cinema, concebido não apenas como objeto de fruição, mas também de interesse histórico e social. Com o passar dos anos, torna-se evidente a necessidade de institucionalização, já que a Cinemateca não se realiza enquanto instituição e a atividade crítica de alguns indivíduos dispersos não pode ser a responsável pelo reconhecimento de uma disciplina. Em 1960, com a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, há a arregimentação e o contato com os pares e do qual surge o primeiro diagnóstico do ambiente do cinema em nível nacional, o célebre ensaio *Uma situação colonial?* Nos anos seguintes, surgem os cursos na pós-graduação de Letras na Universidade de São Paulo. E em 1964 tem-se a participação na Universidade de Brasília e a primeira sistematização da história do cinema brasileiro.² A experiência é de curta duração, pois o golpe militar também deforma a UnB. Desde o retorno ao país, ficara patente ao crítico a urgência da renovação das pesquisas e as dificuldades de consolidação do estudo do cinema. Apesar da envergadura intelectual e do carisma do homem, o empenho particular não é suficiente. A criação de uma nova instituição, a Escola de Comunicações Culturais (que se tornaria a ECA), seria mais uma possibilidade, mas a manutenção dos estudos universitários exigia a titulação. Foi assim que, em 1966, graças à insistência de Lygia Fagundes e Telles e de Antonio Candido, aos quais a tese é dedicada, que Paulo Emilio ingressou como pós-graduando no Departamento de Filosofia da USP, sob a orientação da professora e também companheira de geração Gilda de Mello e Souza. A pressão burocrática torna-se uma oportunidade de retornar à história do cinema e suas conseqüências no Brasil, problemática que há anos vinha inquietando o crítico e para a qual ele se preparara organizando o acervo da Cinemateca Brasileira, vendo todos os filmes antigos possíveis e comentando-os irregularmente. Como era de se esperar, a escolha recaiu sobre um objeto cujo interesse data da década de 1950: Humberto Mauro.³

como um centro de estudos mediológicos mais à direita. E assim se constituiria se não fosse os esforços de Rudá de Andrade, a quem os estudos de cinema devem a primeira cronologia sobre a cultura cinematográfica na América Latina (1961), além da própria Cinemateca Brasileira e o Museu da Imagem e do Som. Esse capítulo da história da escola de comunicações da USP ainda está para ser melhor descrito.

2 Os resultados desse primeiro esforço de sistematização é *70 anos de cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966), cujo acervo de Adhemar Gonzaga foi decisivo para o texto de Paulo Emilio. Por evidentes razões estratégicas o livro é assinado por ambos.

3 É preciso lembrar também que a posição social que permitira uma vida praticamente de *homme de lettres*, esta declinara e, junto com a investigação, Paulo Emilio mantinha os pequenos textos na grande imprensa, que neste

O estudo é a defesa de uma história do cinema que incorpora as manifestações brasileiras, um esforço local para fortalecer a disciplina e pensar as particularidades dessa história. Porém, desde a transformação da tese em livro, em 1974, poucas vezes se discutiu em profundidade as características dessa história particular e muito pouco se avançou no problema. Apesar do grande número de trabalhos nas duas últimas décadas, da riqueza das publicações, colóquios, seminários, congressos e a constituição de uma sociedade especializada, a diversidade metodológica (história econômica, arqueologia do cinema, história regional, práticas patrimoniais, história da técnica, novos enfoques em movimentos-autores-companhias produtoras), o fortalecimento das instituições (especialmente a Cinemateca Brasileira, mas também a fundação de escolas de comunicação por todo o país), apesar de todo esse movimento, o debate historiográfico ainda não foi devidamente consolidado com a afirmação da disciplina. Pesquisas pontuais, sobre autores e épocas, dificilmente apontam para uma história mais ampla e diversa. Neste sentido, a contribuição de Paulo Emilio, da qual trata exclusivamente esse trabalho, é original por destacar um momento significativo de um todo, sempre e ainda inacabado.

Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte é uma tentativa de romper com o ensimesmamento típico da disciplina e oferecer um campo mais alargado onde o cinema interrelacione-se com outros fenômenos sociais, por meio de intersecções e compartilhamentos. Claro, como homem de seu tempo, Paulo Emilio herda as concepções da chamada historiografia clássica, com o cinema se desenvolvendo em etapas (primitivo, clássico, moderno), desde sua “gestação”, o “nascimento”, sua evolução e a passagem de técnica à arte, com a “revolução” do falado. Mas é uma simplificação entender sua contribuição por esse único viés.⁴ Mais do que conceber um único “enquadramento” para a história do cinema, o livro de Paulo Emilio aponta para uma pluralidade de enfoques e pontos de vista que visam delinear melhor uma situação. Diferentes discursos atravessam o livro, recolocando questões e aprofundando possibilidades de

período assumem aspectos de crônicas e destilam certa ironia política mesmo quando tratam de assuntos diversos como a inauguração de um *drive-in* ou as imagens de uma manifestação de 1º de maio. Além disso, desenvolve os cursos na nova escola e as orientações e discussões de pesquisas.

- 4 Esse tipo de leitura redutora da história do cinema brasileiro, que busca uma separação evidente entre “clássicos” e “modernos”, ganhou força a partir do livro de Jean-Claude Bernardet, *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. (São Paulo: Annablume, 1995). O livro é a atualização do debate historiográfico realizado especialmente na França a partir do trabalho de síntese de Michèle Lagny (1992). O livro se divide em três focos. Na primeira, parte discute a noção de origem na historiografia tradicional do cinema e revela seu caráter mítico. Em seguida, propõe uma análise dos panoramas da história do cinema brasileiro, reavaliando os tipos de recortes cronológicos, as noções de público e alguns gêneros particulares. Depois da discussão de ordem metodológica há uma proposta de revisão pedagógica. Por fim, o livro se fecha com uma tentativa de refletir sobre o intelectual e a televisão. O tom de “revisão crítica” deu margem a leituras de ordem variada e hoje se tornou lugar-comum nas teses universitárias do campo certo descrédito em relação ao trabalho acumulado a duras penas em nome de uma renovação historiográfica. Já há até uma auto-proclamada “Novíssima Historiografia”, que ainda não ultrapassou o nível das proclamações introdutórias.

abordagens. Não há propriamente uma unidade de método, nem mesmo uma unidade de linguagem. O livro parece por de lado as teorias constituídas para reivindicar a especificidade de um caso concreto. Não há a constituição de um modelo, e a pesquisa avança passo a passo, incorporando cada elemento numa síntese. O conjunto resulta da soma de hipóteses fundamentadas, sem a busca de um *telos*. Não se trata de uma interpretação no sentido tradicional, mas de uma descrição “mostrativa” que desvela circuitos sociais e culturais que funcionam por meio dos filmes de Humberto Mauro, uma espécie de crítica reconstitutiva que prima pelo abandono de uma teoria geral e proclama uma síntese transitória.

Se o livro não se assemelha a um estudo universitário é, certamente, em razão da recusa do caráter estático da pesquisa. Ele parece oscilar entre a predominância de momentos temáticos e momentos puramente voltados para os acontecimentos, o que lhe confere mais possibilidades em relação ao discurso técnico simples. Ao invés de uma metodologia definida, o que se tem é a figuração de detalhes e de situações. Neste sentido, o texto se caracteriza pela eqüidistância entre o escrito e o oral, permitindo a descrição, a análise, a avaliação e a formulação de hipóteses, se constituindo a partir do agrupamento de pequenos textos, montados com estilo próprio, como num vitral em que a solda crítica reúne os mais diferentes pedaços numa paleta de cores clara, sem grandes contrastes.

Publicado há mais de trinta anos, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* opta por um aparente modelo tradicional de exposição, relacionando o ambiente com o indivíduo, descrevendo os filmes e suas recepções.⁵ A escolha por uma dicção aparentemente tradicional, que sugere uma relação com o ambiente provinciano a ser percorrido, não deixa de soar como uma sonora gargalhada em pleno concerto estruturalista. Diante da voga metodológica da época, essa disposição parece afirmar, também para a história do cinema, os riscos da inovação pela inovação. O anacronismo é evidente se pensarmos nas análises teóricas formalistas, na psicanálise lacaniana, nos desejos e prazeres da semiótica, então hegemônicos na pesquisa universitária.⁶ Mais do que o contexto histórico, chocava a economia interna da obra (seu título, seu estilo, seus métodos), o

⁵ “O desejo de ligar a obra a seu meio e a seu tempo não é novo. O modelo consagrado desse tipo de estudo manda começar pelo panorama de época, no qual em seguida se inserem os livros que se querem explicar. A arte da exposição consiste, no caso, em acentuar os traços comuns, o ar de família, tornando por assim dizer inerentes uma à outra a literatura e a sociedade, incluída nesta até a paisagem. Essa orientação nem sempre foi conservadora, e na origem, quando se opunha a normas de corte, a concepções universalistas e atemporais de beleza, teve extraordinário impacto crítico e inovador. Para apreciá-la na força da genialidade, leia-se a autobiografia de Goethe, que procurou ver-se a si mesmo, à sua geração e à cultura européia contemporânea em termos dessa ordem.” SCHWARZ, Roberto. *Adequação nacional e originalidade crítica*. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.p.34.

⁶ Ismail Xavier me descreveu mais de uma vez o estranhamento de alguns dos alunos diletos do mestre em relação ao “balzaquianismo do livro de Paulo Emilio.”

que tornava a iniciativa um tanto marginal. Aos olhos do crítico iniciado nos escritos vanguardistas da década de 1920, e formado no rigor analítico do pós-guerra, a guinada semiológica de Christian Metz deveria parecer mais um dos golpes de cientificismo ao qual o cinema é submetido periodicamente. O estudo dos aspectos lingüísticos do cinema provavelmente soava ao crítico como uma redução do fenômeno em sua totalidade a uma competência específica, mais ou menos como estudar a metamorfose de um inseto. Neste sentido, o que interessa a ele são os casos concretos, daí a desconfiança do esforço teórico contemporâneo. Mais de uma vez, Paulo Emilio mencionou com franca ironia os esforços de Gilbert Cohén-Seat e de Jean Mitry, cujas propostas fazem abstração dos próprios filmes em nome de teorias gerais do cinema.⁷

2

Mas afinal o que faz a singularidade deste livro sobre cinema brasileiro? A disposição em incluir o cinema no movimento geral da cultura e a forma como se dá esse deslocamento marcam a originalidade do trabalho. Trata-se do estudo dos primeiros filmes de Humberto Mauro, suas características e suas transformações antes e depois do contato e da influência da revista *Cinearte*, personalizada em Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Esse período, que também engloba os anos de formação do diretor, ocupa as primeiras décadas do século e vai exatamente até 1930, momento em que Mauro parte para o Rio de Janeiro e se profissionaliza como cineasta. Mas antes de chegar ao coração de seu tema, o livro se concentra num breve comentário sobre a história da região (Além-Paraíba e Cataguases), para em seguida se deter no ambiente em que o futuro cineasta se forma. A narrativa é veloz e em apenas uma frase, os ciclos da economia brasileira se sucedem, descendo do Nordeste em direção ao sul do país, até atingir a Zona da Mata. A região, que durante séculos permaneceu praticamente intocada, teve um surto de desenvolvimento com o ciclo do café, que deixou profundas marcas na memória local. Porém, antes do café, a descoberta de algumas poucas patacas de ouro parece ter contribuído ainda mais para estagnar a região. Como o ouro logo se revelou uma ilusão, não se constituiu uma economia local e, em pleno ápice da escravidão, o índio voltou a ser mão-de-obra principal. A vinda dos imigrantes para a lavoura,

⁷ No caso, a ironia não significa desdém, já que os cursos com Etienne Souriau na Sorbonne serviram em grande medida para reforçar uma visão mais ampla do cinema, a conexão com diferentes disciplinas que a filmologia de Cohen-Seat propõe e da qual Paulo Emilio será um atento observador, apesar das reservas sobre sua “profunda imparcialidade e objetividade científica”. Cf. COHEN-SEAT, Gilbert. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: PUF, 1946. Exemplo desse interesse é o comentário ao estudo *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, de Edgar Morin, na época professor do Institut de Filmologie. Cf. Cap.III

especialmente os italianos, acarreta novos elementos, como as atividades comerciais, especialmente as do entretenimento, como é o caso de Giovanni Mauro, o avô do cineasta, exímio encenador de presépio, que chega com capital formado e torna-se mascate. O relato histórico de toda essa primeira parte parece oscilar entre a descrição mais factual e o destaque de personagens, verdadeiros tipos sociais da província do Brasil. Quando nos aproximamos da Cataguases que viu nascer Humberto Mauro, o que temos é o destaque para alguns fatos, tipos e maneiras, manias e cacoetes do país profundo. O jornal local é comentado, e a pouca variedade das notícias concentra praticamente todo o foco sobre o café, centro da economia da Zona da Mata. A indústria é um elemento nostálgico da “época de ouro” do café a trinta mil réis. O choque da modernidade aparece no “susto do automóvel” que, em 1912, resultou na morte de uma moça, após a passagem de um caminhão. Também merece destaque o bacharel Astolpho Dutra e o “vezo cataguasense” em não cumprir os acordos financeiros, ou seja, o hábito do calote, que Paulo Emilio supõe se relacionar com a decadência prematura do ciclo do café na região, mas me parece também um fato cultural brasileiro enraizado, como bem sabem os filhos de seu Aderaldo. A morte silenciosa, sem qualquer reconhecimento por parte da cidade, de figuras significativas mas ignoradas como José Gustavo Cohen, o judeu fundador do hospital local, e Patápio Silva, o grande flautista negro, morto precocemente, demonstram o pendor pela oficialidade. Em religião, o catolicismo é o credo comum, apesar da existência de protestantes e espíritas, e até mesmo uma loja maçônica. O tradicionalismo não impede as ações do heterodoxo Padre Ciccarini, o confessor de Mauro, que sempre perdoa as travessuras da menina (“Peccato, peccato! Num tem nenhum peccato. Só as punhetinha.”). A cultura literária é marcada por figuras como Augusto de Lima, Arduíno Bolívar, Belmiro Braga e Navantino Santos, cujos nomes “(...) resumem bem as ambições literárias cataguazense (...)” (p.41). A oratória dos bacharéis seguia o mesmo tom, enquanto no teatro a Companhia Dramática de Flora Sorriso arrebatava os corações. É nesse meio que Mauro se desenvolve, adquire o gosto pelo esporte e, assim como Jean Vigo, aprecia o futebol e é goleiro. O cinema exibido em Cataguases acompanha, com o devido retardo, os movimentos econômicos do cinema estrangeiro, com a predominância do cinema europeu (especialmente a Pathé) até 1910. Depois o cinema norte-americano (Biograph e Vitagraph) impera, e o cinema brasileiro nunca será exibido na cidade, pelo menos nas primeiras duas décadas. Em Cataguases, e no Brasil, o freqüentador das salas de cinema foi, durante os primeiros vinte anos do século, a classe média letrada, já que (...) era muito difícil as pessoas totalmente analfabetas se interessarem por cinema (...). (p.34)⁸ Em razão da estabilidade econômica de sua família, o jovem Humberto cresce sem

⁸ Guiado pelo pesquisador Pedro Lapera, li o *Jornal do Brasil*, de 1897 até 1914, e pude constatar como a classe média

trabalhar, com disponibilidade para o estudo da eletricidade, que na época tinha um “prestígio mágico”, e para as sessões dos seriados norte-americanos, destaque para o ator Eddie Pollo. A vida – de Mauro e de Cataguases – só vai se transformar em 1920, quando ele se casa e quando a greve eclode e marca o fim das ilusões em relação à “época de ouro” pelo surto fugaz do café. Depois da passagem à vida adulta, com o casamento, a morte materna e o trabalho frustrante, Humberto Mauro ainda cultiva o mito da infância como uma espécie de bálsamo. E o cinema surge para reforçar essa recusa em amadurecer. “O nascimento do interesse por filmes depois da maioridade, quando habitualmente esse gosto se atrofia, e a preferência justamente pelo ídolo das crianças leva a pensar que o cinema significa para ele compensação.” (p.72)

O início do livro é a crônica de um “pequeno mundo antigo, modernizado à força”⁹, e visto com certa bonomia. O relato, irônico e comovido, pode ajudar no conhecimento de Mauro, e de nosso passado recente, como também interessar ao leitor apressado, mas disposto a saborear alguns instantes de literatura. A forma da crônica recusa a reconstrução de uma pesquisa histórico-social de Cataguases, exigindo a experiência do autor para se delinear uma atmosfera. Muitos são os exemplos em que o narrador intervém, lança e interpõe situações, faz paralelos improváveis, menciona dados da própria biografia e pula de um assunto para o outro com desenvoltura e gratuidade. Essa arbitrariedade, que não se confunde com volubilidade, dá o tom de toda a primeira parte do livro e surge entre um comentário e outro dos filmes. O tecido social em que se forma Humberto Mauro é surpreendentemente delineado graças a essa narrativa. Lendo e relendo esse texto fragmentário dei-me de como ganhei alguma familiaridade com esses fatos e personagens. Benjamin, por exemplo, é o carteiro homossexual, que no carnaval saía vestido de diabo com sua longa calda escondendo um estratégico furo, que “facilitava as improvisações da folia”. Este carteiro me lembrou um outro, famoso na mesma década de 1920, mas na cidade de Assu, no interior do Rio Grande Norte, onde nasceu meu pai, que me descreveu o tipo. O símile potiguar, também célebre pela boa memória, possuía extrema agilidade e, por sua pressa constante, recebeu a alcunha de “Velocidade”, o que me fez lembrar outro carteiro, esse mais famoso e cinematográfico, o François de *Jour de fête*. Deixando de lado a digressão familiar, o fato é que toda a abertura do livro recria uma atmosfera cuja penetração subsidia muito a

sempre foi o principal público dos cinemas da época. Verificando a publicidade, os comentários, as crônicas e as charges percebi a recorrência de assuntos como o asseio das salas, o discurso moralizante e as referências a obras literárias consagradas. Meu tio Damião é um exemplo dessa dificuldade do analfabeto seguir uma narrativa cinematográfica. Quantas e quantas vezes ele interrompeu um momento dramático de um faroeste para comentar o porte e a beleza de um “lazão” garboso, para logo emendar em outro assunto e mais outro e mais outro.

⁹ A expressão é de Alexandre Eulálio, que procura caracterizar *Três mulheres de três Pppês*, mas ela serve como uma luva para explicar a Cataguases de Paulo Emilio. Cf. EULALIO, Alexandre. *Paulo Emilio contista satírico*. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. *Três mulheres de três Pppês*. (Fortuna crítica). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

compreensão do homem e de seus filmes, sem que para isso sejam feitas associações mecânicas, como o fariam um marxista preguiçoso. Depois de conhecermos essa atmosfera entendemos melhor a natureza de Mauro, um homem pouco à vontade no mundo social transformado do presente, mas que não busca desenvolver uma crítica a este, apenas se volta para um passado idealizado. Entretanto, esse universo harmônico para o qual se volta a imaginação do cineasta, essa “idade de ouro”, possui características históricas próprias que a pena do crítico busca reconstituir. Exemplo significativo é o episódio do “susto do automóvel”. Na tese, ele aparece mais alongado, e foi desaprovado pelo próprio Humberto Mauro, que ali aparecia como cúmplice dos proprietários do carro, a quem sua família devia favores. Em razão dos protestos do cineasta, a versão para publicação foi transformada¹⁰, e a descrição ganhou novos contornos, com as impressões do caso ficando em segundo plano, mas sem desaparecer, e deixando o destaque para o próprio automóvel e as reações por ele suscitadas. Ele que antes não fora caracterizado, sendo apenas um automóvel, na passagem da tese para o livro virou um “(...) Benz com faróis enormes, pára-lamas imponentes, motor barulhento e buzina estridente: um dos orgulhos da cidade de Leopoldina.” E sua história ganhou mais detalhes. “Quando o carro chegara à cidade, as ruas e janelas foram enfeitadas como nos dias de procissão festiva. Sempre seguido em longas distâncias por um cortejo de latidos enraivecidos, o automóvel provocava a disparada dos cavalos e as crianças corriam para a casa.” O autor ainda acrescenta a repercussão do caso no periódico da cidade rival, “(...) que atribui toda a celeuma ao fato de Cataguases ainda não estar preparada 'para qualquer cousa acima do carro de bois'.” Essa nova descrição, além de afirmar a condição de Mauro como indivíduo de baixa extração social e respeitador das hierarquias (o que posteriormente ajuda a entender a ascendência de Adhemar Gonzaga sobre ele), também abarca as diversas sensações surgidas com o advento do automóvel no princípio do século XX. O automóvel, ao mesmo tempo em que é cultuado como objeto religioso, fruto da tecnologia mágica, é o responsável por crimes e o resultado da decadência do mundo moderno, que substituíu o cavalo por um “dragão de aço”. Um sociólogo contemporâneo de Mauro (os dois são de 97), quando procura exemplificar o processo civilizador, destaca o sistema rodoviário como elemento de integração do indivíduo em uma sociedade complexa, que exige a internalização de normas (“autocontrole”) para um comportamento “correto” e uma nova modelação do mecanismo psicológico. O automóvel, assim como o rádio e o cinema, é mais um elemento para o adestramento humano às novas condições de vida na cidade.¹¹

As primeiras páginas do livro de Paulo Emilio procuram mostrar como Humberto Mauro

¹⁰ “O susto do automóvel” é o único trecho que, da passagem de tese para livro, se alterou consideravelmente.

¹¹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Volume 2. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p.196

está justamente na passagem de uma sociedade pouco diversificada, para uma mais complexa, como ele é uma figura crepuscular. E é essa condição histórica fronteiriça, entre o passado pré-burguês e a sociedade capitalista, que vai possibilitar a proximidade e a distância em relação às referências modernas, como a eletricidade, a ferrovia e o cinema. E esse é um dado significativo para se entender o uso que faz Mauro do chamado cinema clássico e sua adequação a uma matéria histórica determinada. Mas não nos adiantemos. Claro, o Mauro adolescente que, coagido, teria realizado um falso testemunho em favor dos proprietários do automóvel, esse menino acuado pelos poderosos permanece na passagem da tese para o livro, mas o fato é destacado mais por seu significado social do que propriamente por suas conseqüências na psicologia do rapaz.

É nesse ambiente que o jovem Humberto se destaca como um “playboy”. Apesar da dificuldade dos Mauro, que nunca fizeram fortuna, a relativa estabilidade da família permitia a disponibilidade: as viagens a Juiz de Fora, os experimentos com a eletricidade, a iniciação sexual na margem direita do Rio Pomba e a perambulação noturna sugerem em Paulo Emilio certo gosto pela vadiagem. Mas o crítico logo afasta a hipótese ao consultar sua própria biografia. A disponibilidade ajuda ainda mais no delineamento da situação histórica e nos revela o ambiente estável, praticamente sem conflitos entre o ato e a norma. Um outro exemplo de como opera a narração do ambiente nas primeiras páginas de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* é a descrição de Astolpho Dutra. Ele é o político local mais bem sucedido, dono de uma oratória retumbante que impressionava os habitantes da cidade. O interesse cultural como elemento de distinção e a marcante personalidade de Astolpho Dutra afirmam o gosto pela retórica de bacharel, um traço típico das oligarquias regionais brasileiras que constituíram uma elite intelectual administrativa disposta a transformar a sociedade através do Estado, de cima para baixo. Voltados para a vida pública, os bacharéis têm a missão de civilizar um mercado de trabalho tão heterogêneo culturalmente – de início composto por escravos e depois imigrantes de nacionalidades diferentes –, e ocupam esse espaço em busca de prestígio mais do que poder político. É esse o “fardo dos bacharéis”, que só se transformaria a partir da Revolução de 1930.¹² Outro elemento que chama atenção e mostra o tipo de prosa em questão é a maneira como a situação e os tipos são descritos sem a referência a depoimentos que subsidiaram o conhecimento de Paulo Emilio. Não há citação de possíveis entrevistas ou documentos que comprovem as afirmações de gestos e fisionomias.

A rápida descrição histórica de Cataguases e a crônica sócio-econômica da vida na província ajudam a esclarecer as forças históricas presentes nos filmes, especialmente nos primeiros. Neste

¹² Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O fardo dos bacharéis*. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.19, dezembro de 1987.

sentido, a nostalgia de toda Cataguases, que sonha durante toda a década de 1920 com o retorno da bonança advinda com o ciclo do café, constitui-se como uma espécie de nó histórico para os filmes. Essa fixação em uma “idade de ouro” é um misto de crença no progresso econômico, na urbanização que lhe sucede, mas como esse progresso não chega a se consolidar, ele não transforma radicalmente o ambiente e faz com que passado e presente convivam sem conflito, ao menos na imaginação. A idade de ouro de Humberto Mauro é uma fé no progresso que conserva, que deixa intacto o mundo pré-burguês da comunidade. Como se vê, a crítica de que o livro de Paulo Emilio opõe Cataguases (tradicional) à *Cinearte* (moderno) não apreende a abrangência da obra, na medida em que a própria realidade histórica brasileira é moderna por excelência e convive com esse dual combinado. A dualidade integrada ajuda a entender como a paisagem local é assimilada pela técnica moderna do cinema sem ser desfigurada. E neste sentido, a idéia de uma “idade de ouro” aparece como elemento social importante e auxilia na análise da maneira como Humberto Mauro retrabalha os elementos tradicionais do cinema popular norte-americano, problematizando a relação cidade-campo e estilizando procedimentos consolidados (como a montagem alternada). Como vemos na descrição de Paulo Emilio, o mito do progresso se constitui como mito dessa “idade de ouro”, transformando-se em ideologia que perpassa diversas facetas da vida social. Essa situação se intensifica a partir de 1920, quando se tornam evidentes as transformações na política, na economia, nos costumes e na vida de Mauro. No ano de 1920, o bacharel Astolpho Dutra é substituído pelo político profissional Sandoval de Azevedo, a primeira greve de Cataguases, que dura mais de mês, abala a vida pacata, e Mauro, que até então fora um “viteloni”, se casa e passa a trabalhar na própria oficina elétrica.

Segundo o sociólogo Raymond Williams, quando transformações súbitas atingem uma sociedade elas engendram sentimentos de incerteza e alteram a relação com a memória. E quando essa conjuntura se soma e coincide com a infância e a adolescência, a cultura elabora estratégias simbólicas e de representação, em que a ordem antiga é idealizada. Esse conjunto ideológico-cultural surge de uma determinada “estrutura de sentimentos” e vincula resistência e transformação, criando um tecido de nostalgia, lamentação, rememoração. Essas são algumas das formas que um grupo ou uma sociedade assume diante do desaparecimento irremediável de um passado.¹³ A saudade de um mundo sólido e seguro, ancorado em valores antigos e bem estabelecidos, se confundia na evocação com a nostalgia das lembranças da infância, de cheiros e de cores no balanço para aqueles em que esta atmosfera estava inscrita indelevelmente na memória. Não se trata de uma afinidade temática extrínseca, mas de um humus cultural

¹³ Cf. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

determinado, que se traduz em modos de expressão e um tom particular da inspiração cinematográfica. A posição ambígua de instabilidade e de insatisfação diante da realidade histórica de sua época está presente no desejo de evasão que daí resulta, um impossível retorno à realidade e aos sentimentos de um mundo destruído pela história.¹⁴

Como se vê, em Paulo Emilio, não se trata de uma narrativa no estilo biográfico, que procura revelar os momentos fundamentais para a formação de um indivíduo. O que se busca é detectar elementos importantes para a penetração nas obras. Exemplo disso é o comentário sumário sobre a infância. Para alguém interessado na descrição afetuosa de uma época de ouro, a infância é certamente objeto de atenção. Um dos momentos mais explorados pelo gênero biográfico é a infância, momento de tateio do mundo, em que o indivíduo encontra suas primeiras disposições, que muitas vezes o acompanharão ao longo da vida. É o “desenho de criança esquecido pelo homem” de que nos fala Nabuco. O próprio Paulo Emilio explorou o assunto em seu trabalho sobre Jean Vigo. Mas no caso de Mauro, o interesse é mais geral; o interesse em Mauro se dá em razão do funcionamento em seus filmes de certos circuitos culturais e sociais.

Para se entender melhor de que maneira os filmes internalizam a história a partir de estilizações determinadas, é preciso expor qual a noção de forma que sustenta a abordagem de Paulo Emilio. A forma, pedra angular dessa disposição, organiza os elementos da ficção e do real. A composição de Mauro, mesmo sem grandes elaborações, congrega as formas que o social apresenta já prontas e as reelabora a partir da estilização. Entretanto, como a forma social objetiva não está dada de pronto, sobretudo quando o assunto em questão é o cinema brasileiro, é preciso reconstituí-la destacando nos filmes os dados elementares que o processo social imprimiu na forma.¹⁵ Como o ciclo do café não transformou radicalmente as bases econômicas nacionais, e os

¹⁴ Para um bom exemplo do uso do mito da “época de ouro”, evidenciando seus aspectos não apenas evasivos, mas também realistas ver: MAGRIS, Cláudio. *Le mythe et l'empire*. Paris: Gallimard, 1991. Em *O mito e o império*, o jovem Magris, na época um crítico escritor, analisa um conjunto de obras da literatura austríaca moderna e a maneira como cada autor estiliza o fim da Austria Felix.

¹⁵ Essa concepção formal se aproxima da de Antonio Candido, sobretudo em seus textos realizados no princípio da década de 1970, em especial as análises sobre o naturalismo (cá e lá) e sobre as *Memórias de um sargento de milícia*. Ver especialmente CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.8, São Paulo, 1970. Além de CANDIDO, Antonio. *Degradação do espaço (estudo sobre a correlação de funcional dos ambientes, das coisas e dos comportamentos em L'Assomoir)*. In: *Revista de Letras*, vol.14, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1972. E também CANDIDO, Antonio. *A passagem do dois ao três (contribuição para o estudo das mediações na análise literária)*. In: *Revista de História*, n. 100, São Paulo, 1974. Para um esclarecedor comentário sobre o primeiro cf. SCHWARZ, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, de Dialética da Malandragem*. In: _____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das letras, 1987. A recriação da atmosfera de Cataguases, incluindo a biografia de Mauro, equivale à descoberta por Antonio Candido do dito popular dos três pês (“para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir e pau para trabalhar”), que revela a chave de interpretação de *O cortiço* ao expor seu emissor como sendo o homem livre brasileiro do oitocentos. Para uma análise da interpretação de *O Cortiço* feita por Antonio Candido ver SCHWARZ, Roberto. *Adequação nacional e originalidade crítica*. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999. Recorro

padrões “escravocratas” de relações de produção seriam mantidos por muito mais tempo¹⁶, a configuração social posterior à escravidão herda desta todo um sistema de organização, que mantém de um lado os proprietários de terra e do outro a mão de obra livre, já em grande número imigrante. O elemento regulador ainda é o favor, que contemporiza as diferenças sociais e conserva a cumplicidade de interesses e o clima de uma aparente integração harmônica. Num mercado de trabalho recente, o negro permanece como pária e o homem branco desprotegido depende de suas relações com a classe falante dos políticos-proprietários e dos rábulas-literatos. Humberto Mauro nunca vai exacerbar, nem por intuição, esse quadro, mas a maneira como ele o recompõe enquanto matriz, enquanto momento de uma “época de ouro” que as transformações históricas a partir da década de 1920 vieram recompor, não deixa de ter interesse para o crítico interessado nos desdobramentos estéticos da reflexão histórico-social.

Esse mecanismo da investigação tem seu primeiro passo na descrição da maneira como o passado aparece idealizado nas obras, mas não para por aí. Esse procedimento é apenas um dado, uma notação histórica, um *sistema de relações sociais pressuposto* (para usar uma expressão de Schwarz). O passo seguinte, de maior envergadura e dependente do primeiro, reside na maneira como essa notação histórica é incorporada por uma forma e, depois, como essa incorporação age dentro de uma estrutura mais ampla, social, onde a crítica ajuda a configurar um sistema difusor.¹⁷

Com *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, Paulo Emilio mantém também no campo da história o caminho crítico particular. O livro não se limita à leitura cerrada de filmes que abre mão da referência, nem tampouco procura a relação fácil entre o fundo que determina as obras. O que temos é o destaque para a narrativa dos acontecimentos, com requinte de descrição (quase) ficcional, uma prosa entre o realismo e o historicismo. A escrita quase clássica, a reverência ao código do cinema clássico, o manejo da norma, tudo isso não impede a cisão da linguagem e sua transformação. Em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* o narrador se submete à linguagem de seu objeto para melhor repertoriá-la e catalogá-la, e com isso não apenas a representa mas incarna-a, evidenciando assim suas contradições e sua vigência. O texto não está livre da ironia que, vez ou outra, abandona a sutileza de seu objeto para pontuar o presente obscuro do crítico. Quando comenta o tipo de liberalismo praticado em *Cataguases*, Paulo Emilio afirma: “como

constantemente a esse ensaio para expor as conexões entre Paulo Emilio e Antonio Candido.

16 A afirmação da manutenção das relações de produção no específico modelo capitalista brasileiro está em: OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. [1972] São Paulo: Boitempo, 2003.

17 É curioso notar como o mesmo procedimento também é válido em *Jean Vigo*. Entretanto, no estudo sobre o cineasta francês trata-se da idealização pelo adolescente do pai revolucionário, que faz com que os filmes abriguem certo inconformismo e algumas referências anarquistas. O silêncio da crítica da época completa o movimento da análise.

sempre no Brasil, [sofre] uma adaptação contundente aos interesses imediatos e à cor local.” Ou quando destaca os êxitos retóricos de Astolpho Dutra e sua capacidade de defender “este ou aquele estado de sítio”, ou ainda quando comenta o episódio em que Mauro, experimentando o ofício de rábula, defende o chefe da “Companhia de Jesus”, curioso nome para um grupo de extermínio de ladrões de cavalo, uma espécie de “precursores dos esquadrões da morte”.

Enfim, atento ao debate mais técnico do cinema, e consciente dos limites do tipo de interpretação que deduz sem mediações as obras do contexto, o esforço é descrever um objeto e suas ramificações por camadas até que um todo se configure e se apresente, sem recorrer aos jargões metodológicos em voga, dando seqüência a um espírito ensaístico, em que a prosa fluida do primeiro plano favorece a análise mais do que se imagina.

3

É preciso conferir a passagem da descrição do contexto à análise dos filmes para se medir o alcance da investigação. Porém, diante dos filmes de Mauro não há necessidade de uma análise imanente exigente, e uma crítica apenas de seu conteúdo funcionaria a contento, ainda mais sendo o assunto o cinema brasileiro. Entretanto, apesar dessa facilidade de saída, o crítico opta mais uma vez por um caminho próprio. A maneira como ele descreve a aclimação de esquemas culturais herdados, e como Mauro fornece contribuição particular para esse problema, não é nada simples. Passemos então a comentar a leitura de *O tesouro Perdido* (1927), filme significativo na constituição de um estilo.

O tesouro perdido se filia ao modelo norte-americano mais popular, com os bandidos seqüestrando a mocinha, e o herói salvando-a no último instante, mas com liberdades em relação ao modelo que o singularizam. O filme apresenta um salto qualitativo em relação ao anterior *Na primavera da vida* (1926), e os procedimentos técnicos que traz são importantes para a rotinização do que se fazia no cinema clássico narrativo da época. O uso que Mauro faz do *flash-back* é surpreendente se o compararmos a *O segredo do corcunda* (1924), de Alberto Traversa, por exemplo. A agilidade e a organicidade com que o recurso aparece em *Tesouro perdido* contrasta com a longa revelação do segredo feita pelo corcunda. Numa das seqüências do filme de Mauro, Pedrinho, o personagem “apoucado” que termina como herói, está mostrando sua última invenção, uma tosca garrucha ronqueira, a uma criança. O vilão da fita aparece e Pedrinho se

incomoda com a presença do “escroque”, que se exhibe num “fordeco” repleto de mulheres. Diante da arrogância citadina e da virilidade do outro, Pedrinho decide se vingar idealmente, narrando para o garoto como seu irmão mais velho Bráulio aplicara uma “sova” no sujeito. Ocorre então o salto na narrativa e vemos o “estroina” Dr. Litz se atracar com Bráulio. O Dr. Litz tenta escapar, montando em seu automóvel. Litz pisa fundo no acelerador mas o carro não se move. Vemos uma roda patinar. Entendemos que Bráulio, com seus braços fortes, segura o pára-choque e impede o arranque. Em seguida, a imagem de Pedrinho e do garoto retorna e a história continua. A boa realização do procedimento mostra a adequação escolar ao modelo griffithiano, com herói sendo apresentado por uma edição ágil, sem o recurso ao letreiro.

Esse respeito pela norma que vemos neste *flash-back*, essa internalização do código, não impede enganos e adaptações dos procedimentos técnicos, como no caso da montagem alternada na seqüência final de *O tesouro perdido*. A seqüência exige a atenção crítica para a sutileza do procedimento, apesar de seu uso rudimentar. A montagem alternada aparece algumas vezes no filme, mas é na seqüência final que se realiza com maior desenvoltura e originalidade. O recurso, reconhecido e utilizado conscientemente como traço de estilo em Griffith, consiste em conjugar duas ações separadas no espaço, cuja alternância gradativa dos enfoques cria uma concentração dramática, e o desenlace marca o encontro das ações e o afrouxamento da tensão. Em *Tesouro perdido*, Pedrinho se precipita para salvar a irmã adotiva Suzana das mãos do vilão. Enquanto ele chega à choupana e luta com o celerado, patas de cavalo piscam na tela e informam a ajuda a caminho. Para comprovar a habilidade de Mauro, Paulo Emilio prefere confirmar o número de planos. “O encadeamento é competente e seguro, como podemos observar no seguimento dos próximos cinco planos: 1) Pedrinho ameaça Litz com a garrucha, 2) Suzana desmaiada no chão, 3) cavalos de socorro já galopam, 4) na mão de Pedrinho a garrucha pende, 5) Litz baleado.” (p.164) Na seqüência decisiva de *Tesouro perdido*, o desenlace esperado da montagem alternada, depois da tensão criada pela sucessão de planos, não termina com a chegada da cavalaria e a salvação da mocinha. O clímax é frustrado, com Pedrinho se sacrificando para salvar Suzana, morrendo nos braços de Bráulio, o herói “atrasado” da fita, que termina feliz com a mocinha que não precisou lutar para possuir. O filme termina com Suzana e Bráulio descobrindo o amor, e o último queima o mapa do tesouro e faz uma declaração em nome de sentimentos maiores do que o dinheiro. Humberto Mauro, em razão das limitações materiais e sobretudo em razão de seu tema, termina por transfigurar um elemento de sentido preciso no cinema narrativo para lhe conferir uma outra

função.¹⁸ As adaptações de elementos técnicos correntes no cinema narrativo parecem evidenciar uma dificuldade técnica primeira, mas também um certo desajuste entre a matéria narrada e o modelo de representação. A montagem alternada da sequência final é significativa neste sentido, transformando as personagens caracterizadas ao longo do filme. O próprio tesouro parece um elemento alienígena na atmosfera pacata da granja onde vivem Pedrinho, Bráulio e Susana, uma imposição do gênero escolhido.

A pesquisa de Paulo Emilio revelou o cinema exibido em Cataguases e como o cinema norte-americano foi uma referência decisiva para Humberto Mauro. Com a transformação do código cinematográfico ocorrida entre 1908 e 1909, o chamado cinema clássico narrativo desenvolve uma retórica que alia o discurso moral com procedimentos narrativos, como montagem alternada, campo/contracampo, ponto de vista narrativo, manipulação da luz para fins dramáticos, aproximação da câmera para definir personagens etc. Esses procedimentos, que muitos tomam como universais, possuem também seu “chão histórico” bem determinado. A moralidade da sociedade norte-americana é reconhecida como elemento integrante da nacionalidade e possui força ainda hoje.¹⁹ Antes de Griffith, a retórica moralista já podia ser encontrada em muitos outros filmes do período. O moralismo norte-americano foi um elemento importante no combate à hegemonia da Pathé, que nos primeiros anos do século XX ocupava grande parte do mercado dos Estados Unidos.²⁰ Entretanto, as transformações da ficção cinematográfica inventadas por Griffith trouxeram a internalização desse dado histórico da sociedade para a forma do filme. A montagem alternada é o exemplo mais acabado. Esse procedimento narrativo serve à retórica moral ao contrastar dois pontos de vista e oferece um julgamento, na medida em que a alternância brusca leva a uma resolução do drama. Em Griffith, esse sistema de alternância não apenas constitui uma ação física (o desenlace de uma situação concreta), mas também psicológica (a redenção moral).

O ano de 1908 é um marco para a instauração dessa transformação da linguagem cinematográfica, pois é o momento de constituição da Motion Picture Patents Company e de sua

¹⁸ Em *Tesouro perdido*, podemos citar uma meia dúzia de exemplos desse tipo de “incompetência criativa em copiar”, como a vela que indica a passagem temporal e também serve de espermacete para o bandido (p.160), e como o encontro entre o “escroque” Litz e o “facinoroso” Manuel Faca, em que o primeiro surge por trás da câmera e ampliando assim o espaço da cabana onde se encontram os dois (p.156).

¹⁹ Esse elemento, também percebido por Antonio Candido ao contrastar sua análise das *Memórias do sargento de milícias* à *Letra Escarlata*, não é apenas um dado entre outros nos filmes americanos da década de 1920.

²⁰ No combate à Pathé, a imprensa interessada norte-americana buscou descrever os filmes franceses como moralmente decadentes e sem assunto patriótico. Cf. ABEL, Richard. *Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

proposta de elevar a respeitabilidade social do cinema, mudando seu status de “teatro do operário” para o divertimento de “todas as classes”, abarcando assim a classe média e a moralidade burguesa. Em paralelo com a criação de um código fílmico capaz de traduzir convenientemente os valores da ideologia burguesa, já veiculados pelo teatro e pelo romance da época, surge uma imprensa empenhada em amplificar e normatizar o tipo de cinema inaugurado por Griffith. O crítico Frank Woods, do *The New York Dramatic Mirror*, é um bom exemplo desse esforço de fortalecimento da cultura dominante diante do quadro diversificado oferecido pela imigração.²¹ Como se vê, a gênese do cinema narrativo se deu através de múltiplas fontes, assim como de diversos criadores, entre os quais Griffith se destaca.²²

Dadas as particularidades das diferentes formações nacionais, o “chão histórico” onde Mauro colhe seus materiais permite um outro tratamento do mesmo recurso técnico. A impressão que se tem é que as estruturas narrativas escolhidas pelo cineasta não se adequam aos seus personagens. Além disso, a afirmação de um cinema voltado para a moralização também está ligada a uma crítica empenhada. No caso de Mauro, *Cinearte* surge como órgão que cumprirá em partes essa função, dada sua contradição interna maior de defensora do produto local e divulgadora do cinema norte-americano.

A paisagem é outro elemento em que a comparação com o modelo griffithiano auxilia no destaque da particularidade de Mauro. Quando o cineasta recorre ao uso da paisagem para situar seu drama de mocinho e bandido, ele não se confronta com uma forte tradição pictórica ou literária que o forçaria a respeitar as convenções do *médium*. Ao contrário de Griffith, que tinha o peso de Emerson ou Thoreau sobre os ombros, para não falar nas fotografias de Timothy O’Sullivan²³, Mauro possui uma concepção quase árcade da paisagem, é bem verdade que edulcorada pela vulgarização do romantismo brasileiro. Ou seja, para ele, a paisagem são as árvores, prados, regatos, cascatas, algumas montanhas, o conjunto que cobre a superfície da terra

²¹ Para uma avaliação detalhada das transformações da estética cinematográfica a partir de 1908 ver: GUNNING, Tom. *D.W. Griffith and the origins of american narrative film: the early years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press, 1994. Para uma apreciação sobre o estilo de Griffith e suas conexões com o teatro da época ver: XAVIER, Ismail. *D.W. Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²² De um ponto de vista mais radical, Eisenstein, em seu ensaio precursor de 1941-2, já chamava atenção para o aspecto provinciano da sociedade norte-americana captado pelo estilo de Griffith, e para o vínculo social da montagem alternada. Para o cineasta russo, o procedimento técnico reflete a última sociedade burguesa recém saída do mundo rural, dividida entre ricos e pobres. Cf. Eisenstein, Sergei. *Dickens, Griffith e nós*. In: _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

²³ Para uma concepção da paisagem como *medium* cf. MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*. Chicago: UCP, 2002. Sobre o trabalho de O’Sullivan como parte de um processo de definição e domesticação da fronteira americana cf. SNYDER, Joel. *Territorial photography*. In: MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*. *Op.cit.* Para um estudo do gênero em Griffith cf. MOTTET, Jean. *Les paysages griffithiens*. In: _____. *L’invention de la scène américaine – cinéma et paysage*. Paris: l’Harmattan, 1998.

onde se assenta a casa sonhada do gênero pastoril. Não é por acaso a fixação no mito da idade do ouro. O cineasta segue à risca a sensibilidade artística cataguasense e o modelo griffithiano será uma fonte de inspiração para a expressão desse sentimento de mediania tão característico do Brasil profundo do princípio do século XX.

A granja de *O tesouro perdido*, “ao pé da magestosa Serra do Caparaó, em Minas”, ilustra com perfeição a particularidade de tal concepção. O plano geral que abre o filme situa a narrativa em um ambiente específico e apresenta as personagens principais. Assim, o elemento técnico de abertura transforma a paisagem em diegese, simbolizando-a como lugar de harmonia entre homem e natureza, repouso e descanso, onde o tempo escoia muito lentamente. “Na verdade nunca chegaremos a conhecê-la bem”, lembra Paulo Emilio a respeito da granja. Fato que mais do que apontar um defeito técnico, como sugere o crítico, evidencia a presença do modelo griffithiano, que raramente apresenta uma vista de conjunto do local onde se concentra a narrativa, e a coerência é formada a partir de recortes do lugar.²⁴ Mas diferentemente da referência, não há em *O tesouro perdido* o senso da organização da natureza, que a propriedade controla e transforma em espaço útil. Na granja do filme mineiro vemos uma cerca de madeira que parece fazer parte da paisagem, dada a ausência de uniformidade e a velhice da madeira que parece brotar do chão. Não seria exagero aproximarmos aqui a simplicidade da encenação com a própria vida no campo mineiro.²⁵ Os ecos do mito pastoril e a referência do cinema popular norte-americano parecem favorecer uma composição que não busca o elemento pitoresco. E a “judiaria” das crianças, colocando um cigarro aceso na boca de um sapo reforça ainda mais a espontaneidade. O destaque para o pretinho fumando e para o sapo com um cigarro na boca não evidencia uma ambigüidade, comum no cinema americano. O uso da montagem alternada não significa em Mauro necessariamente a bestialização do negro. Ao invés de isolar um aspecto da seqüência e ver um racismo latente na montagem que alterna o pretinho careteiro e o sapo, Paulo Emilio prefere avaliar todo o começo do filme para extrair algumas conclusões sobre um estilo, que coloca lado a lado a natureza, a arquitetura rústica, o homem (Pedrinho que observa as crianças), a meninada e o sapo, tudo sem conotações pejorativas de atraso, inferioridade ou barbárie. O pretinho desaparece do filme e resta apenas a ambiência da granja como o pólo do Bem.

²⁴ MOTTET, Jea. *Op. cit.*

²⁵ Sobre a proximidade entre a representação e a vida caipira ver: NAVES, Rodrigo. *Almeida Júnior: o sol no meio do caminho*. In: _____. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das letras, 2007. O autor faz sugestivas comparações entre o pintor paulista e seus contemporâneos, o que nos permite fazer outras, menos significativas mas de algum valor, como por exemplo o paralelo entre Almeida Júnior e Humberto Mauro, ambos mais à vontade com seus temas. Enquanto que Alberto Traversa, o diretor de *O segredo do corcunda*, estaria mais próximo de um Antonio Ferrigno, dois italianos preocupados com a representação de costumes de um ponto de vista oficial.

Depois de avaliar as singularidades da montagem alternada e da paisagem em Mauro, sempre segundo Paulo Emilio, é plausível aventar que a questão em torno da aclimação e transformação de procedimentos correntes no cinema popular norte-americano não se deve apenas à criatividade e ao senso prático do cineasta. O embate entre contexto e modo de representação parece se impor de tal maneira que exige um uso novo das convenções. O condicionamento imperativo da própria região se transformava em notações históricas que se evidenciam mesmo quando o domínio de um gênero externo se aperfeiçoa, e surgem onde menos se espera, nas vestimentas, nos ambientes e nos gestos. A atenção aos gestos parece reforçar o estilo de Mauro e sua conseqüente transformação com o contato com *Cinearte*. Num filme como *Braza dormida* (1928), em que Mauro avança bastante no domínio do cinema narrativo, o dado local parece exigir um lugar no drama pastoril de um *viteloni* citadino. Na abertura do filme, quando o protagonista se vê em crise e se depara numa praça com um suposto mendigo, o crítico se interroga sobre a natureza dessa personagem periférica. Essa presença emblemática é investigada a partir de sua movimentação. Para Paulo Emilio, não é a vestimenta que revela o pobre personagem, nem tampouco a refeição frugal ou o mísero cigarro. Além da comicidade picante (o personagem fixa os olhos nas pernas de moças que passam e termina por queimar os dedos no fósforo aceso), a função narrativa da obscura figura é apresentar um pedaço de jornal, onde o mocinho encontrará o anúncio do emprego que, por sua vez, trará o amor e a redenção moral. Cumprida sua tarefa ele desaparecerá. O que desperta a atenção do crítico é “(...) uma sensação que toma forma logo que ele se levanta e parte: a de que se trata de alguém que empregou a interrupção do meio-dia para vir comer num jardim o seu irrisório farnel.” (p.224) A consciência com que a descrição explora a seqüência, dando voz a uma “sensação”, torna os gestos uma “idiossincrasia social”²⁶ de um mundo recém industrializado, onde a figura do operário contrasta com os outros personagens. Os gestos também definem o tipo de amoldamento a que o estilo de Mauro é submetido, de filme a filme. Em *Sangue mineiro* (1929), nota o crítico, o domínio das convenções parece restringir a movimentação espontânea das personagens, que em *Tesouro perdido* possuíam em maior medida e agora se apóiam na cenografia ou em si próprias. Diz o crítico, “(...) fora de suas cadeiras, poltronas e sofás, os intérpretes não encontravam apoio em seus respectivos interlocutores, ficavam soltos no espaço e para que os braços imóveis ao longo do

²⁶ A expressão é de Marcel Mauss em *Noção de técnica do corpo*. In: _____. *Sociologia e antropologia*. [1950] São Paulo: Cosac Naify, 2011. Para um uso sistemático das noções do sociólogo francês ver os comentários de Gilda de Mello e Souza sobre Almeida Jr. Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. *Pintura brasileira contemporânea: os precursores*. In: *Discurso*, n.5, São Paulo, 1974. É possível supor que a orientadora tenha recomendado a leitura ao orientando que, como de hábito, teria incorporado à referência a sua maneira.

corpo não dessem a penosa impressão de perplexidade, viam-se na obrigação de preencher o vazio com gestos, cuja gratuidade contribuía para ressaltar ainda mais esse vazio.” (p.408)

As técnicas do corpo que aparecem na descrição dos primeiros filmes de Mauro ganham maior significado quando se avolumam num único ator, Máximo Serrano. Em *Tesouro perdido* ele é Pedrinho, o jovem simplório, que se sacrifica para salvar a vida da mocinha das garras dos vilões. A análise contrastiva com o modelo norte-americano, no caso o filme *Tol’able David* (1921), de Henry King, dá maior relevo às características do ator e do tipo que ele encarna. Paulo Emilio apresenta o filme de Henry King como uma referência evidente para Mauro, que o estudara junto com seu segundo mestre Pedro Comello. O filme de King conta a história de David, um jovem que busca a todo custo se tornar homem, mas sempre é lembrado de sua condição adolescente. Depois de vingar sua família de um grupo de bandidos, David prova a toda a cidade sua maturidade e passa a ocupar o lugar social do irmão morto, o carteiro. As semelhanças entre esse filme e *O tesouro perdido* são diversas, começando por sua arquitetura, que divide a trama em apenas dois pólos, o sítio onde habita David e sua família, e a mansarda onde se escondem os bandidos. O bestiário é o mesmo, com o cão sendo sacrificado nas mãos do bandido e o gato servindo também para caracterizar a maldade dos assassinos. Recursos técnicos também aproximam os dois filmes, *flash-backs* reforçam a coragem e a inocência do pólo do Bem, os rostos dos bandidos invadem a tela na luta final, sem falar na montagem alternada bastante utilizada em ambos os filmes. A comparação com *Tol’able David* salienta ainda mais a particularidade da personagem de Máximo Serrano, que se identifica inteiramente com o universo infantil dos meninos judiando do sapo, assim como não se constrange ao ser tratado como inferior. Destacadas as semelhanças entre alguns motivos e pormenores, podemos concluir que *O tesouro perdido* se inspira em *Tol’able David* e por isso é um filme segundo, na medida em que a referência é por demais evidente. Entretanto, como toma de empréstimo as lentes do filme norte-americano para focar a Mata mineira, ele é um filme primeiro²⁷ e, neste sentido, se compararmos as duas personagens, a de Máximo Serrano possui uma verdade sociológica mais forte do que a condição genérica de um adolescente no meio oeste americano. A personagem é tão marcante que não mais deixará o ator e se repetirá em outros filmes de Mauro. E para caracterizar essa verdade sociológica, Paulo Emilio elabora de filme para filme a caracterização do tipo. Vejamos como ele aparece ao crítico em *O tesouro perdido*.

“Acontece porém que a expressão *fragilidade* não me satisfaz, eu preferiria o sinônimo *debilidade*, desde que não fosse por demais sublinhado o sentido corrente do termo. Seria excessivo definir Pedrinho como um débil mental, mas não há dúvida de que sua figura e a maneira como os outros o tratam constrói um tipo

²⁷ Utilizo como referência principal o célebre ensaio de Antonio Candido, *De cortiço a cortiço*. Op. cit.

apoucado, diminuído até ao limite do mal-estar. A fisionomia de Pedrinho anterior aos gestos de luta e sacrifício certamente não foi obtida de maneira inteiramente consciente e calculada por Humberto Mauro, mas derivou espontaneamente do intérprete, Máximo Serrano, cuja plástica, conjugada a algum eventual dom dramático, condenava-o a ser ator de um tipo só. Não se trata aqui de avaliação crítica: Pedrinho nos interessa – e Máximo Serrano em seus sucessivos papéis continuará nos interessando – porque esse rapaz que exala desimportância, possui um tom verdadeiro e brasileiro que nosso cinema provavelmente ainda não conhecera.” (p.155)

Na análise de *Braza dormida* a compreensão do tipo se aprofunda ainda mais. Neste filme, Máximo Serrano é submetido à violência do perverso gerente da usina, e sua principal característica é a passividade. Paulo Emilio identifica em seu comportamento a figura do agregado (o termo é do crítico), e a particularidade da personagem gera um problema para o diretor, que se viu forçado a incluir *après coup* no genérico inicial do filme a definição de “enteado”, dado o lugar singular que a personagem ocupa no filme. “É sobretudo através das personagens interpretadas sucessivamente por Máximo Serrano que isso ocorre, cabendo aqui insistir num traço definido por ocasião de *O thesouro perdido*: a expressão frágil e insegura do ator que tão bem condensa no sofrimento pessoal o *subdesenvolvimento social*.” (p.238) [grifo meu] No filme seguinte, *Sangue mineiro*, o ator encarna o primo do mocinho, um jovem simplório que vive no ambiente rural. A recorrência do tipo faz pensar em uma realidade que ultrapassa os enredos convencionais e resvala em questões profundas de um mecanismo social, no caso a condição de agregado, um tipo característico das relações de dependência paternalista, herança da família rural colonial.²⁸

Mas a melhor forma de sentir o trabalho da prosa em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* é se deixar levar pela descrição que, sem pressa alguma, revela pormenores, destaca detalhes e peça por peça vai montando o quadro analítico. Ambientes, personagem por personagem, intérprete por intérprete, seqüência por seqüência, a procedência da cópia em análise, a recepção crítica. “Nessas imagens, o que acontece não tem a menor importância, o que importa precisamente é o não-acontecer.” (p.149) Não poderíamos trocar “imagens” por “palavras” e usar esse comentário sobre as primeiras cenas de *Tesouro perdido* para realizar uma caracterização primeira e apressada do próprio livro de Paulo Emilio? “Não vejo, entretanto, motivo para precipitar a busca e a fixação do estilo de Humberto Mauro [Paulo Emilio]. Não tenho a menor pressa e a prudência aconselha o método de pacientes e sucessivas aproximações.” (p.148) Não é possível apresentar aqui os movimentos lentos, a descrição (ecfrasis), as interpretações que se constituem aos poucos, sem explicitação, sem recursos exteriores que

²⁸ A problemática em torno da condição do agregado é ampla e diversas são as contribuições. Cf. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. (Intérpretes do Brasil, vol.2) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na sociedade escravocrata*. São Paulo: Kairos, 1983. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

amparem a investigação. Tudo é feito em um tempo próprio, um tempo de meias voltas e, muitas vezes, a impressão é a de que não se sai do lugar. O que não significa que não haja transformação e avanço. Sem recorrer a especializações, Paulo Emilio procura captar uma matéria brasileira numa manifestação artística pobre de significações estéticas, mas estimulante para se pensar os movimentos da sociedade e se concluir que a forma não é apenas uma prerrogativa da grande arte, especialmente depois do advento do cinema.²⁹ Para isso, a concentração nos materiais, no concreto, é de grande valia, na medida em que uma depuração da descrição, sem jargões, desvela as especificidades históricas dos elementos analisados, sejam eles a paisagem provinciana, o detalhe de uma vestimenta ou a seqüência de um mau filme. A proximidade quase sem mediações com esse universo não possui o ímpeto vanguardista de revelação do mundo pela proximidade com as coisas, mas busca captar o movimento da sociedade justamente no que o concreto encobriria para uma análise do gênero pão pão queijo queijo.

E esse apego ao concreto é particularmente sensível na leitura de *Na primavera da vida*. O filme não mais existia, e por isso exigiu do crítico um grande esforço para a reconstituição, solicitando o cruzamento de diferentes métodos. A descrição do filme lança mão de recursos de análise social, estéticos, imaginativos, para configurar uma leitura dos únicos trinta fotogramas remanescentes, dos depoimentos dos participantes e de um resumo de dezesseis linhas publicado na imprensa da época. Os detalhes dos ambientes são destacados: cortinas de algodão estampado, sofás e poltronas de vimes, uma singular escrivaninha com dossel e madeira lavrada, samambaias dependuradas, o conjunto formando um típico interior burguês da província brasileira, onde homens de bem “ocupam os lazes”. O isolamento de um motivo é sempre o destaque de sua dimensão simbólica, o que sugere uma concepção em que as formas portam sentidos precisos, referindo-se a um período, a uma classe, religião etc. Mas ao invés de uma concepção do cinema como forma simbólica, Paulo Emilio concentra sua atenção no vínculo essencial entre o cinema e a realidade física, cristalizando processos sociais.³⁰ Vistos como parte periférica em relação ao centro da obra, esses pedaços são ao mesmo tempo “descobertos” e “inventados” pelo olhar agudo que os reorganiza na investigação de uma realidade social. Em contraposição ao pólo do bem, tem-se um “boteco tosco”, freqüentado por indivíduos de “má catadura”. A descrição procura fazer o material render ao máximo, e os detalhes redimensionam a história banal. Ao invés da oposição bem e mal, sugerida pelo melodrama que inspira o filme, o que temos na análise de Paulo Emilio é

²⁹ Para uma reflexão sobre a exposição da “matéria brasileira” em diferentes registros de prosa cf. SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

³⁰ Para uma aproximação sugestiva sobre o papel do motivo cf. PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

a descrição de camadas sociais indicadas historicamente. A atenção ao recorte exige um descentramento da própria análise e o que era periférico, particular, local, dá acesso a uma interpretação mais ampla. E aqui há uma passagem fundamental, pois a análise de um fragmento, que ajuda a revelar estilos, também permite o encaixe histórico maior. A descrição dos detalhes se enriquece na medida em que revela a originalidade do cineasta e o olhar do crítico para fazê-los “falar”. Não sei de nenhum conhecedor de cinema, do brasileiro muito menos, que tenha feito ou faça uso conseqüente de material tão escasso. E, para esse tipo de disposição, o detalhe ganha um peso preponderante, que só encontro um paralelo no trabalho do historiador da arte Daniel Arasse. Porém, o trabalho crítico de Paulo Emilio não se reduz à datação histórica do detalhe, mas lança mão de recursos literários para comentar elementos da obra, servindo-se da memória e da experiência para recompor o que tempo e a negligência desfizeram.

Ao tentar demonstrar a visada metodológica do livro, é fundamental destacar como a própria prosa participa dessa construção. Um caso concreto é a descrição dos primeiros gestos do bandido Manoel Faca, que não depende de letreiros para expressar sua crueldade, ele simplesmente “(...) levanta, apanha um relho e dá uma lambada no gato que foge pela janela.” (p.156) Um comentador mais tradicional nunca usaria os termos “relho” ou “lambada”, no máximo uma “pancada”. Outro exemplo significativo dessa incorporação da atmosfera dos filmes está na descrição do momento em que Hilário, o pai adotivo de Pedrinho e Bráulio, sabe do seqüestro de Suzana. Paulo Emilio mostra seu conhecimento do tipo do modelo de representação, em que a exterioridade se relaciona diretamente com a psicologia das personagens, um tipo de realismo atmosférico já bastante banalizado pelo cinema.³¹ Diz ele: “Na mesa posta, a toalha, a louça, o vidro de remédio e uma frigideira participam de forma pungente da modéstia e da desolação do velho.”(p.163) Esse tipo de absorção do estilo dos filmes pela prosa crítica é mais perceptível quando atentamos para a própria disposição dos materiais ao longo do livro. Não se trata de um modelo externo imposto a um conteúdo, mas a argumentação se desenvolve a partir do material e dispõe os dados de forma que o conteúdo se reverta em linguagem, como se ao crítico coubesse apenas o papel de rearranjar os materiais apresentados pelos filmes. Na descrição de *Sangue mineiro*, por exemplo, percebemos o recurso do “escurecimento” (fade in) utilizado de maneira escolar. E quando o crítico se desvia por um instante de seu objeto, ele mesmo não hesita em utilizar a indicação equivalente para voltar a seu tema. “A carga de erotismo mórbido que o voaierismo encerra, possui aspectos da primeira obra-prima de Humberto Mauro, *Ganga Bruta*,

³¹ Cf. AUERBACH, Erich. *Na pensão de La Mole*. In: _____. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998. pp.405-442.

que escapa ao âmbito do presente trabalho. Escurecimento para mudar de assunto.” (p.416) Mas tudo isso é apenas a superfície de um estilo, que se adensa conforme se apropria dos materiais. O acontecimento Eva Nil, a protagonista de *Na primavera da vida*, ilustra perfeitamente a maneira como a exposição do filme a partir de suas ruínas busca recuperar elementos por meio da investigação histórica. E nesse caso, imaginação não supõe a arbitrariedade demiúrgica, mas se baseia no fato para recompor de maneira possível seus significados. No caso de Eva Nil, cujo nome verdadeiro é Eva Comello, a narrativa abandona a descrição dos fatos para expor em imagens o impacto da silhueta da atriz. Vejamos o estilista em ação:

“Não existe mais nenhum dos filmes em que Eva Nil trabalhou. Minhas impressões a seu respeito são alimentadas sobretudo pelo grande número de suas fotografias e pelas informações dos contemporâneos. Mas é preciso acrescentar que durante vários encontros que tive com Dona Eva Comello, mais de quarenta anos depois de encerrada a sua carreira cinematográfica, procurei e até certo ponto consegui afastar a camada do tempo e enxergar Eva Nil. Eu chegara à noite a Cataguases para ver um filme e deveria partir no dia seguinte de manhã.³² Antes da sessão passei em sua casa sem prévio aviso e ela, que fazia companhia à mãe enferma, não pôde me receber. Através da janela atendeu-me rapidamente de uma sala com a lâmpada apagada, iluminada apenas por dois focos, um vindo de dentro da casa, provavelmente do corredor de entrada, outro assegurado pela iluminação bruxuleante da rua. Como o tempo alterou pouco o conjunto de seu porte e apenas as linhas básicas do rosto se impunham à relativa obscuridade, pude durante alguns minutos conversar com uma Eva Nil saída diretamente das fotografias antigas e apenas desfocada. Nas vezes seguintes em que a vi à luz do dia ou da iluminação direta, aquela comovente aparição noturna foi o meu melhor guia para escrutar o passado.” (p.102)

A citação extensa auxilia na caracterização da forma como o crítico conduz sua interpretação. A partir da reunião dos materiais disponíveis é possível a liberação da imaginação, que complementa, sem corromper a investigação com literatice ou jogos de estilo. “Algumas vezes a mutilação é tão pronunciada que somos levados a fazer *restaurações teóricas* através da análise interna, da informação externa ou mesmo da imaginação.” (p.146) Neste caso, o impulso tem algo de vanguardista, na medida em que a silhueta é descrita como uma espécie de palimpsesto, num quadro que ora expõe uma época ora outra, como num romance surrealista onde as coisas cheiram a crepúsculo. Tal procedimento parece ter servido também à invenção ficcional que se seguiu ao estudo de Mauro. Nas primeiras páginas de *Três mulheres de três Pppês*, o protagonista e narrador Polydoro depara-se em Águas de São Pedro com seu primeiro e último mestre, o Professor Alberto, acompanhado de sua mulher, Helena. Como já haviam se passado trinta anos desde o último encontro, Polydoro não reconheceria de chofre o casal não fosse a singular luz que pairava numa pracinha do balneário, repleta de estátuas de anões, e que delineava conservando as

32 O filme em questão é *O anunciador, o homem das tormentas*. Paulo Emilio relata a viagem a Cataguases e a sessão em que viu o filme de Paulo Bastos Martins. Fato curioso é que, segundo o crítico, o jovem cineasta cataguasense também é obcecado por uma “idade de ouro”. Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cataguases Cosmos 70*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense, 1986.

figuras que há décadas intrigava o narrador. Esse encontro surpreendente, cheio de revelações para a história, nos coloca diante da seguinte cena, em alguma medida semelhante à de Eva Nil. Diz o narrador sobre seu antigo mestre:

“Se o reconheci na distância de alguns metros foi devido à relativa obscuridade da praça que me transmitiu apenas a silhueta que me era familiar justamente por não vê-la há trinta anos e nela pensar diariamente. Encontrando-o de chofre em plena luz, só o teria reconhecido com esforço. Ao dizer meu nome, esboçou um gesto como se fosse me apresentar Helena, que só então reconheci. Contrariamente ao que sucedia com o Professor, era sobretudo de longe que ela se tornara irreconhecível, uma sombra com os membros recolhidos, intimidados pelo reumatismo. A face, vista de perto, permanecia lisa e próxima do original antigo desfocado pelo tempo.”

Os elementos são os mesmos, o delineamento dos corpos, o contra-luz, as fisionomias transformadas, cujo turvamento das feições permite o cotejo temporal, e tudo recoberto pela paisagem da província. A se crer em Paulo Emilio, os livros foram escritos concomitantemente.³³ Quanto às prosas, a crítica e a ficcional, elas também possuem afinidades no aparente tradicionalismo narrativo para descrever um “pequeno mundo antigo”. O paralelo, que pára por aqui, parece ser benéfico para o fim de descrever o construtivismo do trabalho. Entretanto, para além das semelhanças literárias, o procedimento apresenta em Mauro um recurso que sugere a visada maior do livro. Quando Paulo Emilio vislumbra Eva Nil em sua janela, uma janela que parece confiná-la em sua intimidade, marcada pelo recolhimento interior, assim como pela presença da morte (a doença da velha mãe), a imagem fantasmagórica lembra um palimpsesto e se constitui como um limiar entre o passado vibrátil da atriz, a solidão crepuscular do presente e o prenúncio obscuro. Esse movimento crítico, em que diferentes temporalidades se cruzam sem se opor, numa permanência inegável, parece apontar para o coração da investigação de Paulo Emilio que, se estou correto, sugere a fixidez como elemento significativo da história do cinema brasileiro. Esse procedimento crítico usado para apresentar o impacto da aparição Eva Nil parece se apropriar da embocadura da tese, na medida em que vê num detalhe do presente, o indivíduo e uma outra época.

A revelação de *Na primavera da vida* parece ter marcado o tipo de investigação desenvolvido por Paulo Emilio, na medida em que fez culminar um impulso crítico e criativo. Um

³³ “E imagine que escrevi há *alguns anos atrás* até ficção. São umas novelas que a editora Perspectiva já está anunciando e que se chamam *Três mulheres de três Pppês*. Em matéria de escrita nada me dá mais prazer do que escrever ficção. Mas ainda não tive ocasião de testar se o leitor terá o mesmo prazer em ler. Se isso acontecer com essas novelas, tenho a impressão de que vou ficar muito agitado e escreverei outras. Sei lá. Nunca me senti criador e o prazer de criar por si só não é nada.” (grifo meu) Como a entrevista é do fim do ano e a tese de maio de 72, podemos no mínimo supor que à escrita de uma deu-se a da outra. Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Paulo Emilio e a literatura do nosso cinema*. In: *Última Hora*, 07.11.74. Entrevista concedida a Norma Leão.

salto para fora de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* em direção a uma rápida leitura de *Festejo muito pessoal* confirma a importância desse filme.³⁴ No panorama particular do cinema brasileiro que completava 80 anos, o filme de Mauro ocupa um lugar de destaque e evidencia a investigação que parte do dado mais concreto para tecer generalizações surpreendentes. Como uma história de ruínas, plena de estilhaços, a história do cinema brasileiro requer um exercício multidisciplinar. Não basta apenas a erudição que acumula dados em arquivos, mas também a intuição para conceber a síntese e a imaginação que permite ultrapassar as ausências que a história se encarregou de jogar na lata de lixo. O crítico demarca bem a ordem desses elementos indispensáveis para se contar essa história: “lembança-fantasia-erudição”. Esse tipo de interpretação não busca uma história factual, que arrola datas e nomes, mas a síntese original que, a partir de um ponto determinado, visa o todo. Uma proposta que, partindo de um ponto determinado, procura uma história “total” e não uma história “geral”, marcadamente panegírica. Trata-se assim de um descentramento qualitativo da história tradicional. Um descentramento que favorece a identificação de elementos de uma realidade social retidos pela forma. E por isso, *Na primavera da vida* é um “(...) filme que emana de nós, é pessoal, local, regional, nacional, *stop* – interrompendo aqui para evitar o universal, que no subdesenvolvimento iguala ao estrangeiro.” A interrupção da passagem para o universal evidencia a não realização da síntese prometida. O filme em questão, cuja ação do crítico foi decisiva para a sua reconstituição, é “Mauriano, cataguasense, matense, mineiro, brasileiro (...)”. Vemos assim enunciado o interesse em Mauro como vontade de uma compreensão de um processo de larga significação, em que a idéia de forma desempenha papel fundamental, não tomando como acessório a vida social e a biografia, avançando sempre com cautela e sem conexões apressadas.

Voltando ao livro, de maneira geral, podemos concluir que em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* a cautela na avaliação favorece a compreensão de seu objeto e seus movimentos contraditórios. A disposição para alargar o uso dos procedimentos técnicos correntes no cinema norte-americano não permanece isolada na obra de Mauro, sendo apenas um de seus momentos que, gradativamente, cede espaço para o domínio mais elaborado do código. A liberdade de manuseio de um código definido, que encontramos em alguns momentos de *O tesouro perdido*, contrasta com algumas sequências do mesmo filme, em que a obediência é inquestionável. E esses momentos parecem conformar a originalidade de Mauro a convenções

³⁴ Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Festejo muito pessoal*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986. O livro é reúne textos com comentários sobre as diferentes facetas do crítico. Meu trabalho não teria sido possível sem essa contribuição que organiza e aprofunda a reflexão do trabalho de Paulo Emilio.

externas a seu estilo. Essa tensão existe desde os primeiros experimentos e em *Tesouro perdido* parece se equilibrar, com o ambiente rural impondo uma adaptação dos procedimentos correntes no cinema popular norte-americano e exigindo novas soluções. Mas essa tensão se acentua e o movimento pendular diminui em favor do domínio de uma gramática cinematográfica conforme a carreira de Mauro se desenvolve, conforme a influência de *Cinearte* se torna dominante. Assim vemos o crítico apresentar os atos de vilania de um personagem de *Braza Dormida*, ou o convencionalismo do baile no mesmo filme. O contentamento juvenil dos personagens de *Sangue mineiro* também parece seguir de perto o modelo difundido pela revista carioca. Já vimos no episódio do “susto do automóvel” a postura do adolescente Mauro diante dos poderosos locais, e esse respeito aparece de alguma forma na série dos “mestres” que influenciaram seu trabalho. Aos olhos do jovem interiorano, o jeito moderno de ser de Adhemar Gonzaga se impunha e se tornava a forma mais precisa de se adequar ao movimento mais progressista do cinema brasileiro. O futuro veio demonstrar o acerto de Mauro, que ao se integrar relativamente à ideologia de *Cinearte*, se transformou no primeiro cineasta profissional da história do cinema brasileiro, e o prestígio conquistado lhe permitiu uma carreira estável. Antes de passarmos a uma nova etapa para tratar do assunto, me concentro na descrição desses momentos de internalização de procedimentos do cinema narrativo, que significam para o todo do cinema brasileiro um momento de acumulação. Um deles é a escolha temática do tesouro que já revela seu vínculo com determinada tradição. Paulo Emilio relaciona a escolha ao “(...) grande fundo literário infantil e popular que o cinema herdou (...)” (p.145), mas talvez essa conexão não seja assim tão unívoca, pois é certo que a mania do ouro (cultivada no filme por Tio Tomaz), permaneceu por muito tempo na imaginação mineira. O que é exterior ao drama é o impulso que o tema do tesouro imprime à narrativa, acelerando os acontecimentos em um mundo tranqüilo. A décima seqüência, em que aparece a personagem de Manoel Faca, o “facínora de muitas mortes”, interpretado pelo próprio Mauro, também revela a fidelidade ao tipo de caracterização da personagem e sua prolongação no ambiente. A “lambada” no gato já apresenta suas disposições morais, a barba mal feita se comunica com as paredes sujas. Tudo é precário e imundo. “Dir-se-ia que o local solicita a morte e o fogo purificador.” (p.144) O que de fato acontecerá na seqüência final. A harmonia entre espaço e personagem se diferencia do despojamento da granja onde se concentra o pólo do bem. Como vimos, na granja há uma certa distensão da encenação e o próprio ambiente externo permite um quadro mais livre, mais disposto ao imprevisto. A cabana de Manoel Faca é asfíxiante, a janela por onde o gato escapa é exígua, os gestos do bandido são bruscos, e o detalhe do bandido comendo de garfo e faca revela o quanto a opção tem seus limites em relação ao realismo. A organicidade da seqüência faz com

que ela permaneça na cabeça do espectador, constituindo-se como o pólo oposto à granja, mesmo se o tempo dedicado ao *habitat* de Manoel Faca é muito mais reduzido. A força da seqüência se deve à exatidão, ao respeito com que segue uma convenção. “É como se nada tivesse sido deixado ao acaso, a direção e encenação exercendo seu poder coercitivo.” (p.155) E essa fidelidade ao modelo norte-americano é o resultado das lições aprendidas com Adhemar Gonzaga, como o confirmam a correspondência entre o redator chefe de *Cinearte* e o cineasta.³⁵ Mas essa relação não é pautada apenas por submissão e complacência, ela é conflitiva e, apesar de se evidenciar de filme para filme, não impede que haja uma tensão, que abrande, mas uma tensão mesmo assim.

A figura de Carmem Santos encerra o tipo de evolução que sofrera o estilo de Mauro no contato com *Cinearte*. Se o caráter intempestivo de Eva Nil em *Na primavera da vida* foi decisivo para Paulo Emilio entender o tipo de transformação do modelo norte-americano que atravessa os filmes de Mauro, o tipo de Carmen Santos é a confirmação da adoção da “estética do falseamento”³⁶ de *Cinearte*. Com sua beleza artificial, seus gestos pouco expressivos e a total ausência de espontaneidade, Carmen Santos confirma o empenho em seguir as lições de Adhemar Gonzaga. A atriz é a encarnação da “ley dos tipos” promulgada pela revista. A fisionomia da atriz é “(...) revestida com pudicícia, a gola bem fechadinha por três botões, subindo um pouco pelo pescoço de maneira a encobrir totalmente a sua raiz. Isso é mais do que impedir qualquer vislumbre, é uma tentativa de afastar a própria idéia de seios e o objetivo deve ter sido atingido pois neste momento em que escrevo me sinto incapaz de decidir se Carmen os tem.” (p.409) A revista *Cinearte* ocupa assim um lugar duplo na narrativa de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Ao mesmo tempo em que defende um tipo determinado de cinema para o Brasil, também busca congrega os interessados para o aperfeiçoamento do cinema brasileiro. Essa “central carioca do cinema brasileiro” faz parte do fenômeno no qual Mauro está incluído como peça fundamental.

O livro de Paulo Emilio não se empenha na mitificação de um autor nacional, na glorificação de um mestre esquecido do subdesenvolvimento, não se esforça por atribuir a ele a paternidade do cinema moderno, como o fez o Cinema Novo e especialmente Glauber Rocha em sua *Revisão do cinema brasileiro* (1963). As razões de Glauber são diversas das de Paulo Emilio. Quando o jovem realizador elege Mauro como *pater* do cinema brasileiro moderno, ele se refere a Humberto Mauro de maneira genérica, sem se deter na filigrana, visto que seus propósitos são

³⁵ Parte dessa documentação encontra-se nos arquivos da Cinemateca Brasileira, enquanto que a outra metade faz parte do acervo da Cinédia.

³⁶ O termo é de Ismail Xavier em *Sétima arte: um culto moderno* (São Paulo: Perspectiva, 1978).

constituir uma tradição, daí o caráter de manifesto de seu livro.³⁷ E os exemplos da objetividade crítica de Paulo Emilio aparecem ao longo de todo o livro, destacando técnicas fílmicas, descrevendo invenções, cenas e caracterizações. Não há em nenhum momento um rompante nacionalista, um ufanismo que busque alçar Mauro aos píncaros dos mestres do cinema mundial, não há nada do gênero. O notável no estudo é a descrição minuciosa do material, e as observações críticas sempre partem dele, sem se deixar contaminar por discursos de segunda mão. A tônica parece ser mesmo a do perito interessado menos na teoria ou na história estabelecida do que na prática da arte.³⁸ Um caso é a descrição da “garrucha que pende” em *O tesouro perdido* (1926-7). Quando Pedrinho, o herói da fita, invade a choupana de Manoel Faca e dispara contra o outro vilão, o Dr. Litz, vemos apenas a arma e depois o facínora caindo. Não vemos o disparo. Rigoroso na descrição e cauteloso na interpretação, o crítico afirma:

“Baseados exclusivamente nas cópias deterioradas de *O tesouro perdido* que chegaram até nós, é exatamente assim que os acontecimentos se processam, isto é, não testemunhamos o momento exato em que Pedrinho atira como também não há imagens do bandido recebendo o impacto do tiro. Quando a garrucha pende da mão o tiro já partiu e o movimento seguinte do vilão é de quem já recebeu a bala: estaríamos assim diante de uma elipse bastante requintada num tempo em que se aguçava o gosto pelo ato de atirar e pela reação da vítima no instante da penetração da bala. Mas é possível que nos enganemos.” (p.164-5)

Alguém apressado em descobrir um gênio brasileiro encontraria nessa elipse um invento sem precedentes na história do cinema. E nosso crítico, bem poderia ver na cena um sinal de “incompetência criativa em copiar”³⁹, mas a prudência e a humildade diante de seu objeto simplório certificam mais uma vez a argúcia crítica. Três décadas depois, a prudência da frase “mas é possível que nos enganemos”, faz com que reconheçamos que, de fato, o crítico se enganava ao ver nos planos da garrucha uma inovação maureana. O historiador norte-americano Tom Gunning, ao descrever o contexto econômico dos filmes realizados por Griffith na companhia produtora Biograph, ressalta uma seqüência de *The Usurer* (1910) em que o mesmo procedimento é utilizado: uma elipse de um disparo cuja intensificação dramática é maior com a interrupção da ação.⁴⁰ E, como muitos dos procedimentos sistematizados por Griffith, este também foi rotinizado pelo cinema narrativo norte-americano.

Quando decide se concentrar no trabalho de Mauro, Paulo Emilio está diante das grandes

³⁷ Para uma análise de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, cf. a introdução de Ismail Xavier à segunda edição do livro pela Cosac Naify (2002).

³⁸ Tomo emprestado a noção de “perito” de Gilda de Mello e Souza, que discutirei em seguida.

³⁹ O termo é utilizado para caracterizar a vontade de imitar o original (no sentido de obra primeira e não obra superior) estrangeiro, mas na impossibilidade de transpor tal qual uma expressão, em razão do “problema de filiação de textos e de fidelidade de contextos” (Antonio Candido) o artista brasileiro termina por fazer uma cópia (no sentido de obra segunda), que em alguns casos é bem sucedida por marcar diferenças e ampliar significados. Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema trajetória no subdesenvolvimento*. In: *Argumento*, n.1, outubro de 1973.

⁴⁰ GUNNING, Tom. *Weaving a narrative style and economic background in Griffith's films*. In: ELSAESSER, Thomas e BARKER, Adam. *Early cinema – space, frame, narrative*. Londres: British Film Institute, 1990. p.355.

obras do cinema brasileiro moderno, mas opta por um cineasta que incorpora os rudimentos do cinema clássico, assumindo com isso a precariedade como parte constitutiva do cinema brasileiro. E a precariedade é o que é. No caso de Mauro, a precariedade não se refere apenas ao material, mas a sua própria escassez, que impõe ao crítico desafios de ordem variada.

4

Cinearte (1926-1942) é um desdobramento de *Para Todos...*, ambas publicações do grupo de *O Malho*, cuja edição de uma série de revistas de alcance popular o faz “(...) ser considerado como a primeira indústria cultural brasileira” (p.455). Enquanto a segunda é um periódico mais amplo, voltado especialmente para as manifestações literárias, a primeira é fruto da transformação do cinema em principal fenômeno de massa. Já em seu primeiro ano *Cinearte* congrega as duas penas mais importantes da crônica de cinema da capital federal: Adhemar Gonzaga, que já era colaborador de *Para Todos...*, e Pedro Lima, antigo articulista de *Selecta*. Os dois críticos desenvolvem uma campanha inédita em favor do cinema brasileiro, cujo *slogan* era “Todo film brasileiro deve ser visto”. Junto com esse engajamento há o policiamento moral e estético da produção. *Cinearte*, muito voltada para o cinema norte-americano, apesar da atenção ao cinema europeu, participa diretamente do mercado cinematográfico e procura definir sua orientação como um todo. Em razão de sua vasta rede de distribuição, sua editoração moderna, com muitas ilustrações e textos ligeiros, a revista se transforma (especialmente no período de 1926 a 1930, quando sua periodicidade é semanal) no principal veículo de divulgação do cinema no Brasil. Como meu intento aqui é destacar apenas sua função dentro da argumentação de Paulo Emilio limito-me a uma descrição sumária de alguns aspectos.⁴¹

Com um discurso supostamente imparcial, *Cinearte* aborda o cinema em suas diversas propostas nacionais, mas o destaque vai para Hollywood, como modelo a ser seguido. A crítica orienta, faz comentários, sugere e censura sempre tendo em vista a referência da grande produção industrial. O espaço exclusivo para o cinema brasileiro é pequeno mas muito significativo do ponto de vista histórico. Engajada na divulgação do cinema norte-americano como modelo, *Cinearte* ao mesmo tempo centraliza o debate do cinema brasileiro, julgando a produção local, aproximando os

⁴¹ Para uma descrição mais aprofundada de sua intervenção e de sua ideologia cf. XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. *Op.cit.*

realizadores dispersos pelo território nacional e criando referências comuns. A posição da revista é sem dúvida de “patrocínio e patronato” (p.305) do cinema que a duras penas se manifestava. No princípio da campanha de *Cinearte* em prol do filme brasileiro, o dado local, a paisagem, o tipo humano, os elementos que remetiam à dinâmica da sociedade brasileira, tudo isso era visto positivamente como um “aspecto característico”. Mas com a imersão na estética desenvolvida por Hollywood, com seus ambientes burgueses e uma caracterização cristalizada das personagens (o estrelismo), os redatores de *Cinearte* buscam promover um cinema urbano e luxuoso cada vez mais livre da referência imediata às mazelas sociais que se via (e se vê!) ao se dobrar a esquina.

“Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asphaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc, para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá um bando de negrotos se banhando num rio, e cousas desse jaez.” (p.310)

O texto não deixa dúvidas sobre o conservadorismo estético que se traduz em verdadeiro racismo ao longo da revista. A confusão é generalizada e não há uma linha definida na campanha pelo cinema brasileiro. As dificuldades de se erigir um cinema industrial no Brasil ora se deve à amoralidade de alguns cineastas, ao mau gosto de outros que insistem em filmar documentários, quando a norma a ser seguida é o filme de enredo. Até os projecionistas são inculcados pelo fracasso do filme brasileiro junto ao público. Para se dar a medida do disparate, é como se o Sabão, o atual projecionista da Cinemateca Brasileira, fosse o responsável pelo fracasso de um filme brasileiro qualquer. Porém, não se deve tratar com desdém o empenho de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima; pelo contrário, em seu tempo, eles foram os responsáveis por formular as questões e refletir sobre elas sem qualquer amparo de pesquisas ou balanços gerais.

Adhemar Gonzaga e Pedro Lima aprenderam tudo na raça, tendo como referência maior o cinema norte-americano e criticando os filmes brasileiros que lhes chegavam aos olhos. A vontade de orientação, a perseverança em acompanhar determinados autores e a descoberta de Mauro já tornaria o esforço desses pioneiros em objeto de interesse para o historiador do cinema brasileiro. Mas eles fizeram mais ainda, pois enquanto comentavam determinado realizador brasileiro eles o incluíam no grupo dos interessados em cinema no país e ajudavam a esboçar uma tradição.

“A leitura cuidadosa dos comentários suscitados por *Do Rio a São Paulo para casar*, *A Gigolette*, *O segredo do corcunda*, *Paulo e Virginia*, *Hei de vencer*, *O dever de amar*, *A esposa do solteiro* e *Quando ellas querem* permite assistir às etapas do lento e difícil processo de penetração nos problemas estéticos (...). O processo vivido era harmonioso pois esses filmes, produzidos no Rio, em São Paulo e Minas, de 1923 e 1926, ao mesmo tempo que ofereciam oportunidade para os críticos esclarecerem idéias para si próprios e seus leitores, significavam juntamente com algum outro campineiro, pernambucano ou gaúcho – apesar da precariedade de todos – os marcos do renascimento do cinema brasileiro de enredo.” (p.325)

Nesse sentido, *Cinearte* se constitui como uma espécie de esfera pública em forma reduzida

ou doméstica do cinema brasileiro. Me parece evidente como a revista ocupa um lugar central no livro, o que afasta inteiramente a idéia de uma biografia parcial de Mauro. E também põe por terra a falsa conclusão de que o livro se organiza de maneira maniqueísta, tendo de um lado Cataguases e, de outro, a revista. Ambos compõe um movimento em que se destaca a obra de Mauro que, apesar da precariedade organiza o influxo externo para melhor vislumbrar o influxo interno, para usar aqui os termos de Machado de Assis. O que temos com Humberto Mauro, Cataguases e *Cinearte* é a constituição de um processo onde a obra do cineasta se sobressai pelas razões históricas e estéticas que apontamos acima. O que se vê ao longo do livro de Paulo Emilio é o delineamento dessa situação histórica, desse processo, desse... desse... sistema cinematográfico, que ultrapassa as manifestações isoladas para centralizar o debate e promover a interrelação. Quando comenta os aspectos singulares de um projeto inacabado como *Os três irmãos* (1926), Paulo Emilio chama atenção para o fato de que esse tipo de melodrama não encontra relação com o que se fazia na época no cinema mundial. O paralelo mais evidente é com *O valle dos martyrios* (1927), de Almeida Fleming e *A filha do advogado* (1926), de Jota Soares. Entretanto, a conexão entre esses filmes não evidencia uma comunicação orgânica que se constitui como diálogo e referência. Diz o crítico:

“O aparecimento em *O valle dos martyrios* e *A filha do advogado* dos ingredientes mais típicos de melodrama que continha *Três irmãos* – mortes falsas e substituição de identidade através de barbas – indicam como essas obras pertencem à mesma família cultural. O interesse pelo fenômeno aumenta quando lembramos que os grupos de Cataguases, Ouro Fino e Recife se ignoravam, uns nunca assistiam aos filmes dos outros e muito menos tomavam conhecimento de projetos frustrados. Os grupos ilhados começavam cada um *de per se* a estabelecer contatos com a central carioca do cinema brasileiro encarnada em Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, mas em 1925-26 esse conjunto de relacionamentos ainda não constituía a tessitura cultural comum que só existiu algum tempo depois, no ápice da campanha sistemática da revista *Cinearte* em favor do cinema brasileiro. Em 1925-26 *Os três irmãos*, *O valle dos martyrios* e *A filha do advogado* eram em seus extremos melodramáticos a expressão de uma cultura local retardada, nada devendo sob esse aspecto aos filmes estrangeiros, mesmo porque os eventuais enterrados vivos ou as barbas da vanguarda francesa alemã não chegavam até aqui.” (p.91-2)

É evidente que a vontade de compreender um processo é o norte do livro e o papel de *Cinearte* é fundamental para se entender sua configuração particular e os limites dessa vontade de fazer cinema brasileiro, que estabelece tantos compromissos com o mercado cinematográfico norte-americano. Não é preciso lembrar quem eram os principais anunciantes de *Cinearte*. Essa atenção para o debate público na imprensa parece ser um traço no tipo de método desenvolvido por Paulo Emilio. Tomo aqui ao pé da letra a noção de método, que em seu sentido etimológico significa procura. A atenção para o debate público e a participação da imprensa já aparece em

Paulo Emilio em seu estudo sobre Jean Vigo. No primeiro capítulo do livro francês⁴², concluído em 1952, que depois se transformou no estudo *Vigo, vulgo Almereyda*, temos também a reflexão sobre a consolidação de uma imprensa do movimento operário francês. Claro, a função principal do capítulo não é descrever o papel da imprensa revolucionária na III República francesa, e sim delinear a figura histórica do anarquista Miguel Almereyda para se entender sua presença na imaginação de Jean Vigo mas, ao longo do livro, percebemos o tipo de intervenção que ameaçava o poder estabelecido e que vai se configurando como uma “contra-esfera pública”⁴³, mesmo se depois o impulso revolucionário se abrandava e se converte em seu contrário. Anos depois, já durante a feitura do doutorado, Paulo Emilio realizou três panoramas, com o intuito claro de balizar o debate sobre a história do cinema brasileiro, mas direcionados a diferentes públicos. Esses panoramas, resultados do desempenho em sala de aula, são esquemas didáticos, mas dada a indigência dos estudos históricos do cinema brasileiro eles permanecem ainda hoje como as principais abordagens sobre o tema. Sem uma mediação crítica precisa que leva em conta as circunstâncias históricas, muitos hoje consideram esses panoramas como capítulos da “historiografia clássica do cinema brasileiro”. O nome é um tanto pomposo, e para mim eles são apenas esboços de uma história do cinema brasileiro, e aqui interessam por destacarem o decênio de 1920 como um período importante em que a produção, até então caracterizada por manifestações isoladas, passa a ter mais organicidade. Em *Pequeno cinema antigo*, o crítico é mais explícito ao afirmar que

“Paulatinamente esses diversos grupos estabelecem contatos através de jornalistas do Rio e de São Paulo que se interessam de forma militante pelos nossos filmes, delineando-se assim, pela primeira vez, uma *consciência cinematográfica nacional*. Um ou outro diretor consegue trabalhar com certa continuidade. Há uma progressão orgânica de filme para filme e surgem obras que atestam um incontestável domínio de linguagem e expressão estilística.”⁴⁴

⁴² O livro foi publicado originalmente em francês apenas em 1957, pela Seuil.

⁴³ Para uma crítica da noção de “esfera pública clássica” cf. Eagleton, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. No âmbito de nossa discussão, o trabalho de Miriam Hansen traz contribuições importantes para se entender como o próprio cinema forma uma “esfera pública antagônica”. Inspirando-se na crítica de Oskar Negt e Alexander Kluge ao conceito estabelecido por Habermas, a autora destaca o cinema da primeira década do século XX, um cinema voltado para o público norte-americano recém imigrado, como uma espécie de contraposição à “esfera pública industrial-comercial”. Cf. HANSEN, Miriam. *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

⁴⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles (1969). *Pequeno cinema antigo*. p.31. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982. Outro plano geral é *70 anos de cinema brasileiro* (1966) e o último é *Panorama do cinema brasileiro* (1970). O primeiro é uma intervenção na revista italiana de cultura *Aut Aut*. O texto apresenta dados da história do cinema brasileiro e o papel do imigrante italiano. O segundo e o terceiro, com pequenas diferenças em torno de datas e sentenças, são praticamente o mesmo texto. O segundo é um panorama de divulgação feito para compor um álbum distribuído em bancas de jornal. Além do texto de Paulo Emilio, a publicação contém imagens preciosas advindas do acervo de Adhemar Gonzaga. Já o terceiro é um manual para alunos de graduação da ECA-USP. Apesar da brevidade e dos públicos sem familiaridade com a história do cinema brasileiro, esses textos destacam um termo marcante no subdesenvolvimento: “as decadências prematuras”, que impedem o contato entre as diferentes fases do cinema brasileiro, o que

Como se vê, a escolha de Mauro se deve ao encaixe de uma situação mais ampla, que não se restringe ao juízo de gosto do crítico. É por ser peça importante no adensamento do debate do cinema brasileiro que Mauro se torna o centro dessa história. O aparecimento de uma crítica consciente, que anseia por um cinema nacional, e o reconhecimento de pares por parte dos cineastas engendra uma tradição que promove o avanço artístico dos filmes. Mas para que essas observações deixem de ser generalidades, hipóteses construídas a partir de uma consulta parcial aos documentos, é necessário que se reconstitua toda uma época, em primeiro lugar o ambiente provinciano que permitiu o surgimento do cineasta e depois sua relação com o meio cinematográfico da capital. Após a descrição desses dois momentos, surge uma dialética psico-social em que Cataguases não é sinônimo de pureza nacional, e *Cinearte* tampouco é a corrupção cosmopolita. A filigrana da investigação revela os matizes dessa relação tensa, em que até as dificuldades na escrita dos redatores de *Cinearte* se convertem em dado positivo em razão do modesto meio cinematográfico local. Definitivamente, não se trata de uma interpretação ligeira, de um esquema fácil, para se enquadrar Mauro e seus filmes. Questionado no lançamento do livro sobre toda a obra do cineasta o crítico respondeu: “A vida e a obra de Humberto Mauro é assunto demais para uma pessoa só. Eu sou especialista no assunto até 1930, só.” Ao que o entrevistador complementa: “O comentário é seguido de uma gargalhada.”⁴⁵

A embocadura do livro de Paulo Emilio sobre Mauro supera a concentração exclusiva dos filmes produzidos em Cataguases, não se trata de focar um único “ciclo”. A noção de ciclo foi convencionalizada pela historiografia para construir uma periodização e o próprio Paulo Emilio recorreu à idéia em seus panoramas. Entretanto, se lermos com mais calma esses trabalhos introdutórios, veremos como a velha noção de ciclo (na natureza, na sociedade e na cultura), que Focillon trouxe e desenvolveu para a história da arte, tem um sentido preciso em Paulo Emilio. Nesses panoramas, o ciclo, a época, a fase, o surto, todos expõem uma idéia de descontinuidade como marca indelével de todo o processo; são as já mencionadas “fases de decadência prematura”. Lendo os panoramas de Paulo Emilio, mais do que a descontinuidade, o que parece marcar essa história é a interrupção, o estancamento, o fim abrupto que impede o acúmulo e impõe o recomeçar. E se essa história está sempre recomeçando, o que dá a impressão de fixidez, é possível uma síntese que abarque os fenômenos, desde que a escolha recaia em um ponto

impossibilita a criação de uma tradição e uma continuidade.

⁴⁵ GOMES, Paulo Emilio Salles. *O cinema de Mauro por um doutor em sua obra*. In: *O Globo*, 30.04.75. Entrevista concedida a João Resende.

determinado e significativo.⁴⁶

É preciso frisar que, nos dias que correm, o abandono de uma visada totalizadora como esta abriu espaços para recortes mais circunscritos, descritos em sua filigrana. Ou seja, com o abandono de uma perspectiva ampla, que buscava entender o passado e apresentar suas conexões com o tempo presente, o exercício da história do cinema brasileiro se tornou um exercício de erudição.

5

Na época de seu lançamento, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* foi alvo de inúmeros comentários, resenhas e artigos. Os elogios se dividem em duas frentes, na grande imprensa (na pequena apenas um) e no meio acadêmico. Vejamos primeiro a recepção jornalística, que configura um acolhimento do livro um tanto esquemático, com o tom geral sendo de exaltação pela recuperação de um pioneiro esquecido, de um cinema artesanal, bem brasileiro, pobre e criativo.⁴⁷ Dos vários comentários destacam-se a insistência no caráter inacabado da empreitada (apenas parte da carreira do cineasta) e a perda da inocência com o advento de *Cinearte*. Essas parecem ser as duas principais conclusões gerais da gama de comentadores. O primeiro deles foi o crítico cultural da *Folha de S. Paulo*, Nogueira Moutinho, que se entusiasmou com *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, considerando-o um marco para o cinema brasileiro. Moutinho voltou ao livro pelo menos duas vezes. Na primeira oportunidade, quando da defesa do doutorado, comparou o método do livro ao do estudo sobre Jean Vigo, que ganhava na época uma tradução inglesa. A atenção ao pormenor, a erudição e o amor são expressões usadas pelo comentador para caracterizar o livro. Para ele, o “ensaio de Paulo Emilio Salles Gomes está para a história do cinema brasileiro assim como a *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido está para nossos

⁴⁶ “Mas como resolver o problema da síntese? Uma única vida parece curta demais para sequer alcançar as condições preliminares. O trabalho em grupos organizados, tão útil para outros fins, não oferece aqui uma saída. A síntese histórica que temos em mente, apesar de só fazer sentido quando fundada sobre o entendimento científico do material, é um produto da intuição pessoal – logo, só podemos esperá-la de um indivíduo. Levada à perfeição, ela é simultaneamente um feito científico e uma obra de arte. Até mesmo a descoberta de um ponto de partida (...) é fruto da intuição; e a realização final é um processo criativo que deve ser unitário e sugestivo se quiser alcançar o que se espera dele.” AUERBACH, Erich. *Filologia da literatura mundial*. In: _____. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.

⁴⁷ Inúmeros são os textos de imprensa. Grande parte apenas divulga o livro e resume a grosso modo seu assunto. Além dos textos comentados, lê-se com interesse: IGLESIAS, Francisco. *Primeiro tempo de Humberto Mauro*. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 16.11.1974; AVELLAR, José Carlos. *Cataguases, Cinearte e nós*. In: *Jornal do Brasil*, 20.04.1974; LIMA, Antonio. *Em livro, a audácia de ser Mauro*. In: *O Jornal*, 27.04.1974. CASTRO, Acyr. *Na área estética, uma tese sobre cinema brasileiro*. S.d. (depositado na Cinemateca Brasileira: PE/HE. 0676)

estudos literários, ou o *João Caetano* de Décio de Almeida Prado está para a história de nosso teatro: é a resposta coletiva que a geração de *Clima* profere, trinta anos depois, ao desafio que na mocidade suscitou a sua aglutinação.”⁴⁸ Apesar do acerto da observação sobre o grupo, que com os livros mencionados consolida um trabalho coletivo acadêmico, há que se ter proporções na comparação com o livro monumental de Antonio Candido, e com o estudo de Décio de Almeida Prado, uma biografia bem documentada em seu caráter tradicional. Em seu segundo artigo, a sensibilidade literária do erudito, que notaria em seguida a originalidade das *Três mulheres de três Pppês*⁴⁹, registra de passagem o cuidado com a escrita. “Porque há um aspecto que me parece não haver sido suficientemente enfatizado no ‘caso’ Paulo Emilio Salles Gomes. Refiro-me à grandeza do escritor que há no crítico. Dono de um estilo que adere limpidamente aos temas, isento de qualquer jargão esoterisante, antes revelador em alto grau das reflexões e das tensões, Salles Gomes exerce sobretudo o discernimento intelectual nas suas formas mais poderosas e sutis.”⁵⁰ A respeito da atenção à minúcia, aparece no artigo a menção a Proust, que já fora referido duas vezes na defesa do doutorado.

Muitos foram os articulistas que se dedicaram ao livro e seria enfadonho repetir aqui seus argumentos e louvações, como os do veterano do Chaplin Club, Octavio de Faria, que lamenta o fato do livro se deter apenas na primeira parte da carreira de Mauro e de não ter tido “toda a repercussão que indiscutivelmente merecia.”⁵¹ Uma resenha mais aprofundada é a de Wilson Martins.⁵² Mesmo assim, o comentário do crítico literário permanece na dúvida sobre a escolha de Mauro. “Se leio corretamente nas entrelinhas, Salles Gomes prefere, por motivos, digamos, de autenticidade nacional e espiritual, o tosco, aliás, anacrônico primitivismo de Humberto Mauro ao programa internacionalizante e industrialista de Adhemar Gonzaga (...).” Além disso, chama o estudo de “biografia profissional” e opõe Cataguases e *Cinearte*. “A tese de Salles Gomes é a de que Adhemar Gonzaga foi uma força descaracterizadora e inautentificante na evolução cinematográfica e, por isso, mesmo, espiritual.” Com essas cinco resenhas encerro aqui o comentário sobre a recepção na imprensa, já que estão delineadas suas principais linhas desse tipo de recepção: uma biografia incompleta, um estudo bem escrito e um lamento nacionalista pelo aburguesamento do cineasta.

⁴⁸ MOUTINHO, Nogueira. *A revelação dos gênios*. In: *Folha de S. Paulo*, 26.11.1972.

⁴⁹ MOUTINHO, Nogueira. *Três mulheres do sabonete Araxá*. In: *Folha de S. Paulo*, 29.05.1977.

⁵⁰ MOUTINHO, Nogueira. *P.E. Salles Gomes: Humberto Mauro*. In: *Folha de S. Paulo*, 28.04.1974.

⁵¹ FARIA, Octavio de. *Paulo Emilio e o cinema brasileiro*. In: *Última Hora*, 27.11.1974. Octavio de Faria além de literato, autor de *Tragédia burguesa*, participou da experiência do Chaplin Club que, entre outros, tinha como participante Plínio Sussekind Rocha, o “mestre Plínio” que introduziu Paulo Emilio na estética do cinema e de quem sempre se disse discípulo.

⁵² MARTINS, Wilson. *De Cataguases a Cinearte*. In: *Jornal do Brasil*, 16.11.1974.

A recepção acadêmica foi mais diversificada, com avaliações de aspectos relevantes e sugestões importantes para se entender a surpresa com o livro singular. Começo por um artigo inédito de Ismail Xavier, que na época do lançamento do livro, quando o contrato de Paulo Emilio com a USP ameaçava ser rompido por razões obscuras, realizou um depoimento a ser incluído num livro, caso o afastamento se concretizasse.⁵³ Diante da ameaça, Paulo Emilio colocou a boca no trombone, o afastamento não saiu e o texto permaneceu na gaveta. Apesar de não ter sido divulgado, trata-se de um documento curioso a respeito do impacto de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* sobre uma geração infectada pelo “sarampão estruturalista”. Para Ismail, o livro é a culminância do processo de desenvolvimento dos estudos de cinema no Brasil, nos quais Paulo Emilio se destaca pela obra e pelo empenho, organizando os Encontros de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (o primeiro encontro data de 1969), que em 1974 foi incluído na Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, quando esta concentrava o debate em torno do conhecimento nacional. Foi num dos encontros desses pesquisadores que surgiu o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Além da conexão com o estado da pesquisa sobre o cinema brasileiro, o pequeno texto de Ismail traz uma interpretação mais aprofundada de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, rompendo com a oposição redutora entre o meio e a revista. Para o jovem pesquisador, o estudo tem dois movimentos internos: um evolutivo, no aspecto técnica/competência/domínio dos recursos; outro contraditório, no aspecto estético/ideológico/vital. A relação dialética resulta em concentração do debate cinematográfico, mas também em empobrecimento, na medida em que promove um tipo exclusivo de estética. O que salta aos olhos de Ismail é a investigação “(...) a partir de dados concretos e documentação em torno de algo que nos diz diretamente respeito, ajudando a quebrar o círculo vicioso de delimitações abstratas com base somente em conceitos gerais, sejam da revista *Communications*, da Escola de Frankfurt ou da sociologia funcionalista.” Para alguém até então habituado à análise teórica de corte estruturalista, o retorno ao concreto promovido pelo livro de Paulo Emilio impressionaria de maneira positiva.

Outros comentários saíram da própria banca examinadora, composta por Walnice Nogueira Galvão, Ruy Coelho, Alfredo Bosi e Francisco Luiz de Almeida Salles, além da orientadora Gilda de Mello e Souza, que fez um depoimento importante sobre o companheiro de geração. Na argüição, transformada em artigo alguns anos depois, Gilda de Mello e Souza destaca o papel do amigo para o contato com as grandes obras do cinema, que na seção da revista *Clima*, como todo o grupo, preferia a análise das obras ao invés da discussão teórica abstrata, e o que particularizava o crítico

⁵³ Agradeço a Ismail o relato do episódio e a indicação do texto.

era que nele, essa preferência, se tornava um *estilo*.⁵⁴ Outro aspecto de Paulo Emilio, lembrado por D. Gilda é seu gosto pela mediania, pelos artesões, pela expressão não-consagrada. Neste sentido, Paulo Emilio se aproximaria do “perito” descrito por Lionelo Venturi. “Mas o que é o perito?”, pergunta a autora para responder em seguida: “(...) é o homem cuja carreira deriva menos de um sistema ou teoria, que da prática da arte. Possui conhecimento exaustivo de um período dado, em cujo contexto focaliza a obra; sabe confrontar e distinguir, de modo crítico, a *escola*, a *personalidade*, o *estilo* do artista; tem por objetivo final estabelecer ou retificar através da análise comparada, do cotejo estilístico, a atribuição.” De fato, essa disposição parece se aproximar bastante do método que vimos descrevendo até aqui. Porém, me parece que o “método” de Paulo Emilio possui particularidades conforme o momento (*Clima*, *Jean Vigo*, *Humberto Mauro*), fato que a autora não ignora evidentemente, e que a concentração em Mauro se deve não exclusivamente ao intuito de revelar com exatidão um realizador desconhecido e sim pensar a história do cinema brasileiro em um momento de concentração de suas “constantes estruturais”, para usar e deslocar o termo de José Antônio Pasta Jr. Por fim, a autora passa em revista a descrição que Paulo Emilio faz dos aspectos históricos e filmicos, sem mencionar uma única vez o nome de *Cinearte*. Para o olhar atento da analista das artes plásticas, o estilo de Paulo Emilio revela um investigador atento ao pormenor, sem deixar de lado sua verdade histórica. Para isso, ela recorre às definições do editor francês que definira na orelha o jeito crítico de Paulo Emilio: “paciente como um explorador, metódico como um egiptólogo, desconfiado como um detetive e sutil como só ele”.

Outros dois documentos foram produzidos na defesa do doutoramento de Paulo Emilio. O primeiro deles que destaco permanece em estado de manuscrito (depositado na Cinemateca Brasileira) e foi realizado por Almeida Salles. O célebre crítico de cinema é outro companheiro da geração *Clima*, com contribuições poéticas na famosa revista, apesar das diferenças políticas, como se sabe Almeida Salles foi membro do integralismo. No texto em questão, a arguição de Almeida Salles, com seu estilo de bacharel, destaca a originalidade do estudo, sua interdisciplinaridade e o rigor detalhista que, do alto de sua erudição, o crítico do *Estado de S. Paulo* e grande defensor da Vera Cruz também qualifica de “proustiano”. O julgamento tão favorável reflete a proximidade com o argüido, seja na defesa incondicional da Cinemateca Brasileira, seja na divulgação nacional e

⁵⁴ “A revista é eclética e, no início, sem muita unidade, mas seus colaboradores mais chegados apresentam uma característica comum: fazem uma crítica apoiada na análise das obras e não na discussão das posições teóricas. Isso é verdade mesmo no caso da seção de cinema que, embora sendo a mais inovadora, só discutia os problemas de montagem, enquadramento, ritmo da imagem, valor expressivo do *close-up* – conceitos muito em voga na época – se estes decorressem da análise de um filme determinado.” SOUZA, Gilda de Mello e. *Paulo Emilio: a crítica como perícia*. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. A afirmação precisa ser matizada, pois relendo hoje os escritos de Paulo Emilio em *Clima* encontramos um forte gosto pelos teóricos da vanguarda.

internacional do cinema brasileiro.

Outro argüidor, Alfredo Bosi⁵⁵, foi mais incisivo e suas observações são estimulantes, na medida em que tocam em aspectos importantes do estudo, mesmo se de um ponto de vista turvo, o que me fornece a possibilidade de repassar argumentos e concluir o capítulo. Para Bosi, o aspecto imaginativo da tese de Paulo Emilio toma conta de toda a descrição de Mauro e dos filmes, e mais uma vez a referência nobre ao nome de Proust parece enquadrar o estilo de nosso autor. Não se trata unicamente de recorrer à *evocação* para recuperar um passado desprezado pela história dos vencedores, mas rico em significados históricos. A maneira como se dá essa evocação, inspirada no estilo de Mauro, escolhendo um tipo de prosa aparentemente tradicional que reagrupa os materiais trazidos pelo cineasta, rearticulando-os de maneira que evidenciem a verdade da melancolia de Mauro, sua fixação em uma “época de ouro”, fixação que diz muito sobre um mundo destruído por uma modernização perversa, essa recuperação ultrapassa o jogo simbólico para articular um raciocínio histórico.

O crítico literário também louva o tipo de descrição do fundo histórico, ressalta a maneira como se dá a articulação de subjetividade e contexto e, mais uma vez, atribui outra referência enobrecedora: Sartre. Apesar de destacar o valor e a importância das “primeiras setenta páginas da tese”, Bosi lamenta que os elementos apresentados no princípio do trabalho não se explicitem quando Paulo Emilio entra propriamente na análise dos filmes, cabendo ao leitor as conexões possíveis. Diz o argüidor:

“Se essa hipótese é também a sua, e se os episódios arrolados no início têm, na sua mente, uma função que vá além do anedótico, como creio firmemente que têm, então faltaria talvez à tese um pouquinho de insistência nesses nexos. O ceticismo em relação a todo discurso de causa-efeito, a aversão à linguagem probatória, me parece que foram levados um pouco longe; daí a impressão, injusta decerto, de um empirismo excessivo, de um descritivismo sem freio.”

A crítica é nuançada, entre a admiração e o ímpeto de insubmissão, apesar de aguda e bem informada. Mas antes de verificarmos a validade da ressalva ao “descritivismo”, a menção a Sartre merece desenvolvimento. Por duas vezes o filósofo é citado e o título mencionado é o *Baudelaire* (1947). A geração *Clima* não foi indiferente à coqueluche existencialista, especialmente Paulo Emilio, que acompanhou de perto as proposições do filósofo empenhado na revitalização do marxismo. Mas a conexão com o *Baudelaire* me parece recorrer a um Sartre errado, mas vivo na medida em que a origem desse estudo aponta para uma conexão mais produtiva. Sartre interessa a essa geração de críticos menos pelo seu trabalho teórico do que por sua tentativa de superação do marxismo vulgar e a pretensão de encontrar as mediações entre o concreto singular (a vida, a

⁵⁵ Cf. BOSI, Alfredo. *Argüição a Paulo Emilio*. In: *Discurso*, n.8, 1978.

luta, a pessoa) a partir das contradições mais gerais. *Questão de método* (1957) é uma referência incontornável para o pensamento de esquerda e seu “método progressivo-regressivo”, certamente despertou interesse em quem discutia as possibilidades e manifestações de um socialismo mais heterodoxo de base marxista. No caso particular de Paulo Emilio, que já redigira seu *Jean Vigo* (este sim, influenciado por *Baudelaire*, assim como pelo *Da Vinci*, de Valéry), a reconstrução sintética de um todo revelado por uma de suas partes teria confirmado um caminho a ser desenvolvido. *Baudelaire* é uma das conseqüências, em que um aparato teórico, rico em analogias, procura desdobrar-se sobre o sujeito e a obra a partir de um momento biográfico de cisão, a famosa “fêlure” do poeta. Uma outra conseqüência, acredito que mais significativa, é um instante em que o singular é radicalmente entendido como um *singular universal*, que além do homem e da obra, abarca também a época. Por isso, pelo método e especialmente pela exposição singular, mais do que Baudelaire uma referência mais apropriada seria Gustave.⁵⁶ Mas, por dificuldades óbvias de transporte aéreo, isso não poderia ser uma conjectura do argüidor. Por isso, é melhor deixarmos de ilações e voltarmos para a ressalva ao “descritivismo”.

Quando Bosi reclama do excesso de descrição e a ausência de um comentário, ele expõe seu incômodo com um tipo de investigação não probatória. Parece-me evidente que a descrição do ambiente de Cataguases auxilia em muito a compreensão dos primeiros filmes e cria uma espécie de substrato onde eles irão florescer. Isso é tão evidente, e é o próprio Bosi quem o afirma: “(...) elas [as primeiras 70 páginas da tese] falam de uma idade de ouro que ele [Mauro] irá tematizar direta ou obliquamente nos seus trabalhos de cineasta.” O que desagrada ao crítico é a maneira como os dados históricos e sociais, recuperados pela investigação, não se evidenciam na descrição dos filmes. Ou melhor, como eles não são reiterados claramente por Paulo Emilio. Em minha opinião, não está em jogo o princípio evangélico apontado por Bosi do “quem tiver olhos, veja”, e sim que a leitura exige um esforço de reflexão sobre cada dado levantado. O contexto não é apenas tematizado direta ou obliquamente, ele é incorporado pelos filmes, se transforma em dado estético e, como vimos com a montagem alternada, ele incrementa a forma importada do cinema norte-americano e a transfigura. Não basta abrir bem os olhos, é preciso argúcia para acompanhar a investigação. Neste sentido, melhor seria uma outra máxima, mais jovem e mais laica: “não ensino, narro.” Para que a conexão entre personagem e fundo se realize é preciso que o leitor mantenha sua atenção nos detalhes, pois neles residem elementos importantes para se entender o indivíduo Humberto Mauro, mas também as questões que o atravessam e para as quais Paulo Emilio está mobilizado.

⁵⁶ Ver: SARTRE, Jean-Paul. *L'idiot de la famille*. Paris: Gallimard, 1971.

Bosi não está atento ao debate específico e não vislumbra as funções do estudo para uma concepção da história do cinema brasileiro, enfatizando o momento específico de modernização ideológica e artística. Para ele, a modernidade de *Cinearte* e o tipo de modernismo “neopopular” de Mauro comporiam um modernismo mais abrangente, ampliando as facetas já bem estudadas da polêmica literária. Porém, o trabalho aponta para algo mais ambicioso, não exclusivo do momento histórico descrito; e o “jeito *Clima* de ser moderno” não é algo assim simples de ser descrito em um parágrafo.⁵⁷

Mais do que se concentrar no sujeito-autor, o interesse da investigação é o todo que atravessa os primeiros filmes de Mauro e envolve a revista *Cinearte*. A biografia é sempre vista com certo distanciamento. Não há a proximidade com o indivíduo como em *Jean Vigo*. Não há nunca uma intimidade maior, como se os dados pessoais tivessem um peso relativo para a tese geral do livro. Ao contrário do que acontece no livro sobre Jean Vigo, em que a descrição da infância e da adolescência do cineasta francês ocupa os primeiros capítulos e será importante para se entender o inconformismo do adulto, que retoma elementos da imagem idealizada do pai revolucionário, no livro sobre Humberto Mauro poucos dados de sua infância e adolescência são apresentados e ficamos conhecendo muito mais seu mundo social. Não se penetra em *Zero em comportamento* sem a revelação da infância de Vigo, passada no anonimato da adoção de um nome postiço, sem a experiência severa do internato de Millau. Assim como não é possível se compreender a personagem do Pai Jules, em *Atalante*, sem retomar a imagem do adolescente Vigo investigando o passado de lutas de seu pai, o anarquista Miguel Almereyda. Instalado no filho, o pai parece sugerir temas para os filmes. Em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* o enredo banal e o domínio dos rudimentos do cinema revelam uma realidade social em que a cultura popular ainda faz frente à indústria cultural, mas o processo é avassalador e de filme para filme há o domínio técnico na mesma medida em que há a domesticação da referência social. Não se trata de uma oposição entre um Brasil pré-burguês (Cataguases) e um país moderno (*Cinearte*), mas sim de uma tensão como elemento formador para Mauro, constituinte. É no contato com a referência do cinema norte-americano que o cineasta conseguirá simbolizar sua experiência de província. Por isso, não se trata de positivar um dos pólos, e sim verificar o uso de técnicas modernas para representar um mundo arcaico, transformando assim as primeiras e revelando elementos inesperados do segundo. Enfim, uma fase de acúmulo, mas que não encontra desenvolvimento em razão de sua condição à reboque de uma realidade externa. Por isso, Paulo Emilio não é um “nacionalista por subtração”,

⁵⁷ Discutiremos no próximo capítulo as particularidades do grupo *Clima* e as dificuldades de um único enquadramento para essa geração de críticos tão diversos.

como Bosi parece supor, interessado no elemento “neopopular” soterrado por uma modernização perversa. Se assim fosse, o estudo de Paulo Emilio avançaria até a ruptura de Mauro com *Cinearte* e chegaria ao momento em que ele estuda a língua tupi, se torna o cineasta oficial do Instituto Nacional do Cinema Educativo, onde faz filmes como *Meus oito anos*, retornando à paisagem e ao universo de *O tesouro perdido*. O processo Cataguases-*Cinearte* na formação de Mauro não é tão simples, mas marcado por recuos e avanços, e recuos novamente, conforme o ponto de vista assumido pelo cineasta dentro de uma estrutura definida por *Cinearte*. Repito, o resultado desse embate entre moderno e pré-moderno não é visto de maneira positiva mas crítica. *Cinearte* não pode ser reduzido a pólo corruptor, já que como “central carioca do cinema brasileiro”, a revista é decisiva para a formação de um circuito de recepção dos filmes de Mauro e também de difusão de idéias a respeito cinema brasileiro.

Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte apresenta um estimulante modelo para se pensar a história do cinema brasileiro, a partir de um ponto singular, a partir de um momento de acumulação. O leitor dos panoramas de Paulo Emilio sabe que a marca dessa história é interrupção abrupta e como cada fase começa sem aprender com os erros cometidos no passado. Por isso, compreender um dos raros momentos em que houve um aprendizado, em que uma consciência nacional cinematográfica se esboçou, apesar dos limites da condição de seus agentes, pode revelar questões caras a essa história de repetições.⁵⁸ É hora de expor com mais clareza a referência constante de *Formação da literatura brasileira* e sua avançada embocadura interpretativa, que aparece para Paulo Emilio como modelo a ser seguido. Nesse livro clássico, o Arcadismo e o Romantismo são destacados como “momentos decisivos” para a constituição de um sistema que congrega produtores, receptores e transmissores, formando assim uma tradição artística. Neste sentido, o Arcadismo e o Romantismo, tão diferentes entre si, possuem organicidade ao contribuírem para a coesão da literatura brasileira enquanto fato social e para explicitar uma lógica particular da experiência brasileira que congrega a referência cosmopolita com o dado local.

A noção de “formação” procura apreender um dinamismo específico, distante do tradicionalismo de uma história geral que arrola de maneira erudita fatos e nomes. Esse modelo de investigação estética e social, que destaca determinado período para extrair conseqüências mais

⁵⁸ “Se subordina os fatos anedóticos à totalidade (de um movimento, de uma atitude), é através deles que quer descobri-la. Em outras palavras, dá a cada acontecimento, além de sua significação particular, um papel de revelador: já que o princípio que preside a pesquisa é o de procurar o conjunto sintético, cada fato, uma vez estabelecido, é interrogado e decifrado como parte de um todo; é *sobre ele*, pelo estudo de suas insuficiências e de suas “sobre-significações” que se determina, a título de hipótese, a totalidade no seio da qual reencontrará sua verdade.” SARTRE, Jean-Paul. *Questão de método*. (Tradução de Bento Prado Jr.) São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

gerais, se relaciona com uma tradição crítica de interpretação do Brasil e remete à linhagem do ensaio histórico-sociológico retomado no período modernista, em que se prioriza a síntese e a interpretação da cultura brasileira a partir de uma perspectiva não-especializada de uma escrita que mescla criação literária e pesquisa científica.⁵⁹ Na tese de Paulo Emilio, *Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro*, o termo está relacionado com a figura de Humberto Mauro, mas como o que está no indivíduo também está na sua época, é possível inferir daí que se tratava de uma menção a uma tradição crítica, que o crítico fez questão de excluir na passagem de tese para livro, pois o termo pode ter-lhe sugerido problemas de método. Vejamos como a história do cinema brasileiro, a partir do caso Mauro, coloca algumas questões para o sentido da formação.

Vale lembrar que em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* esses momentos de acumulação, em que o ocupante se solidariza com o ocupado, eles não são a regra. Em um debate, Antonio Candido resume o impasse do texto de Paulo Emilio ao qual está sujeito qualquer intelectual atento às idiossincrasias da experiência brasileira. Para ele, “(...) o brasileiro não pode deixar de viver pendurado no Ocidente e ele deve tentar não viver pendurado no Ocidente. Ele tem que tentar fazer uma cultura dele, mas a cultura que ele pode fazer é uma cultura pendurada no Ocidente (...) Nós somos o outro e o outro é necessário para a identidade do mesmo.”⁶⁰ Mas como a dialética do Mesmo e do Outro não se realiza praticamente na história do cinema brasileiro, significa então que essa história é a permanência do Mesmo. Por isso, a condição do cinema no subdesenvolvimento não é um estágio, mas um estado. Portanto, não há acúmulo, não há sistema na experiência cinematográfica brasileira. A dialética do local e do universal não se harmoniza, colocando em xeque a idéia de uma formação. Tenho sugerido até aqui que a escolha de Mauro se deve à sua inserção num processo em que a fidelidade à norma do cinema norte-americano lança uma luz nova sobre o dado local, e a recepção crítica amplia e legitima o avanço. Entretanto, esse processo parece emperrado em razão das contradições internas e especialmente da dependência externa, cuja lógica é a do mercado norte-americano que, de maneira imperialista importa seus produtos para o subdesenvolvimento. Assim, a dialética do local e do cosmopolita não se configura e aponta para uma história de manifestações cinematográficas, uma história de recomeços, de reposição dos impasses, uma história sem avanços, enfim, uma história sem história. Quando comenta as histórias da Índia e da China, sociedades “sem história”, Hegel

⁵⁹ Para uma discussão sobre esse gênero cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*. In: _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965. Ver também: ARANTES, Otília. *Sentido da formação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

⁶⁰ Antonio Candido, intervenção num debate sobre *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. In: *Filme e Cultura*, Embrafilme, n.35/36, 1980.

destaca que a dissolução é sempre extrínseca, as durações são bruscamente interrompidas e a marca dessas ruínas é a permanência.⁶¹ Seria mero acaso que o ensaio de Paulo Emilio comece pela comparação com as sociedades japonesa, árabe e a indiana? Como nos outros panoramas, em *Cinema: trajetória* a marca também é a “prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento”. Praticamente nenhum ciclo se beneficia do acúmulo anterior, se esgotando antes mesmo de sua configuração. A chamada Bela Época é vista como o primeiro momento em que a expressão local ganhou o primeiro plano e engendrou um sistema de produção em que distribuidores e exibidores também produziam.⁶² Entretanto, já sabemos que a noção de Bela época ou idade de ouro possui um aspecto mitológico. Outro momento significativo é a Chanchada, que apesar dos resultados econômicos e da proximidade com a Bela Época (o grosso da produção era realizado por uma cadeia exibidora), a vitalidade sociológica encontrada nesses filmes revela o elemento local ainda aparecendo de forma precária, lembrando assim o cinema indiano e seu culto da Mother India. Já o Cinema Novo, a terceira fase desse processo, pretendeu superar sua condição de ocupante e buscou integrar o ponto de vista do ocupado, no que teve êxito e produziu obras permanentes. Porém, não ultrapassou sua própria camada social e permaneceu voz isolada, finalmente extinguida com as pressões pol. Apesar de sua desintegração, com seus membros desenvolvendo carreiras individuais, o Cinema Novo ainda se desdobrou no Cinema do Lixo, cuja vocação suicida marcou o desespero juvenil. O Cinema Novo ainda permaneceu no tipo de documentário com viés antropológico, empenhado em descrever a vida material e espiritual das formas arcaicas da vida nordestina. A última tendência, que não chega a se configurar como momento (lembro que o texto é de 1973), é destacada por sua produção contínua que confronta o produto estrangeiro. O filme caipira e o de cangaço encerram as manifestações cinematográficas avaliadas no texto, que termina em tom de desesperança em relação ao apoio estatal, anseia pela reorganização do Cinema Novo enquanto grupo, e combate o interesse gratuito pela expressão estrangeira, mesmo a de nível intelectual e artístico.

⁶¹ “(...) essa História é essencialmente sem História, pois nada mais é do que a repetição e uma mesma ruína (*Untergang*) majestosa. O elemento novo, com que a coragem, a força e a magnanimidade substituíram o antigo esplendor, percorre o mesmo caminho da decadência e da ruína. Esta não é uma verdadeira ruína, pois todas essas transformações incessantes não produzem progresso algum. O novo elemento, que substitui o que pereceu, perece também por sua vez; não há progresso algum, e toda essa inquietação só leva a uma História a-histórica.” HEGEL, G.W.F. *A fenomenologia do espírito*. Apud. ARANTES, Paulo Eduardo. *Hegel – a ordem do tempo*. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000. p.207. A atenção ao caráter estático de nossa história me surgiu com a leitura do trabalho de José Antonio Pasta Jr., especialmente o seu *O ponto de vista da morte*, em que fixa alguns aspectos estruturais e constantes da cultura brasileira em momentos de crise. PASTA JR., José Antonio. *O ponto de vista da morte*. In: *Revista da Cinemateca Brasileira*, n.1, abril de 2012. (No prelo)

⁶² A correspondência entre Paulo Emilio e Vicente Paula Araújo, autor da *Bela época do cinema brasileiro* (Perspectiva, 1976), revela que o título do livro em questão foi sugerido pelo próprio crítico.

Reproduzi os principais sintagmas do texto para dar a idéia da dimensão de intervenção que possui. Publicado no primeiro número de uma revista de esquerda que em breve seria impedida de circular, sua aposta é na continuidade, e a contribuição das diferentes tendências, como o filme histórico, seja ele voltado para o espírito cívico o mais oficial, ou para a expressão mais crítica do passado e do presente.⁶³ Esse investimento no futuro, estabelecido por uma visão histórica ampla que reconhece o peso das conjunturas, exprime um sentimento geral dos envolvidos com o cinema moderno, como atesta o manifesto *Luz e Ação*, assinado pelos principais integrantes do Cinema Novo no mesmo ano do texto de Paulo Emilio.⁶⁴ Por parte do crítico, essa investida no futuro é o diagnóstico cruel de que mais um ciclo se encerrava, mais uma fase não se realizava, apesar do investimento intelectual e da transmissão artística inéditos. Se levarmos em conta que o crítico é um dos agentes mais significativos entre outros do Cinema Novo, a consciência de derrota e morte é ainda mais impactante. É diante desse presente sombrio que o crítico busca realizar sua história do cinema brasileiro, escolhendo apenas um momento para discutir os problemas estruturais do todo. Para tal procedimento, evidencia sua vinculação com a tradição crítica da geração de *Clima*, ao buscar o olhar crítico da tradição, e revela uma particular noção de forma.

Como afirmei mais acima, Paulo Emilio, ao escolher o cineasta para sua história, não apenas trata do mais avançado realizador brasileiro do período silencioso, como também enfoca um ciclo cumulativo em que a fidelidade simultânea ao dado local e ao modelo norte-americano do cinema clássico se articula ao esboço de um sistema que reúne filmes e cineastas espalhados pelo país. Esboço de sistema que se constitui graças ao papel determinante de *Cinearte* ao retirar o cineasta mineiro do isolamento e incluí-lo no debate por um cinema nacional. Ao escolher analisar os filmes de Mauro realizados em Cataguases, nosso autor está interessado em avaliar um ciclo cumulativo, sua constituição, estrutura e as contradições internas desse mesmo ciclo que impedem sua configuração definitiva. Assim, a escolha recai sobre um momento em que as transformações qualitativas alteram o curso regular e dependente do influxo externo lhe contrapondo elementos de uma tradição formada por esse referido processo.⁶⁵ Esse modelo possui grande abrangência, ao

⁶³ Apesar de não nenhuma citação sequer de um título, e todo o texto se referir a momentos de maneira geral, fica evidente nessa passagem que se trata de *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra e *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. Ainda é possível reconhecermos a alusão a outro título, *Floradas na Serra*, de Luciano Salce, na frase "O ocupante foi tratado, em geral, de maneira respeitosa pelo cinema mudo, foi gozado pelo Chanchada e fustigado pelo Cinema Novo, ao mesmo tempo que uma *tendência nascida do malogro industrial paulista se interessava pelo tédio existencial do ocupante ocioso*." (grifo meu).

⁶⁴ Para a discussão do texto de Paulo Emilio, em contraste com a *Revisão crítica* de Glauber Cf. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. [1995] In: _____. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

⁶⁵ Baseio-me nos argumentos de ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de

lançar luz e estudar detalhadamente um momento preciso de uma história em andamento, além de servir para uma interpretação total.

Sem a revista *Cinearte*, a obra de Mauro não teria rompido as fronteiras da Zona da Mata; por outro lado, foi com *Cinearte* que ela deixou de desenvolver pontos promissores, como a aclimação do código do cinema narrativo e a organicidade entre homem e paisagem. Foi em *Cinearte* que os cineastas, isolados em todos os sentidos, começaram a se perceber enquanto grupo, com um projeto a ser realizado. As questões que preocupam os críticos da revista, sua campanha em prol do cinema nacional, são um desdobramento das implicações literárias de um país periférico que Antonio Candido abordou em sua *Formação da literatura brasileira*. Entretanto, ao mesmo tempo em que se constitui como uma espécie de espaço público para o cinema brasileiro, a revista também exerce a função de divulgador e rotinizador das ideias que compõem o código do cinema narrativo. É por meio da influência de Adhemar Gonzaga que Mauro vai moldar, com eficácia, seu cinema ao modelo vigente. Nas palavras de Paulo Emilio, o diagnóstico:

“O progresso evidente que se manifesta de *Tesouro perdido* até *Sangue mineiro* é acompanhado de um empobrecimento igualmente evidente. A primeira fita possui uma agilidade e, sobretudo um frescor, que diminuem consideravelmente em *Braza Dormida* e que desaparecem em *Sangue mineiro*. Tudo se passa como se essa seiva que animava o primeiro filme se esvaísse no segundo até desaparecer completamente no terceiro. Essa seiva seria constituída pelos dados do mundo humilde de Mauro e que pulsam através de todo o *Tesouro perdido*, insinuam-se ainda sub-repticiamente em *Braza dormida*, mas que não tem vez em *Sangue mineiro*. A fórmula para definir o fenômeno é dizer que no conflito que se manifesta dentro de Humberto Mauro entre Cataguases e *Cinearte*, esta tinha levado a melhor.” (p.454)

O isolamento de Mauro é negativo e positivo ao mesmo tempo, pois se não lhe oferece referências cinematográficas mais avançadas, ao mesmo tempo permite que se sirva e invente a partir do molde do cinema clássico. O atraso de Mauro o libera para trabalhar com materiais advindos não apenas do cinema norte americano, mas também do melodrama local (cf. *Os três irmãos*) e sobretudo o coloca diante dos materiais que a história lhe oferece, e assim o dado local ganha um peso mais forte em seu cinema provinciano, menos afeito ao tom de franca reverência ao progresso urbano que anima filmes como *A filha do advogado*, *O segredo do Corcunda* e *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929). O resultado dessa soma de rusticidade e civilidade é a incorporação da referência griffithiana, retrabalhada e somada aos materiais colhidos no chão histórico de uma sociedade que passa por um processo que abala suas estruturas histórico-sociais e adentra hesitante na modernização conservadora. Mauro elogia o progresso e lamenta a perda de um passado arcaico e idealizado. E essa dualidade cria uma situação limiar onde a fé no futuro e o apego ao passado engendram a figura da melancolia. Mas o contato com *Cinearte* transforma essa relação, na medida em que enfatiza ambientes luxuosos como cenário, o aparato do estúdio,

as caracterizações burguesas, tudo em dia com o modelo de Hollywood. Ao momento de transfiguração da norma, momento de aclimação da referência norte-americana, segue-se a suplantação da expressão social característica, confirmando que a dialética do local e do universal não se realiza. Assim, o esquema da formação e sua promessa de síntese se problematiza. A investigação de Paulo Emilio vê Mauro sob o signo da dialética do local e do universal, mas sem solução harmonizadora, na medida em que o próprio estilo não se desenvolve em razão da imposição de uma ideologia estética e em razão da condição subalterna do país, que impede a constituição de uma tradição cinematográfica. Não coube a Paulo Emilio dar o passo além nessa dialética do local e do universal, mas sua problematização parece ter se configurado na análise do caso Mauro.⁶⁶

Quanto à disposição crítica, vimos como o instrumental do homem culto comparece para por em evidência a miopia das compartimentações, e embora as percorra uma a uma, o faz para ultrapassar todas e se concentrar exclusivamente em seu objeto e nas fontes que emanam diretamente dele. Para o campo dos estudos de cinema que se formava muito influenciado com a voga teoricista do estruturalismo essa atitude rumava na contracorrente. Mas essa experiência não fecundou outras, e apesar das pesquisas sobre o cinema de diversas localidades do país terem resultado em um levantamento esclarecedor, a busca da síntese ainda está por ser feita. No caso de Paulo Emilio, a singularidade de Humberto Mauro, um bom ponto de partida, permitiu a investigação minuciosa de um momento e também de sua irradiação no presente. É como se Paulo Emilio, consciente do atraso dos estudos de cinema no Brasil, buscasse saltar da acumulação de dados que só o trabalho organizado de grupos inteiros permite, para realizar uma síntese baseando-se em uma intuição combinatória de entendimento científico do material e muita imaginação.

⁶⁶ SCHWARZ, Roberto. *Duas notas sobre Machado de Assis*. [1979] In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

Capítulo II

A pirueta qualitativa de Piolim

“iiiiiiiiiiiiiiii!!!” (Piolim)

Na abertura de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, Paulo Emilio menciona um encontro com o cineasta em 1940, mas o fato não o marcou, pois o cinema brasileiro não despertava na época o menor interesse. O encontro pode ter acontecido num dos corredores do Instituto de Cinema Educativo (INCE), onde Mauro realizava filmes sob a tutela de Roquette-Pinto. O acaso reuniu por um instante o grande nome do cinema silencioso brasileiro e o seu maior analista. Aos olhos do crítico neófito, interessado nas inovações do cinema moderno, o maduro cineasta deveria parecer uma figura convencional, representante de um cinema oficial de propaganda e de mau gosto. Por sua vez, aos olhos do cineasta, o jovem atrevido devia lembrar o tipo característico do cidadão arrogante, cheio de regras prontas e com um cinema definido na cabeça. Apesar desses motivos razoáveis para a desconfiança mútua, a conversa deve ter sido amistosa e instrutiva. Na época, Paulo Emilio se dividia entre o engajamento político de esquerda e a reformulação da crítica cinematográfica realizada nas páginas da revista *Clima*, sem relacionar uma com a outra a não ser quando a análise o exigisse.

Com o gosto voltado para questões formais, cinema para Paulo Emilio era a junção de imagem e som, a alusão criada por duas imagens, o poder da objetiva em devolver às coisas seu valor real. Ao mesmo tempo, para ele, a análise da realidade necessitava a transformação dos referenciais teóricos e o adensamento do conhecimento histórico para se compreender as forças políticas do presente e suas potencialidades para o futuro. Em 1943, quando essas duas concepções se cruzaram na realização de um filme, ao invés de uma prevalecer sobre a outra, maior deve ter sido o convívio conflitante.

O filme que Paulo Emilio realizava na época era de campanha; o único filme dirigido por ele

era um filme militante, uma encomenda do SEMTA (Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia). Em 1942, criou-se no país uma Coordenação de Mobilização Econômica de enorme poder político, um super ministério, com licença para intervir nas diversas frentes da economia nacional. O presidente nomeado foi João Alberto, o tenente da Coluna Miguel Costa-Prestes e um dos líderes da Revolução de 1930, um velho conhecido dos paulistas, interventor que governou o estado com mão de ferro. O pai de Paulo Emilio, um médico reconhecido por seu trabalho contra a lepra e secretário da Educação e Saúde na gestão de João Alberto, deve ter facilitado sua entrada no SEMTA.⁶⁷ O fato é que no princípio de 1943, Paulo Emilio estava a serviço do órgão no norte do país com a incumbência de realizar um filme de divulgação.

Não é difícil imaginar a agitação de Paulo Emilio, jovem e militante socialista, empenhado na feitura de um filme de propaganda contra as forças do eixo. O país acabara de definir sua posição e apoiava os Estados Unidos, se empenhando em produzir mais borracha. A inocência política não tem lugar e o interesse estético no filme deve ser medido em igual proporção com a formulação de um socialismo independente. Apesar da propaganda, imaginava-se um filme de vanguarda, ou seja, engajado político e esteticamente. Afinal, até o maior cineasta, Eisenstein, não hesitara em se posicionar contra a ameaça alemã com seu filme *Aleksander Nievski* (1938). As idéias deviam atravessar a cabeça de Paulo Emilio, planos célebres, seqüências de impacto, montagem intelectual, tudo que uma obra política deveria conter para alcançar uma “arte proletária provisoriamente utilitária.”⁶⁸ Diante da natureza indômita o mais certo era destruir para criar uma outra, mais plástica e conflitiva, mais devastadora e mítica, e o homem, bem pequeno, oprimido entre a contemplação do êxtase da mata e a exploração de seu trabalho. Filas de nordestinos extraíndo borracha, mal paramentados e muito pouco hábeis em razão da pouca familiaridade com o trabalho e com a novidade de estar diante de uma câmera. Os documentos depositados nos arquivos da Cinemateca Brasileira revelam filmagens realizadas durante o transporte e a chegada dos homens na região. Aglomerações no porto, rostos da gente pobre

⁶⁷ Para mais informações sobre o SEMTA cf. SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002. Bem documentado e vasto, o trabalho de José Inácio é indispensável para o interessado na vida do crítico. Ainda sobre o SEMTA, cf. GONÇALVES, Adelaide, FUNES, Eurípedes Antonio e EYMAR, Pedro (orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: Edições Nudoc, 2008. O livro é dividido em duas partes, com análises históricas sobre o tema e os desenhos de Jean-Pierre Chabloz. Os desenhos se dividem entre a propaganda do paraíso verde e a descrição eugênica dos tipos nordestinos. O documentário *Soldados da Borracha* (2004), de Wolney Oliveira traz depoimentos reveladores dos participantes do esforço de guerra.

⁶⁸ A expressão é de Mário Pedrosa em sua conferência histórica proferida no Clube dos Artistas Modernos em 1933. A conferência seria um marco para a crítica de arte no país. Cf. PEDROSA, Mário. *As tendências sociais da arte e Kathe Kollwitz*. In: ARANTES, Otília (org.). *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.

escorraçada da cidade do Rio ou vinda do Nordeste miserável, pés rachados, braços pendidos, corpos vergados, a indolência arrogante do pária carioca, a resignação nordestina diante do olho mecânico da câmera e das instruções bem ditas pelo rapaz agitado, que gritava bem alto para que ninguém olhasse em direção à objetiva. A postura certamente devia ser sempre austera e concentrada, porém o tempo e o contato com os trabalhadores logo permitiria um clima mais descontraído nas filmagens, o que viria a abrigar as lições eisensteinianas aprendidas nos filmes vistos e revistos e nas páginas de Moussinac.⁶⁹ Os brabos, como eram chamados os soldados da borracha pela população local, chegavam em centenas toda a semana. De início a situação devia parecer caótica aos olhos do jovem, que de noite anotava os afazeres para o dia seguinte, afazeres da coordenação dos trabalhos de extração da borracha e os afazeres com o filme. A responsabilidade era enorme, assim como os atributos. Em carta, ninguém menos do que o ministro João Antonio previne o rapaz: “Só depois de conhecidos os elementos que V. me fornecerá, poderei ajustar minha imaginação à realidade.”⁷⁰ Mal sabia o velho tenente que, com o filme, o rapaz pretendia também ajustar a realidade à imaginação.

A prática da anotação em um caderninho reunia as forças do jovem extenuado com o corre-corre diário que, sem tempo de afeitar-se, deixava a barba crescer e experimentava uma silhueta mais russa.⁷¹ O recolhimento noturno dava alento para seguir adiante, enfrentando os mosquitos e o calor escaldante do norte do país. As idéias saíam num fluxo constante. A mão editava o que a câmera captara à luz do dia. As anotações sistemáticas esboçam uma organização, a elaboração de uma metodologia. Numa folha de um caderninho depositado no arquivo de Paulo Emilio temos a seguinte proposta de planos:

Tirado do lado mais baixo da Garganta

- 1) Desastre. Panorama – movimento de câmera começando com a pergunta com um fundo de céu e acompanhando o trem até perto da locomotiva descarrilhar.
- 2) Baldeação. Homens carregando bagagens.

⁶⁹ Léon Moussinac interessava por sua consciência social e o gosto pelas vanguardas. Seu *Naissance du cinéma* (1925) é a vulgarização das teorias de Canudo, com destaque para as noções de ritmo e de montagem. Seu segundo livro, *Le cinéma soviétique* (1928), é uma vibrante homenagem à escola de Eisenstein, da qual Moussinac se tornou o principal propagador em Paris, exibindo o *Encouraçado Potemkin* num cineclube, quando o filme fora completamente censurado. No livro, a produção capitalista que domina as telas do mundo é devidamente desancada.

⁷⁰ ALBERTO, João. *Carta a Paulo Emilio*. São Luiz, 17.04.1943. (PE/CP. 0324).

⁷¹ Segundo Antonio Girão Barroso, Paulo Emilio usou barba durante a experiência do SEMTA. Cf. COSTA, Darcy. *Carta a Jean-Claude Bernardet*. Fortaleza, 08 de setembro de 1978. (PE/CT.0192) Não posso deixar de apontar a estranheza da imagem do jovem que sempre se fez fotografar imberbe.

- 3) A câmera retoma o percurso da garganta até onde a abandonou e alcança até a locomotiva do trem de socorro.
- 4) (Palavra ilegível) lado mais alto da garganta. Movimento mostrando o rio e em seguida a locomotiva descarrilhada.
- 5) Foguista em cima das lenhas dando sinal de partida.
- 6) Trem em movimento tirado de fora.
- 7) Trem em movimento tirado de dentro (3 vezes).
- 8) A mesma uma quarta vez. Grande volta.

Com a portátil

[corinta]

2 tomadas dos grupos esperando almoço

Um close-up de uma cabeça

A opção por um registro documental é marcante, com a descrição do transporte dos trabalhadores e um acidente de percurso. O tom parece ser o didático, já que um letreiro apresenta uma pergunta. Como se trata de um filme de propaganda, é razoável supor que se tratasse de uma questão sobre os motivos do engajamento na Amazônia, talvez até uma pergunta imposta ao argumento a se rodar. Apesar dos pontos 6, 7 e 8 apresentarem uma variação de foco, ora dentro do trem, ora fora, o que evidencia um princípio de montagem mais criativo do que a mera descrição, o tom documental prevalece e a idéia de que nada pode deter o empenho desses homens fica sugerida. As tomadas com a máquina portátil também reforçam a idéia de um filme documental de propaganda. Entretanto, anotações posteriores não fornecem elementos para uma conclusão definitiva sobre as pretensões de Paulo Emilio.

Para o jovem saído das fileiras modernistas da década de 1930, em que o experimentalismo fazia par com o engajamento político⁷², a aventura amazônica certamente inspirava um laboratório

⁷² Em 1935, Paulo Emilio fundou a revista *Movimento* com o intento de promover o pensamento político e artístico de sua geração. A participação de figuras como Lúcia Miguel-Pereira, Flávio de Carvalho e Anita Malfatti revelam ao mesmo tempo a aproximação com o modernismo. A presença do pintor Facio Hebequer também ressalta a atenção ao modernismo argentino, atenção certamente orientada por Mário de Andrade. *Movimento* teve apenas

criativo dos mais radicais. A descoberta do cinema russo pelas mãos de Plínio Sussekind Rocha, o “mestre Plínio” que apresentara a Paulo Emilio o cinema de vanguarda e as sessões no *Cercle du Cinéma*⁷³, os ensaios vanguardistas com viés teórico (Moussinac, Faure, Schwob, Cendrars) da década de 1920, tudo isso eram referências importantes para o jovem curioso, que descobrira o frenesi dos congressos políticos em sua primeira viagem à França (1937-39). Essas referências vão pontuar os ensaios publicados na revista *Clima* e é muito provável que o tenham acompanhado, e até guiado, em sua opção de se transformar num dos soldados da borracha. As anotações soltas do caderninho reforçam tal hipótese, na medida em que avançam uma proposta mais voltada para o conflito entre as imagens, mais do que sua continuidade espaço-temporal. Uma outra página do caderninho apresenta bem essa tensão. Vejamos.

Pirapora (Askania)

- 1) Os homens no navio (ilegível)
 - 2) O cais de Pirapora. A negra velha atravessa
 - 3) Vista de uma rua saindo do cais. Em primeiro plano um barco seco com garotos
 - 4) Close-ups de garotos sentados no cais, assistindo preparativos da partida
- B) Série de imagens da partida

1º. Dia de viagem

- 1) Carneiro sendo esfolado (2)
- 2) Movimento de máquinas (no fundo a roda)
- 3) Movim. da roda (2 tomadas)
- 4) Chaminé e grande céu (crepúsculo gaspariano)

Tais anotações, especialmente a primeira série, apresentam uma vontade de documentar a

um número, mas valeu a Paulo Emilio a introdução no mundo modernista, onde participou dos debates intermináveis do Quarteirão, pretense clube onde se reuniram os artistas modernos dispersos. Paulo Emilio foi eleito secretário-geral e Sérgio Milliet, presidente. Sobre a revista *Movimento*. Cf. MENDES, Adilson. *Jogo e felicidade na escrita de Paulo Emilio*. In: *Significação*, n.28, 2008.

⁷³ O Cercle du Cinéma é o embrião da Cinemateca Francesa. Fundado em 1935 por Henri Langlois e Georges Franju, o cineclube passava exclusivamente filmes silenciosos, e substituiu o habitual debate ao fim da sessão por uma apresentação histórica.

partida do navio. O embarque dos trabalhadores no cais de Pirapora é deixado de lado apenas para dar passagem à negra velha. Com exceção dessa mulher vinculada pelo trabalho ininterrupto, tudo evidencia uma descrição simples dos preparativos para o trabalho organizado e patriótico. Porém, na segunda série, o “1º. Dia de viagem”, a ordem das anotações parece sugerir uma intervenção mais criativa por parte do anotador. A esfolia do carneiro se fundindo com o movimento das máquinas, o detalhe da roda e a chaminé imponente apontam para o conflito entre as imagens, criando assim conceitos abstratos de exploração do homem. Não parece haver nenhum tipo de distinção hierárquica entre os elementos, e o contraste das imagens busca o impacto sensorial, contrações musculares nos rostos do espectador do cinema brasileiro pouco habituado com esse tipo de violência e expressividade. A sobreposição dessas idéias cria um tipo de simultaneidade, que enfatizaria a fisicalidade, tensionada por um possível corte, uma interrupção e a colisão. Essas duas séries parecem conter uma tensão entre o utilitarismo e a agressividade, e isso me leva a considerar o experimento muito mais do que propaganda oficial, revela um princípio construtivo.⁷⁴

A vontade artística diante desse material de propaganda aliada parece ainda mais forte quando se analisa um certo *Scenario*. O documento provavelmente não foi redigido por Paulo Emilio, pois o título já evidencia o galicismo que o crítico de *Clima* não cometeria⁷⁵ e a escrita não se assemelha com a de nosso autor.⁷⁶ Trata-se de um documento datilografado, de sete páginas, descrevendo o material na ordem em que ele foi filmado. Todo o itinerário da viagem aparece descrito nesse documento. O descarrilhamento do trem na estação Arrojado Lisboa, entre o Rio e Belo Horizonte. A chegada a Pirapora e o embarque na gaiola “Raul Soares” com os trabalhadores fazendo o “V” da vitória, o que evidencia a encenação. O “V” era um dos temas da campanha do SEMTA, que distribuía cartazes e cartilhas com ilustrações de Jean-Pierre Chabloz. (A imagem do nordestino estropiado e a do mendigo carioca fazendo o “V” da vitória numa gaiola devia ser do mesmo gênero das imagens que espantavam os redatores de *Cinearte*). O transbordamento do Rio São Francisco dificulta a viagem e obriga a espera de outra gaiola para a reposição do combustível. A cidade de São Francisco toda alagada. O “Raul Soares” atraca em Carinhanha, onde um dos tripulantes, desobedecendo às ordens, mergulhou no rio e foi comido por piranhas. O encalhe do

⁷⁴ Não deixa de ser significativo que Paulo Emilio não fizesse parte do Departamento de Propaganda do SEMTA. Cf. SOUZA, José Inácio de Mello. *Op.cit.* p.184.

⁷⁵ Em uma nota de rodapé, o crítico de *Clima* afirma: “Uma vez por todas fica entendido que “cenário” é a tradução de *screenplay* e não tem nada que ver com *décor*s. Cenário é o estado intermediário entre o argumento e o filme – a história escrita na forma em que vai ser filmada.” Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Tobacco Road*. In: *Clima*, São Paulo, n.3, 1941. Posteriormente publicado em CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Op. cit.*, p.132

⁷⁶ José Inácio de Mello e Souza atribui a autoria do documento ao cinegrafista. Cf. *Paulo Emilio no Paraíso. Op. cit.* p.185.

“Raul Soares” perto da cidade de Rio Branco obrigou alguns trabalhadores a mergulharem para retirar os detritos que impediam a movimentação da gaiola. Mais uma vez o encenado “V”. A passagem por Petrolina, Ouricuri e Juazeiro, onde a estátua do Padre Cícero é contemplada e manifestações religiosas são captadas. Um grupo de flagelados surge e parece se somar aos cruzados do “Raul Soares”. Na cidade do Crato, toda a caravana toma um trem com destino a Fortaleza. Em seguida, há o desfile de toda a tropa pelas ruas de Sobral. No sertão piauiense há o embarque em caminhões rumo a Teresina, até que se chega ao sertão maranhense. O trajeto é enorme e o documento é rico em detalhes. Mesmo com seu aspecto puramente descritivo, destacando autoridades e planos monumentais, o *Scenario* não confirma o que dizia a cartilha do SEMTA sobre uma viagem “feita sem atropelos, sem perigos ou preocupações.”⁷⁷ O jovem paulista, filho de secretário de estado, com interesse político e vontade artística descobrindo o Brasil profundo. A imagem é a do jovem impactado com a miséria e siderado pelas imagens da natureza exuberante e do misticismo popular. O representante da companhia norte-americana envolvida no esforço de guerra, a Rubber Development Co., Thiers Martins Moreira, usou a seguinte imagem para definir o personagem: “(...) um espadachim romântico, amando a Cristo e a Lênin.”⁷⁸

O *Scenario* fornece informações importantes sobre este momento intenso. As dificuldades de manipulação do chassis, que vez ou outra emperrava, a queda da câmera em Sobral, a escolha dos tipos populares, os animais, as paisagens, e as constantes anotações sobre as dificuldades das filmagens, detalhes preciosos para se entender o resultado final do trabalho, mas também as pretensões de Paulo Emilio sobre material tão carregado de verdade. Para quem o roteiro era estágio intermediário entre o argumento e o filme, o tipo de anotação que vimos mais acima parece ser posterior ao *Scenario*, parece selecionar imagens, extrair trechos, escolher personagens que poderiam compor um jogo de referências contrárias à lógica temporal, à economia narrativa dominante no cinema. Nessa hipótese, essas anotações são extrações de um roteiro, elas são uma reelaboração, enfim uma primeira edição antes da revelação da película. O impacto das imagens do carneiro sendo esfolado e a movimentação das máquinas criam uma continuidade particular. A indicação de “2 tomadas” para o movimento da roda sugere a repetição da imagem em pontos de vista diferentes e, por que não, retardando o passar do tempo. As anotações soltas sobre o descarrilhamento do trem, junto com essas indicações do carneiro e as máquinas, indicam uma seleção que não sugere em nada uma aproximação com o material de divulgação da Campanha da

⁷⁷ SEMTA. *Trabalhador nordestino aliste-se no SEMTA hoje mesmo*. p.8.

⁷⁸ MOREIRA, Thiers Martins. *Carta a Paulo Emilio*. Rio de Janeiro, 29.04.1943. (PE/CP. 0327)

Borracha, com as fotografias da ABA FILM⁷⁹, nem tampouco com os desenhos oficiais de Chabloz.

Como o acontecimento era gigantesco para um filme tão amador, o resultado era quase sempre frustrante, mas mesmo a produtividade sendo baixa, ao menos se fazia um ou outro plano de impacto. Havia duas câmeras à disposição, uma portátil para planos mais próximos dos trabalhadores e planos mais livres das convenções, enquanto que uma velha Askania fora providenciada para a confecção de planos gerais, grandes panorâmicas da natureza, das máquinas e do conjunto de homens. Não sabemos muito sobre o cinegrafista Armin Edwin Gaspar, apenas que se tratava de um estrangeiro que se expressava em francês, que era conhecido de “mestre Plínio” e que em 1944 teve sua licença de jornalismo caçada.⁸⁰

As filmagens duraram pouco mais de dois meses, já que em março Vinicius de Moraes escreve este que é o único testemunho do filme inacabado de Paulo Emilio. A crônica é o meio escolhido, e o bom humor deixa entrever a desaprovação completa ao filme. O humor algo revanchista certamente se devia à querela em torno do cinema mudo versus cinema falado que o poeta promovera. Em plena década de 1940, Vinicius aproveita a presença de Orson Welles para lançar a polêmica da arte da imagem contra o comércio falante.⁸¹ Paulo Emilio se coloca pouco no debate, mas quando o faz chama Vinicius de mau professor, cujo forte não era explicar. “Ele não sabe por um argumento depois do outro, ligá-los, tirar uma conclusão. Vinicius é um homem eternamente grávido e que está eternamente dando à luz, Vinicius nasceu grávido e dando à luz. Vinicius está sempre fecundado desordenadamente pelas coisas do mundo, pelas crianças, pelo cinema, pela guerra, pelos passarinhos.”⁸² A imagem telúrica não deve ter agradado muito ao poeta que, meses depois, revidou com a crônica que transcrevo na íntegra por sua importância documental, mas também por reter uma imagem de Paulo Emilio.

“O nome de Paulo Emilio Sales Gomes não deve ser estranho aos leitores do Brasil. O jovem escritor paulista redigia na revista *Clima* a secção de cinema, e com um zelo raro num homem do seu temperamento, Paulo Emilio é um turbulento. Um caudilho, na feliz expressão de Moacir Werneck de Castro. Ainda recentemente, quando se começou a fazer essa onda de reconquista da Amazônia, Paulo Emilio largou seus pagos, fez uma mexida e arranhou de ir com um cinegrafista e uma câmera para filmar o movimento de investida e a arrancada final sobre o grande rio. Estive com ele aqui no Rio, em vésperas de sua partida, sempre às voltas com seus sonhos, dentro daquele ar altivo de rapazinho heróico, que em tempos de revolução trepa no alto da barricada, dá um viva à pátria e cae trespassado pelas balas inimigas. Ante-ontem Plinio Sussekind Rocha me

⁷⁹ O livro citado, *Mais borracha para a vitória*, traz algumas fotografias realizadas pela ABA FILM. Na década de 1940, a produtora de Ademir Bezerra de Albuquerque, é uma das principais do Nordeste. Os únicos registros em imagens em movimento de Lampião foram captados por Benjamin Abraão, na época a serviço da produtora.

⁸⁰ O *Diário Oficial da União*, 24.01.1944, apresenta o cancelamento da licença de jornalista para Gaspar.

⁸¹ Para a descrição da polêmica Cf. SOUZA, José Inácio de Melo e. *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*. (Tese de doutoramento) São Paulo: ECA-USP, 1995.

⁸² GOMES, Paulo Emilio Salles. *Notícia sobre a polêmica do Rio*. In: *Clima*, n.10, junho de 1942. Republicado em CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Op.cit.* p.167.

telefonou dizendo que já havia celulóide na costa e seria feita uma exibição na Sala do Serviço de Divulgação da Prefeitura (ai meu Deus, que saudade da Amélia!) do “copido”, o material em bruto, ainda sem corte nem nada.

Fomos e mesmo Rubem Braga que é inimigo do cinema foi! Parecia até sessãozinha do meu debate silencioso. Lá estavam físicos, matemáticos e literatos num total que não chegava a uma dúzia, mas em compensação que qualidade! E passavam a fita de Paulo Emilio. Quadro após quadro, vai passando a fita de Paulo Emilio. Quadro após quadro. Quando acabou de passar havia um ar geral de insatisfação, menos em três pessoas das quais eu era uma. Realmente o cinegrafista que deram a Paulo Emilio era pífio. Mas que importa um fotógrafo, no final das contas, quando uma real tomada de cinema cria a impressão de profundidade e de silêncio que Paulo Emilio conseguiu em tantas cenas filmadas? Com um Edgar Brasil, Paulo Emilio teria feito um grande filme da sua primeira aventura de direção. Quem sabe ainda não está em tempo de lhe mandarem outro homem de câmera, para pegar a chegada dos trabalhadores no Amazonas, que isso sim seria uma coisa de fazer água na boca a um 'Eisenstein' ”.⁸³

A imagem do jovem “sempre às voltas com seus sonhos, dentro daquele ar altivo de rapazinho heróico, que em tempos de revolução trepa no alto da barricada, dá um viva à pátria e cae trespassado pelas balas inimigas” me parece ser uma caricatura, um chiste, mais do que um retrato fiel. Esse tipo de revolucionário, cujo exemplo típico é o jovem Lukács discursando em pleno front sem temer o fogo inimigo na revolução de Béla Kum, não parece se adequar aos ímpetus do militante socialista independente, consciente de sua condição burguesa. Em todo caso, a imagem, assim como a do “espadachim romântico” ajuda a delinear o perfil do ativista político, corajoso, capaz de persuasão e eloquente.

Não deixa de ser significativo que seja Vinicius, crítico respeitado na década de 1940, um dos convidados para ver o copião. E também é curiosa a presença de Rubem Braga, um “inimigo do cinema”, levado talvez por um Vinicius com expectativas de convencer o amigo sobre as potencialidades da sétima arte. Imagino que o convite a “mestre Plínio” também indique as pretensões do jovem discípulo. Mas tudo foi em vão, já que o material sofreu brutalmente com os problemas devidos às condições técnicas e climáticas.

Depois do relato de Vinicius, pouca coisa foi dita sobre o filme. Paulo Emilio deve ter se desiludido profundamente, pois nunca mais tocou no assunto mesmo em suas lembranças. A frase de Cendrars bem serviria de consolo: “os melhores filmes são os que não fizemos.” Cada plano incrível, cada panorâmica, momentos de real beleza e força expressiva, uma *trouvaille* atrás da outra. E tudo desperdiçado, tudo jogado fora. Todo o trabalho de direção daquela multidão de trezentos homens de um albergue da Boa Vontade ligado a D. Darcy Vargas, tudo em vão, tempo perdido em razão de problemas técnicos. Dada a baixa qualidade da impressão na película, o

⁸³ MORAES, Vinicius de. *Em sua crônica de hoje Vinicius de Moraes comenta uma exibição privada a que assistiu na sala de projeção do Serviço de Divulgação da Prefeitura*. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 25.03.1943, p. 5.

material deve ter sido abandonado pelo diretor. Mas algo me diz que ele foi picotado e alguma coisa foi reaproveitada como material de campanha para o SEMTA. Sei lá, um dia junto uns cobres, meto o *Scenario* debaixo do braço e vou parar em Fortaleza, cidade sede do serviço de mobilização. Quem sabe se lá alguém não me mostra um dos filmes de propaganda que conterà algum dos planos *trop recherchés* de Paulo Emilio.

O fato é que a decepção frustrou enormemente Paulo Emilio que, de alguma forma, fez chegar seu descontentamento ao cinegrafista. No mês seguinte, mais precisamente no dia 24, um dia antes da única exibição, Armin Gaspar envia uma carta cordial, redigida no Rio mesmo e em francês, justificando todos os problemas técnicos. Gaspar começa lembrando a Paulo Emilio o quanto os preocupou a ausência de qualquer tipo de teste com os filmes. Diz ainda que sabe que até o Ministro João Alberto e outras autoridades foram convidados para assistir à exibição “do copião bruto” (em português no original). Mas todos julgariam melhor o filme, caso soubessem das informações técnicas que apresenta em uma folha anexa. A carta termina com a sugestão de refilmagem das cenas mais importantes no Nordeste e a complementação das filmagens na Amazônia. A tal folha anexa traz dados técnicos para explicar o malogro.⁸⁴ A ausência de um fixador, o cálcio anídrico, impediu uma melhor qualidade das imagens. Mesmo com os insistentes pedidos desse material, não foi possível obtê-lo a tempo. Ao calor escaldante também foi atribuído a responsabilidade da péssima qualidade das imagens, que apresentavam uma neblina vaporosa. A película adquirida também parecia estar fora de validade, na verdade se tratava de dois tipos de película (Dupont e Kodak). Por fim, os testes feitos ainda no Rio saíram perfeitos, o que isenta o cinegrafista de qualquer responsabilidade sobre o resultado final. O arquiteto e cineclubista Henrique Mindlin é citado como alguém que já autorizara recurso para mais filmes para uma iniciativa futura.

Diante das idéias mal impressas, o jovem parece ter esquecido a aventura cinematográfica frustrante para se concentrar nos trabalhos de organização dos soldados da borracha. A distinção de classe, a altivez apontada por Vinícius, destaca o personagem como líder no comando de seu batalhão. Em um depoimento, Antonio Candido narra uma história, certamente contada pelo próprio Paulo Emilio, que em determinado porto, como os homens hesitavam em partir para a selva na gaiola do SEMTA, o jovem militante toma a responsabilidade do comando e pronuncia um

⁸⁴ Armin Gaspar, se referindo às autoridades presentes na sessão, declara: “Ces autorités naturellement n’ont pas été renseigné sur la vérité que vous trouverez expliqué dans la feuille ci-jointe.” Estou convencido que essa folha anexa ao documento é a única descrição existente do material e dos problemas da revelação no arquivo de Paulo Emilio. Entretanto, essa descrição foi datilografada em uma máquina diferente da carta. Cf. PE/CT. 0175.

discurso comovente que termina em aplausos e no embarque de todos. A imagem que me vem à cabeça é a de John Reed desnordeado em plena revolução mexicana, buscando fazer literatura e discernir politicamente os sentidos da convulsão social.

As tarefas eram diversas, ocupando intensamente a cabeça de Paulo Emilio, e a responsabilidade enorme. Na carta citada, João Alberto informa sobre as necessidades de se implantar em Altamira um estabelecimento comercial, para suprir a população local, mas sem fazer uma concorrência desleal ao comércio já existente. Uma linha de transporte também deveria ser estabelecida, com o itinerário Altamira-Vitória. Em Almerim, seria preciso criar a conexão com algum correspondente, assim como em Vitória. Uma estação de rádio também seria estabelecida. Quanto ao comando dos trabalhadores, o super ministro sugere prudência.

Os homens que estão à sua disposição serão empregados da forma que você achar mais prático. Os mais capazes poderiam ser mandados para os seringais afim de aprenderem o ofício; outros, dois ou três pequenos grupos de cinco homens com um chefe, poderão ser mandados para pontos do alto rio, considerados de grande importância para as futuras expedições.

(...)

Em relação aos trabalhadores que acompanham você faça-os trabalhar. Quando não haja serviço da expedição, encarregue-os de arranjar estradas, construir casas, olarias, etc. De modo algum criar funcionalismo.

Quanto aos homens mais capazes que sirvam para missões especiais de confiança, ou sejam capazes de dirigir outros homens, eles deverão receber gratificações mas sempre em função da capacidade, esforço e trabalhos executados. Aqueles que você julgar mais fracos deverão ser dispensados e entregues ao trabalho próprio nos seringais, objetivo primordial que os trouxe aí. No fim, você selecionará um grupo reduzido e capaz de servir de cerne para os empreendimentos futuros.

Com a concentração de poder, Paulo Emilio torna-se uma referência para os trabalhadores, desiludidos com as promessas de dinheiro fácil e carentes de recursos básicos para a sobrevivência. O rapazote simpático, mas enérgico, que falava alto e conversava bem, era alguém a quem recorrer em caso de ajuda. Os trabalhos continuavam com intensidade e a idéia de fazer um filme foi ficando para trás. A missão agora era assumir o posto de Altamira e organizar os trabalhos de dominação do território. Os sobressaltos, as condições precárias, o tumulto entre os homens, as doenças tropicais, que vitimaram grande parte dos soldados da borracha, tudo parecia criar dificuldades para o trabalho sistemático e produtivo. Porém, as cartas atestam um convívio amistoso com os brabos e o aprendizado devia ser mútuo, afinal todos eram estranhos no lugar e a incerteza era o pão de cada dia. A melancolia do nordestino decepcionado com a realidade dura que a propaganda dos cinejornais e dos desenhos de Chablos encobria também devia contagiar Paulo Emilio, que nas noites de descontração entoava com os trabalhadores a canção oficial:

É notícia de última hora

Fui convocado
De dia eu vou embora
A minha fantasia de cetim
Dê a meu mano mais moço
Que se divirta por mim.

A voz de barítono certamente era motivo de chacota entre os brabos. Mas no dia seguinte, o trabalho, o calor, os relatórios, as ordens e a hierarquia destacavam o jovem de seus subordinados, que o respeitavam como a um doutorzinho. Cartas revelam a boa impressão do jovem nos trabalhadores, que escrevem pedindo atenção e a intervenção em casos delicados. Não deve ter sido fácil para o socialista a constatação do fracasso do SEMTA e o momento de seu discurso para aquela gente pobre e hesitante deve ter lhe obsedado por muito tempo.

O contato com a gente humilde numa situação tão particular faz lembrar a situação do presídio Maria Zélia, quando, em meados da década de 1930, Paulo Emilio permaneceu encarcerado por quase dois anos. A prisão, que se deveu às atividades políticas, aconteceu depois da tentativa de um levante comunista em 1935. A repressão que se seguiu foi intensa, atingindo tanto um escritor do porte de Graciliano Ramos como o estudante Paulo Emilio. Foi no presídio Maria Zélia, quase dez anos antes dos acontecimentos na Amazônia, que nosso autor travou contato com operários, anarquistas, militantes dos extratos sociais os mais diferentes. A educação burguesa lhe permitiu ministrar cursos de línguas para os presos e também favoreceu o contato direto e o interesse franco, pois já sabia que “qualquer vidinha é um mundo”.⁸⁵ As cartas desse período também apresentam um convívio amistoso, com trabalhadores agradecendo algum tipo de auxílio.

Para fechar esse parêntese, é preciso lembrar que além da solidariedade de classe, também data desse período na prisão a descoberta fisiológica para uma disposição crítica. A série de cartas enviadas à mãe, solicitando toda semana um menu diferente e farto: peixes, ovos, macarrão, ensopados, carnes e pães. A insistência dos pedidos confirma que, mesmo jovem, Paulo Emilio possuía pelo menos três estômagos, característica indispensável para o bom crítico. Mas deixando de lado esse outro momento fundamental, voltemos ao fim das atividades junto ao SEMTA.

⁸⁵ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cemitério*. São Paulo: CosacNaify, 2007. p.33.

A conclusão da expedição Xingu-Tapajós, marca o fim da participação de Paulo Emilio no SEMTA. Mas o retorno a São Paulo não foi imediato, pelo contrário, foi lento e produtivo. Devia ser muito curioso ver aquele galalau, zarolho e falante com sua risada bonita, viajando em lombo de burro, comendo o que aparecesse e encontrando todo tipo de gente. Através das populações ribeirinhas, por entre sítios, locas, capoeiras e roçados, Paulo Emilio penetrava no Brasil e descobria um novo mundo, uma nova sociedade, uma língua desconhecida, a língua errada do povo, a língua certa do povo. A viagem foi longa e, conforme uma declaração do diretor do SEMTA, ele deixou o serviço em pleno 15 de novembro em Belém, mas ainda o encontramos no Ceará em meados de dezembro. Em Fortaleza, graças a Antonio Girão Barroso, conhece os artistas Aldemir Martins, Antonio Bandeira e Aluísio Medeiros. A coleção de artesanato popular, da qual parte se encontra em seu arquivo na Cinemateca, foi formada nas andanças por esse Brasil de meu Deus. Antonio Candido narra como Paulo Emilio encontrou meses depois um de seus ternos do Adams (um alfaiate paulista caríssimo) no meio de uma bolsa repleta de boisinhos.⁸⁶

O mesmo Antonio Candido não hesita em explicar a presença de Paulo Emilio na Batalha da Borracha como um gesto natural da militância anti-fascista⁸⁷, enquanto José Inácio de Mello e Souza interpreta o projeto como um fiasco total. Não há dúvida de que a disposição em lutar na Amazônia é consequência da militância política de esquerda e da tentativa de formulação de um marxismo independente⁸⁸, assim como do gosto pela aventura inconsequente do jovem que, por pura provocação, urinava em mictórios integralistas. Amigo e biógrafo, ambos estão corretos, mas prefiro pensar que ao interesse político se ligava o artístico, e que a sucessão de fiascos também teve consequências significativas para toda a vida, entre elas o conhecimento *in visu* do próprio país.

Em setembro de 1943, enquanto finalizava a papelada da expedição Xingu-Tapajós e arrumava as malas para partir, Paulo Emilio redigiu uma análise da elite intelectual da nova geração brasileira, destacando as principais tendências segundo seus pressupostos. Trata-se das respostas ao questionário enviado por Mário Neme, para quem nosso autor confirma o recebimento das perguntas em carta de 21.09.43. O jornalista e escritor reunia na época depoimentos de jovens intelectuais para a publicação no jornal *O Estado de S. Paulo*. Por razões políticas, o depoimento de Paulo Emilio não foi publicado no jornal, mas, em 1945, Neme reuniu o conjunto de 29 depoimentos e os publicou pelas Edições da Livraria do Globo, com o título *Plataforma da Nova*

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. *Memória Paulo Emilio*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Museu da Imagem e do Som, 1988.

⁸⁷ CANDIDO, Antonio. *Informe político*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Op. cit.* pp.67-68.

⁸⁸ Idem.

Geração. O questionário proposto por Neme buscava uma avaliação crítica da geração anterior e procurava delinear o perfil cultural da nova geração, assim como exigia um posicionamento em relação ao presente. O livro primava pela diversidade de pontos de vista, ultrapassando as personalidades literárias e dando voz a jovens que despontavam no debate da cultura brasileira, como Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Rubem Braga, Mario Schenberg, Antonio Candido, Miroel Silveira, entre outros.

Paulo Emilio elaborou com cuidado seu depoimento, relendo-o e reescrevendo-o muitas vezes. Em seu arquivo, algumas versões do texto permitem o comentário e revelam o impacto da experiência amazônica. São pelo menos quatro versões diferentes das respostas enviadas a Mário Neme, todas com diferenças significativas umas das outras. O que se percebe de texto para texto é a virulência da crítica ao presente, que vai se refinando e tornando-se menos personalista para destacar tendências. Paulo Emilio inicia uma das versões do depoimento para *Plataforma* chamando atenção a uma polêmica entre “um jovem crítico mineiro com formação universitária paulista” e “um romancista da geração de 22”, quando o primeiro clama pelos princípios éticos do ato crítico, o segundo rebate acusando o jovem de simplificação e vendo na afirmação uma “fórmula literária de fórum.”⁸⁹ Não há dúvida de que se trata da crítica inaugural de Antonio Candido para a *Folha da Manhã*, assim como é evidente que o tal romancista é Oswald de Andrade, o cabeça de turco da geração *Clima* nos depoimentos da *Plataforma*.⁹⁰

Em seguida, o jovem depoente destaca a importância de suas viagens pelo país, dos encontros com as classes pobres, viagens que, sem influências populistas (*narodnosz*), proporcionam o conhecimento verdadeiro de uma realidade e oferecem instrumentos concretos para transformá-la. Comenta sobre sua geração a partir da própria experiência:

“Eu tenho vivido em companhia da minha geração através de longas viagens pela geografia e pela escala social do Brasil. Tenho encontrado essa humanidade brasileira, entre pouco menos de 20 anos e pouco mais de 30, nos quadros dos trabalhadores do Rio, de Fortaleza, e do sertão Nordeste que partiram para o Amazonas, entre os peregrinos esfarrapados que viajam semanas a pé ensanguentado para chegar à gruta da Catedral de Bom Jesus da Lapa nas margens do Rio São Francisco ou à igreja do Padrinho Cícero no Joazeiro do Ceará. Não será difícil provar que esses nossos irmãos pela condição de homens, pela idade, pela língua, pela pátria, e para muitos deles e para alguns de nós, pela religião, não será difícil provar que no mundo social em que vivem não

⁸⁹ Cf. CANDIDO, Antonio. *Notas de crítica literária – ouverture*. In: DANTAS, Vinícius (org.). *Antonio Candido – textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34/Duas cidades, 2002.

⁹⁰ Em seu depoimento na *Plataforma da Nova Geração*, Antonio Candido sentencia: “A sua geração lê desde os três anos’, escrevia Oswald de Andrade no n.5 de *Clima*. ‘Aos vinte anos tem Spengler no intestino. E perde cada coisa!’ Garanto-lhe que não, meu caro Oswald. O negócio não é assim tão simples. É preciso entender que o surto dessa tendência do estudo corresponde em nós a uma imposição da necessidade social de crítica. É a necessidade de pensar as coisas e as obras inclusive as que você e seus companheiros fizeram, sem compreender bem o que estavam fazendo, como é de praxe.” CANDIDO, Anotnio. *Depoimento*. In: NEME, Mário (org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Edições da Livraria do Globo, 1945.

há “geração”. Os párias, freqüentemente tão sutis, ingênuos e nobres, são simplesmente párias, são filhos e netos de párias. Mas acontece que os jovens intelectuais citadinos do sul, do litoral, e dos andares médios ou altos da pirâmide social, resolveram conhecer o povo de que participam. E depois dessa revelação fecunda e humilhante, não é mais possível, sob pena de esterilização e desonra, deixar de solidarizar nossa geração intelectual ao destino de nosso povo. Pela preocupação com nossos problemas econômicos e pela solução pela ação política. Em uma palavra – divulgar a idéia de que o Brasil é habitado por pessoas humanas e que é escandalosamente imoral que essas pessoas humanas vivam e morram como vivem e morrem. Sem esse sentimento de fraternidade, que encontro às vezes nos jovens de minha geração preocupados com as cousas do espírito, me parece difícil que possamos dentro de nosso tempo nos exprimir mesmo no plano artístico. E é preciso notar que essa comunhão fraterna nada tem de comum com o paternalismo aristocrático por nossa terra que se insinua no pensamento do sociólogo Gilberto Freyre ou do ensaísta Afonso Arinos de Melo Franco.”⁹¹

O contato com diversas regiões do país fortaleceu o inconformismo e aumentou ainda mais a vontade de ação política, esfera alçada à única possível para o presente. Quem sabe essa união da política não se deva também à frustração com o experimento cinematográfico. Na versão publicada em livro, muito mais refletida e balanceada, no lugar do chamado à luta política e da crítica a algumas personalidades, temos o arrazoado sobre as diferentes correntes de pensamento em vigor para sua geração e o detalhamento das tendências à esquerda. Depois do descrédito em relação à direita e ao catolicismo, inexpressivo do ponto de vista teórico (os verdadeiros seguidores de Maritain são os monges isolados em conventos), há uma série de considerações sobre a esquerda brasileira a partir de sua relação com a Rússia. A reflexão, por seu caráter pessoal, ajuda na caracterização do jovem Paulo Emilio, de quem persigo um retrato, alguém em profunda transformação e prestes a constituir idéias centrais para seu projeto intelectual.

“Esses jovens intelectuais, cuja história estamos contando, tinham chegado aos anos decisivos para uma formação. Alguns viajaram, todos mais ou menos se lançaram pelos vários caminhos do conhecimento científico e artístico, da física à psicanálise, da pintura ao cinema. Conheceram o amor. Foram independentes, foram mais do que isso. Conheceram a gratuidade e a disponibilidade, com as facilidades que lhes permitiam as suas condições de classe. Puderam se dar ao luxo de usar o processo de conhecimento que consiste em acreditar-e-depois-não-mais-acreditar naquilo pelo que momentaneamente se está interessado. Assim foi feito com Spengler, o neotomismo etc. E o que complicaria a análise de uma situação dessas é que a palavra frivolidade não teria aqui cabimento. Através desse processo contraditório, esses jovens intelectuais adquiriram uma seriedade e eficácia de pensamento que os diferencia logo em relação ao tom boêmio de Vinte-e-Dois.”

A comparação das citações acima, duas versões de um mesmo depoimento, além da elaboração intelectual visível de um para outro, revela o jovem inquieto, entre o engajamento voluntarista mais chão e o analista que mede sua geração a partir da própria biografia. A vontade de enxergar com os próprios olhos, sem a mediação dogmática, uma realidade que singulariza uma experiência histórica é uma das conclusões mais importantes. A marca de ambos os depoimentos é

⁹¹ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Depoimento*. Belém, setembro de 1943. O documento se encontra na Cinemateca Brasileira com a classificação PE/PI. 0097.

a vontade de ruptura com a geração anterior, a tomada de posição política e o esforço teórico de renovação dos pressupostos enrijecidos do marxismo partidário. A contradição como mola propulsora singulariza o segundo depoimento e assume como coerência a investigação interior constante que o senso comum vê como inconseqüência. Depois do auto-questionamento, do acelerado processo de desenvolvimento intelectual, a impressão de uma reflexão coletiva em torno do marxismo é intuída, o que remete à própria experiência brasileira que, enriquecida com “uma revisão progressista do marxismo”, seria reavaliada à luz de novos materiais históricos e a interpretação correta dos existentes. O impacto do livro de Caio Prado Jr., *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), se faz notar.⁹² A escrita e a reescrita do depoimento para a *Plataforma* refletem a busca por um caminho próprio, da geração e do indivíduo, e a opção pela política. Depois da redação do depoimento, Paulo Emilio conclui os serviços no SEMTA e volta lentamente para São Paulo, onde voltará a publicar na revista *Clima*.

A contribuição de Paulo Emilio em *Clima* foi um dos aspectos mais inovadores da revista. A não subordinação das análises à militância política são uma das marcas desses comentários longos sobre um único filme, apartes teóricos e descrições de cenas com profundo conhecimento do cinema moderno que despontava. Antes de *Clima* a crítica de cinema se reduzia ao comentário do enredo, com algum destaque para a interpretação dos atores e algum elemento técnico.⁹³ John Ford e Orson Welles são os cineastas do momento, com o segundo revolucionando a forma do filme e o primeiro com temáticas sociais surpreendentes. Um espírito ensaístico prevalece ao longo dos escritos de Paulo Emilio, o que os torna ainda mais originais. A crítica de cinema é a última das críticas de arte, nascendo do esforço de compreensão das especificidades da nova arte. Para isso, forjou-se na França uma nova forma crítica, com um ímpeto estético marcado pelos experimentos da vanguarda. Émile Vuillermoz, o crítico mencionado na *Ouverture* de Antonio Candido, é um dos primeiros defensores encarniçados do cinema (para ele a “Quinta arte”)⁹⁴,

⁹² “Observando-se o Brasil de hoje, o que salta à vista é um organismo em franca e ativa transformação e que não se sedimentou ainda em linhas definidas; que não “tomou forma”. É verdade que em alguns setores aquela transformação já é profunda, e é diante de elementos própria e positivamente novos que nos encontramos. Mas isso, apesar de tudo é excepcional. Na maior parte dos exemplos, e no conjunto, em todo caso, atrás daquelas transformações que às vezes nos podem iludir sente-se a presença de uma realidade já muito antiga que até nos admira de aí achar e que não é senão aquele passado colonial.” PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: É sabido que para comentar a vida material do passado colonial, o autor percorreu regiões do país conferindo *in visu* a persistência do passado.

⁹³ É verdade que o *Chaplin Club* desenvolveu a crítica de cinema e inaugurou o debate teórico no país. Entretanto, suas atividades privadas nunca ultrapassaram o círculo dos simpatizantes, enquanto que a revista *Clima* é um marco também por sua tiragem de mil exemplares e a periodicidade mensal. Lendo a tese de José Inácio fica patente a originalidade da crítica de cinema na revista. Cf. SOUZA, José Inácio de Mello e. *Op.cit.*

⁹⁴ Cf. HEU, Pascal Manuel. *Le Temps du Cinéma – Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique* (1910-1930). Paris: l’Harmattan, 2003.

assim como Élie Faure e sua noção de cineplástica. Mas foi Louis Delluc quem inaugurou uma atividade crítica de grandes consequências para o cinema nas três primeiras décadas do século XX. Suas críticas primavam por um jogo estilístico radical, onde os elementos do filme se mesclavam com invenções literárias. A quase nenhuma legitimidade enquanto arte e esse início literário marcam definitivamente a crítica cinematográfica, distanciando-a do debate científico.

Esse engajamento literário da crítica vai fascinar Paulo Emilio, que se nutre vorazmente dos clássicos da teoria e procura ver as grandes obras. A guinada foi súbita e o impacto foi tamanho que, diante de um comentário apaixonado sobre um filme célebre, o amigo Décio de Almeida Prado hesitou em acreditar em sua veracidade.⁹⁵ O contraste entre a geração modernista e os jovens de *Clima* é ainda maior se compararmos o tipo de crítica cinematográfica feita nos dois períodos.⁹⁶ O interesse modernista pelo cinema foi episódico, enquanto que para os jovens era objeto de conhecimento. Décio de Almeida Prado e Ruy Coelho praticaram a crítica de cinema no *Diário de S. Paulo*, assim como, anos depois, Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza. Mas foi com Paulo Emilio que o comentário de filmes ganhou relevância de objeto autônomo.

Em sua primeira crítica, sobre o filme *The long voyage home*, Paulo Emilio começa demonstrando erudição cinematográfica ao definir as diferenças entre o filme de John Ford e *Potemkin*, de Eisenstein. Enquanto o primeiro é marcado pela individualização das personagens, com cada uma encerrando uma disposição em relação à condição de eternos marinheiros, o filme russo encena o confronto social entre as classes, sem incorrer no moralismo. “Os *close-up* não

⁹⁵ Quando comenta o debate promovido por Vinícius de Moraes, o mudo versus o sonoro, Paulo Emilio promete com ironia se manifestar sobre a polêmica: “Vou retomar meu arsenal de razões e sentimentos. Vou reler meu Schwob, meu Moussinac, meu Pudovkin, meus livros todos, menos meu Poulaille, porque Aluísio Alencar Pinto, um grande pianista e um chapliniano ignorado roubou e fugiu com ele para o Ceará. Vou me lembrar daquela noite em que Plínio Sussekind Rocha, com ares de quem não queria nada, me levou para ver *Outubro* de Eisenstein, naquela sala abafadíssima, onde não havia lugar para nossas pernas e onde o único som era o rosnar dos cachorrinhos das francesas. Vou recordar aquela noite no Cercle em que vi, pela primeira vez, o *Joana d’Arc* de Dreyer e onde conheci Otávio de Faria. Vou rever Décio de Almeida Prado não conseguindo me levar a sério, enquanto eu lhe falava do *Último dos homens* de Murnau. Vou lembrar dos festivais Charlot por ocasião do cinquentenário de Charles Spencer Chaplin. Vou recordar até o Dr. Altino Arantes dizendo que “Carlito é palhaçada”. E vou reler mesmo a prosinha desfiada que Guilherme de Almeida produziu por ocasião do *Ditador*. E impulsionado não só pelo meu amor ao cinema, como também pelo meu dever em relação aos homens, vou tentar o meu depoimento para o próximo número de *Clima*.” GOMES, Paulo Emilio Salles. *Notícia sobre a polêmica do Rio*. In: *Clima*, n.10, junho de 1942. Republicado em CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Op.cit.*

⁹⁶ Para uma análise das transformações da passagem de uma geração a outra cf. PONTES, Heloísa. *Destinos mistos – os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. A autora traça as linhas gerais da reformulação do campo intelectual paulista na década de 1940 com as transformações do mercado editorial, o advento do ensino universitário e conseqüente constituição de uma “dicção acadêmica”. Porém, vistos em suas particularidades, cada membro da geração *Clima* possui desenvolvimento intelectual próprio, o que pode abalar o julgamento panorâmico. E isso é particularmente verdadeiro no caso de Paulo Emilio, rapidamente abordado pela autora. Com o passar dos anos, foi ficando evidente em Antonio Candido, e também em Paulo Emilio, o quanto a formação atualizada nas ciências humanas faz parte de um processo de análise que inclui a memória privilegiada, a experiência histórica nacional e o ponto de vista político.

indicam nenhuma hierarquia de atores, mas unicamente detalham e condensam alguns aspectos de uma coletividade homogeneizada. Mesmo a repetição de imagens de algumas figuras humanas não significa maior importância dessas figuras, trata-se aqui, unicamente, de uma repetição de temas numa sinfonia de imagens.”⁹⁷

O comentário técnico do uso de um mesmo recurso (o *close-up*) de diferentes formas e a comparação com a sinfonia são certamente devidos à leitura de Moussinac, cujo *Le cinéma soviétique* (1928), apesar da simplificação comunista a qual nosso autor devia reagir, possui lances de erudição e inteligência, especialmente na leitura de *Potemkin*. Na crítica de Paulo Emilio, a lição de estética cinematográfica, típico *cabotinismo didático*, tem um alvo preciso: Guilherme de Almeida, o principal crítico de cinema da cidade de São Paulo, em atividade desde o cinema silencioso. A contestação procura combater a disposição impressionista do velho crítico, que afirmara em crônica recente a proximidade entre os dois filmes. Outra referência importante para o jovem crítico é René Schwob, um desses artistas franceses convertidos ao cinema entre 1927 e 1929.⁹⁸ O livro citado por Paulo Emilio, *Une mélodie silencieuse* (1929), é de difícil leitura aos olhos de hoje e trata em verdade do trabalho de Chaplin.⁹⁹ O fato é que o combate à crônica amistosa se dá através do ensaio eivado de referências específicas e da análise interna das obras. A seriedade com que o filme é tratado em *Clima*, em longos comentários, com a ficha técnica abrindo o ensaio, a análise das seqüências, os dados técnicos e a conexão com a biografia do realizador fazem dos ensaios de Paulo Emilio em *Clima* um capítulo importante na história da crítica de cinema no país. De fato, entre a crítica episódica de um Mário de Andrade, ou até mesmo a do Chaplin Club, há um salto qualitativo.¹⁰⁰ E é o próprio Mário quem reconhece as qualidades da nova geração ao prefaciá-lo primeiro número da revista *Clima*. Ruy Coelho relata um episódio em que o modernista reverencia o jovem crítico de cinema.

“Uma tarde na Confeitaria Vienense, Mário de Andrade chega-se à mesa em que estávamos os dois e diz: ‘Paulo, não entendo bem o que você chama ritmo. Veja, você está falando de uma tomada. Mas ritmo não é só numa seqüência de imagens?’ Não retive a resposta, mas quando Mário finalmente se foi, Paulo Emilio voltou para mim o rosto cheio de espanto: ‘Ele estava falando como um menino frente ao mestre!’”¹⁰¹

Voltando à crítica de Paulo Emilio, percebemos as suas qualidades quando passa ao

⁹⁷ GOMES, Paulo Emilio Salles. *The long Voyage home*. In: *Clima*, n.1, maio 1941. Republicado em CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa. *Op.cit.*

⁹⁸ Cf. BEYLIE, Claude. *Histoire de la critique française (1895-1930)*. In: CIMENT, Michel e ZIMMER, Jacques (org.). *La critique de cinéma en France*. Paris: Ramsay, 1997.

⁹⁹ O interesse por Schwob parece ter permanecido em Paulo Emilio. Em seu arquivo na Cinemateca, há uma carta da filha do teórico e uma fotografia do autor de *Une mélodie silencieuse*.

¹⁰⁰ Para uma análise das críticas de Mário de Andrade e do Chaplin Club cf. XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

¹⁰¹ COELHO, Ruy. *Ouvir Paulo Emilio*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Op. cit.*

comentário propriamente, condenando *The long Voyage home* por não possuir uma unidade de ritmo definida, particularizando imagens bem realizadas, mas sem uni-las com fluência. Entretanto, há duas exceções ao longo do filme que serão destacadas para o comentário mais detido. A prática de isolar uma seqüência ou aspectos determinados para elaborar um esquema que dê conta da estrutura do filme também se repetirá no artigo sobre *Citizen Kane*. As seqüências descritas do filme de John Ford são:

- a) silhueta negra de um navio. De noite.
- b) Mulheres, *décor* tropical, palmeiras.
- c) A popa do navio descentrada para a esquerda. Ângulo baixo.
- d) Mulheres mais de perto. No fundo a silhueta do navio.

O fluxo das imagens proporciona a superação das convenções em torno da paisagem tropical, criando um ritmo cinematográfico, em que a imperfeição de cada parte favorece a ligação e a continuidade. “Esse desenvolvimento de unicamente 7 imagens sucessivas, além de colocar imediatamente a situação, é extraordinariamente sugestivo no que se refere ao estado de espírito dos homens que estão a bordo.”¹⁰² O outro momento em que as imagens de *The long Voyage home* adquirem ritmo é destacado, antes que o comentário geral descreva as principais cenas.

- a) É levantada a escada.
- b) Apito do navio.
- c) Um homem na amurada do navio, bem à esquerda da imagem. O navio começa a se movimentar lentamente e surge na imagem um outro homem na amurada do navio, que estava ao lado do primeiro.
- d) Navio saindo lentamente. A câmara faz um movimento combinado, aproxima-se do navio e percorre-o.
- e) Outros homens na amurada.
- f) Navio em pleno mar. Escuridão.
- g) Convés. Mudança de vigia.

¹⁰² GOMES, Paulo Emilio Salles. *The long Voyage home*. Idem.

A justificativa para a escolha das duas seqüências está em que, no “(...) quadro desolador do cinema americano contemporâneo” elas se destacam. Não há dúvida que esse recurso crítico também significa alguma coisa para sua análise. Em seguida, há a descrição de todo o filme e o empenho literário em continuar o impacto das imagens. As cenas são descritas isoladamente, sem uma ordem cronológica pré-estabelecida. Como a característica do filme é a falta de ritmo, a descrição segue expondo os momentos de intensidade dramática de cada seqüência, na tentativa de incorporar os elementos que a obra oferece. A descrição da seqüência do enterro de um dos marinheiros é um bom exemplo desse esforço ensaístico ainda não realizado completamente.

“Na morte de Yank, admiram-se algumas imagens estáticas dos espectadores de sua agonia e a cena final – o cadáver é focalizado de cima, a câmera movimenta-se para nos apresentar Axel que chega com um remédio para aliviar as dores do marinheiro ferido. A cerimônia fúnebre é soberba e discreta: as águas agitadas de fim de tempestade dão ao navio um balanço que projeta em primeiro plano a silhueta dos marinheiros reunidos em torno do comandante para a última homenagem ao camarada que vai ser lançado ao mar; no horizonte despontam os primeiros clarões da madrugada. O comandante lê um trecho da Bíblia que lhe é quase arrancada das mãos pela ventania, o corpo é lançado ao mar, os homens dispersam-se rapidamente, e fica só Drisc, que dá alguns passos no convés, olha na direção em que foi lançado o corpo, anda um pouco mais perplexo, estupefato, varado.”

As imagens narradas não ganham autonomia em relação ao filme, na medida em que a pontuação técnica (os ângulos da câmera e o primeiro plano dos marinheiros) se faz presente e apenas é substituída pela descrição literária no fim do parágrafo, quando o marinheiro cabisbaixo dá no filme três passos, a frase de Paulo Emilio comenta: “perplexo, estupefato, varado”. Para concluir sua crítica, nosso autor faz conexões entre o filme e a personalidade de John Ford que se exprime com mais liberdade quando está diante de “atmosferas irlandesas”. Essa vontade ensaística de partir do já formado ganha mais força na crítica de *Citizen Kane*.

Em um artigo quase vinte anos posterior à exibição do filme no Brasil, Paulo Emilio rememora a importância dele para sua compreensão do cinema.

“Pessoalmente, o meu diálogo com o *Cidadão Kane* se prolonga há dezessete anos e nunca foi sereno. As primeiras experiências no Cine Bandeirantes de 1941 me eletrizaram. Em seguida, acompanhei longamente a fita durante meses (naquele tempo isso era possível graças ao sistema de distribuição) pelos bairros da Capital. A fita nunca esgotou o que tinha a me dizer, meu interesse foi-se aprofundando cada vez mais, porém, ao mesmo tempo, envergonhado talvez de me ter deixado submergir, nas primeiras vezes, pelo entusiasmo, eu me esforçava por guardar certa distância. O resultado foi um longo artigo que Orson Welles, então no Rio, leu, auxiliado por Vinicius de Moraes, na minha presença. Tive a impressão de que a curiosidade com que percorreu o texto foi seguida de certo desapontamento. Com efeito, depois de uma análise pormenorizada e apaixonada, em que eu manifestava incontido entusiasmo, um movimento de pudor me fazia concluir com certa frieza que *Cidadão Kane*, longe de ser uma obra-prima apenas sugeria o que poderia ser um grande filme.”¹⁰³

¹⁰³ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Ainda o Cidadão Kane*. [25.10.1958] In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário d'O*

Para o recém convertido cinéfilo, o filme realizava a síntese do cinema ao construir uma linguagem em que o fluxo das imagens se fortalecia com o advento do som. O filme foi um acontecimento cultural para a sua geração e nunca deixou de inquietar o crítico, que sobre ele escreveu inúmeros ensaios a respeito da técnica, de seu diretor, de seus personagens. Em 1961, quando redigia seu curso sobre a personagem cinematográfica, Paulo Emilio evoca uma espécie de *madelaine* saída direta do filme de Welles.

“No *Cidadão Kane* há uma personagem, Bernstein, que conheceu uma moça de quem nunca se esqueceu, e eu também não. Entrevia-a no cruzamento de barcos do rio Hudson durante alguns segundos; era então moço e viveu até uma idade bastante avançada. Pois bem, durante toda a sua vida não houve semana, ou talvez dia, em que não se lembrasse dela. O espectador da fita não vê a moça, as barcas, o rio Hudson, nem Bernstein na situação do encontro ou, em seguida, na recordação periódica. Tomamos conhecimento de tudo isso apenas por uma frase que ele diz a um repórter que o entrevista. Ainda aqui, todavia, seria inexato pretender que a personagem fugidia e inesquecível dessa jovem se constitui apenas de palavras, pois a sua estruturação definitiva permanece na dependência da tonalidade da voz e, sobretudo, da expressão nostálgica da personagem de Bernstein.”¹⁰⁴

A obsessão por *Cidadão Kane* se deve também aos momentos em que o crítico participou dos acontecimentos culturais em volta do filme. Além de promover o debate no ambiente provinciano da São Paulo da década de 1940, Paulo Emilio também testemunhou o impacto do filme na França. Em 1946, quando ele chega a Paris para completar sua formação, o filme acaba de estrear, já que estivera censurado ao longo de todo o período da ocupação alemã. Em carta a sua mãe, Gilda Salles Gomes, ele informa ter visto o filme e comenta: “A boa crítica francesa está fazendo uma acolhida entusiástica a Orson Welles.”¹⁰⁵ A boa crítica é principalmente Jean-Paul Sartre, quem primeiro se pronunciou a respeito; André Bazin, o grande crítico fundador da revista *Cahiers du cinéma*; e Georges Sadoul, o historiador do cinema mundial, reconhecido também por sua filiação ao PCF. Para o filósofo, o filme de Welles era um bom exemplo de uma tentativa de *écriture artistique* (leia-se *l’art pour l’art*) aplicada ao cinema norte-americano. Já aos olhos do crítico comunista, *Cidadão Kane* é apenas um pastiche dos clássicos do cinema, uma “enciclopédia de antigas técnicas”. Enquanto que para o crítico católico, *Cidadão Kane* refunde velhas técnicas para usá-las de maneira própria, criando assim um estilo, pois afinal Flaubert não inventou o tempo imperfeito, nem tampouco Gide o passado simples. Cada um a seu estilo, as figuras-chave da reformulação da crítica cinematográfica do pós-guerra colocavam o filme de Welles no centro do debate. Não é por acaso que a obra não deixa de se renovar para Paulo Emilio, e que na sua

Estado de S. Paulo. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1981.

¹⁰⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem cinematográfica*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹⁰⁵ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Carta a Gilda de Mello e Souza*, 26.07.1946. Cinemateca Brasileira (PE/CA. 0195).

crítica de *Clima* a forma do filme informe tanto sobre a própria escrita crítica.

O ensaio começa com a indicação de que a crítica a ser apresentada é uma espécie de “aventura narrada” com algumas “tentativas de informação”. Para a apreensão do filme foram precisas aproximações sucessivas em diversos cinemas da cidade, primeiro os do centro e depois os cinemas de bairro, e, de início, o drama de um homem chamou atenção, em seguida o virtuosismo técnico da fotografia, e depois a qualidade dos atores, especialmente Orson Welles, que impregna completamente seu personagem. Para que essas impressões iniciais se acomodem e o ato crítico possa advir, foi preciso ver o filme muitas vezes. Uma nova anotação resume a estrutura do filme:

- a) Introdução e apresentação do *tema ausente*.
- b) Dados concretos de atmosfera e composição, e apresentação dos temas.
- c) Desenvolvimento dos temas.
- d) Encarnação do *tema ausente* e conclusão.

Em seguida, há a descrição de cada tópico para se passar à identificação do tipo de ligação das imagens e dos sons que faz Orson Welles. Uma imagem continua na outra de maneira particular, sem se prender à continuidade espacial e temporal da produção média norte-americana. O movimento da bola de vidro que rola e se espatifa, continua na enfermeira que adentra o quarto de Kane. Os exemplos se sucedem e comprovam a maestria do fluxo de imagens e de sons. No episódio da infância de Kane, comentado por Paulo Emilio, não deixa de ser surpreendente como o jovem crítico percebe a maneira original do uso da profundidade de campo. A cena é das mais significativas do filme, quando o futuro de Kane ainda criança é decidido pelos adultos no primeiro plano, enquanto ele brinca na neve. Anos depois Bazin caracterizaria o uso da profundidade de campo nesta seqüência como o encontro de uma linguagem cinematográfica capaz de transmitir a ambigüidade do real. Por isso, para Bazin, Welles será o principal cineasta moderno. Assim como o cinema de Welles abalou o quadro teórico de Bazin, o contato com *Cidadão Kane* significou para Paulo Emilio o aprofundamento no jeito de criticar.

Ter visto o filme no ano de seu lançamento, ter acreditado e se entregado a ele, possibilitou ao jovem crítico a reflexão sobre o próprio ato crítico, ajudando-o a conceber uma ferramenta literária capaz de prolongar os efeitos da obra, sem sucumbir às suas qualidades artísticas. Ao invés de uma posição mais distanciada do crítico, de um enfoque para os elementos sociais plasmados na obra, aspectos geralmente apregoados ao “jeito *Clima* de ser moderno”, o que temos é a

dedicação à análise formalista, com laivos de impressionismo, apesar da erudição. A ausência de uma tradição cinematográfica e de um debate consolidado sobre o cinema local fazem com que o trabalho crítico de Paulo Emilio apareça muito menos como uma ruptura, do que como uma ponte entre os pressupostos artísticos da geração de Vinte-e-Dois e a vontade crítica de *Clima*. Em seu ensaio sobre *Cidadão Kane*, o filme só pode ser contado numa “tentativa apaixonada e meticulosa”, em que a descrição comenta, expõe e informa. A análise do estilo de Welles revela o fato novo no cinema moderno, com o aprendizado e a superação do cinema mudo, e a ligação das imagens se destaca como procedimento característico, assim como o caráter alusivo de imagens se remetendo a significados não aparentes (como a fila de carros que lembra um cortejo fúnebre), a dissolução de uma imagem em outra. O resultado é uma continuidade nova, com a assincronia entre som e imagem criando a imagem-som. O ensaio de Paulo Emilio se divide em duas partes, com a narração carregada de comentários na primeira e o desenvolvimento e a explicitação dos comentários técnicos na segunda.

A visão de *Cidadão Kane* parece ter liberado um espírito crítico, atento ao jogo formal, que busca incorporar na própria escrita as novidades trazidas pela obra. Entretanto, a noção de forma se detém principalmente no ineditismo com que os recursos cinematográficos são utilizados pelo cinema moderno, sem se deter nos desdobramentos sociais embutidos na própria forma. Esse impulso formalista parece ter se radicalizado no texto seguinte sobre Piolim. O palhaço é acontecimento artístico dos mais importantes na São Paulo das primeiras décadas do século XX. Quando Paulo Emilio faz seu ensaio, Piolim já era consagrado e admirado por todos. A figura do palhaço como elemento da tradição popular ignorada pela grande arte é bastante explorada pela arte de vanguarda européia. Não é por acaso que para Blaise Cendrars, Piolim é “o maior palhaço do mundo”. Porém, o que para a vanguarda européia era uma maneira de se romper com a tradição, no caso brasileiro possuía uma verdade sociológica e artística mais evidente.¹⁰⁶ Muitos foram os admiradores modernistas de Piolim, entre eles Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Pagú e Menotti Del Picchia.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura (1900-1945)*. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: TAQ/Publifolha, 2000. p.111.

¹⁰⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. *Do Brasil ao far-west – Piolin*. In: *Terra roxa e outras terras*, n.3, 1926. DEL PICCHIA, Menotti. *O Modernismo no Brasil*. Apud FONSECA, Maria Augusta da. *Palhaços da burguesia*. p. 37. MACHADO, Antônio de Alcântara. *Indesejáveis*. In: *Terra roxa e outras terras*, n.1, 1926. GALVÃO, Patrícia. *Piolin*. In: *O homem do povo*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, 1984. Benjamin Peret também emite juízo parecido ao de Cendrars, e quando critica duramente a técnica dos atores em *Barro Humano*, comenta que o único artista brasileiro capaz de estrear um grande filme é o palhaço Piolim. Há um roteiro sobre o palhaço em seus papéis depositados no CEDEM – Centro de Documentação e Memória da UNESP. Sobre a crítica a *Barro Humano* ver: *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, p.333.

Apesar disso, o ensaio de Paulo Emilio sobre Piolim não se detém nos aspectos sociais para se concentrar na arte gestual do palhaço e nas atrações de seu circo.

O ensaio de Paulo Emilio é fruto do interesse crescente pelo trabalho do palhaço, sua arte gestual e as atrações de seu circo. O texto foi redigido para o número 9 de *Clima*. Duas décadas depois, em uma lembrança em forma de artigo, Paulo Emilio narra a gênese e as razões para a não publicação do texto.

“Foi Oswald que me levou de volta ao circo, que freqüentara na infância com meu irmão Éme, levados por Maria Preta, mas do qual só guardara a lembrança de uma aguda crise de apendicite. Piolim, amigo de Oswald, interpelava-o do meio da pista. Ele respondia, Nonê e eu arriscávamos alguma coisa e nos integrávamos no espetáculo. Mais tarde eu deveria freqüentar metodicamente o Circo Piolim, na Praça Marechal Deodoro, durante cerca de dois anos. Cheguei a escrever uma espécie de *ensaio* (grifo meu) sobre Piolim mas os companheiros da revista *Clima* se opuseram a que fosse incluído no número da revista em preparo. Meu texto, com efeito, continha algumas expressões populares ou infantis ainda mal aceitas literariamente, como por exemplo *pipi*. Acontece que havia sido recebido e já aceito um poema de Vinícius de Moraes no qual o verso estribilho era *cocô de ratinho, cocô de ratão*. Se não me engano, foi Décio de Almeida Prado que opinou contra esse acúmulo num mesmo número da revista. A publicação de meu trabalho foi adiada e, em seguida, devo ter perdido o manuscrito. Deploro, pois desconfio que não era mau.”¹⁰⁸

Felizmente o ensaio foi encontrado e finalmente publicado com o título *Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro*.¹⁰⁹ A análise de Piolim é a mais experimental dos ensaios de *Clima*. Ensaio no sentido exato da palavra, pois esses escritos, mais do que propor uma interpretação dos filmes, tateiam o objeto, sem a pretensão de exauri-lo, sem querer chegar a um fim definitivo; apenas se deseja criar uma forma de abordar o filme em análise partindo de algo já formado¹¹⁰. Desde os escritos de juventude há a vontade de criar um estilo próprio. Ímpeto que perpassa os pequenos textos políticos antiintegralistas e que nos textos da revista *Clima* se amplia na análise do cinema moderno. Com um referencial teórico originário do cinema mudo, os textos da revista apresentam um esforço de compreensão do cinema moderno amparado na vontade de experimentar abordagens. Muito precocemente, nosso autor descobriu que quando se escreve sobre um filme, trata-se mais da idéia que temos da obra muito mais do que uma representação da própria obra. Nos ensaios de *Clima*, há a tentativa de dar conta de forma literária de algo que apreendemos de maneira simultânea. Nesse sentido, interessa menos verificar a relevância dos filmes escolhidos ou os aspectos abordados pela crítica. Destaco apenas o esforço em fundir descrição e explicação. De todos os ensaios de Paulo Emilio em *Clima*,

¹⁰⁸ GOMES, Paulo Emilio Sales. *Um discípulo de Oswald em 1935*. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.442.

¹⁰⁹ Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro*. CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Op. Cit.* pp.46-51.

¹¹⁰ Estou me valendo da noção de ensaio em ADORNO, Theodor W.. *O ensaio como forma*. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

o sobre o palhaço Piolim, é mais paradigmático ao traduzir essa vontade criativa, que lança mão de exercícios estilísticos, memória e conceituação para representar as *atrações* do circo.

O texto se abre com a afirmação sobre as dificuldades de quem se aventura a escrever sobre circo e, principalmente, sobre Piolim. Muitos tentaram e naufragaram fragorosamente. E quem quiser encurtar o caminho, adentrar no universo do circo quando ele não está em plena ação, corre o maior risco de todos, receber uma grande vaia por tentar trapacear. Resta apenas a tentativa de descrever o circo em ato. Comentar Piolim não é uma experiência fácil, é preciso mais do que comentários é preciso “falar Piolim”. Ou seja, é preciso recorrer ao universo único do palhaço, colher suas ferramentas, para daí se apropriar de sua linguagem. A sintaxe precisa ser transformada em imagens estáticas. “Tárará rárará.”

A escrita assume então o papel de guia cúmplice e o crítico se torna narrador da experiência Piolim. Tudo se transforma em imagem, imagens que brotam subitamente e criam jogos inusitados e encham os olhos pela maneira como a realidade assume aspectos oníricos. Vejamos.

“Eu sei de uma coisa que não sei se é minha mas que em todo caso é verdade. Diferentemente das outras artes, pintura, escultura, música, cinema, em que as coisas podem ser ótimas, más, regulares e péssimas, na Acrobacia tudo é sempre bom e ótimo. Porque se não for, os artistas levam um tombo. Um pianista quando erra um compasso, o piano não avança para ele com sua alva e temível dentadura.”

O tom burlesco da frase parece, por um instante, dar espaço à reflexão erudita sobre uma concepção das artes, mas logo se torna uma piada infantil, com um piano mágico abocanhando o leitor. Um movimento em consonância com a estética de vanguarda, onde a valorização da expressão infantil confunde o hábito da percepção do adulto e subverte o mundo organizado.

As atrações são descritas uma a uma, os números se sucedem até a entrada triunfante de Piolim que, aparece e desaparece para retornar depois do intervalo. “É melhor não ir fazer pipi porque precisa entrar na fila.” Eis o “pipi” que valeu décadas de confinamento numa gaveta. Mas é um exagero pensar que esse pipizinho tenha sido o responsável pela não publicação do ensaio. Eu não sei não. Acredito que essa história está mal contada, pois minhas fontes informam que o Circo de Piolim só se estabeleceu solidamente na Praça Marechal Deodoro apenas em 1945, ou seja, depois da aventura na Amazônia. Pode ser que Paulo Emilio se engane.

Piolim volta e inicia sua série de burletas. Começa pela mais fraquinha. Mas não tem importância. “Quando Piolim é ruim é que a gente vê como ele é bom quando ele é bom.” “Alerta Piolim heróico, vencedor em todas as encrencas e todos os inimigos. O mais terrível você ainda não liquidou – é o Teatro.”

Como num golpe de teatro, o fim súbito revela toda a trama. A referência ao inimigo maior, o Teatro, certamente é a menção ao artigo *Montagem de atrações*, de Serguei Eisenstein. O célebre manifesto do cineasta russo procura formas alternativas ao teatro tradicional, sinônimo de naturalismo burguês. A disposição em “elevar o nível organizacional da vida cotidiana das massas” exige o desenvolvimento de um programa teatral à altura do momento histórico da revolução. A menção à teoria do grande cineasta russo expõe a escrita sobre Piolim e sua “montagem de atrações”. A intuição de Piolim ao romper com o ilusionismo cria cenas estáticas que provocam o estranhamento e o choque. Em *Clima*, Paulo Emilio parece querer aprofundar os experimentos da geração anterior, sem deixar de tratá-los criticamente. O ensaio sobre Piolim é uma espécie de obra-ação, como queria Mário de Andrade. Ou seja, uma invenção onde a descrição e a explicação se interpenetram de maneira radical, como em *A escrava que não era Isaura*. Neste sentido, o ensaio de Paulo Emilio é um exercício criativo que se aproxima em muito de *O Grouchismo*, de Antonio Candido.¹¹¹ O texto é um experimento com a teoria cinematográfica e os gestos do palhaço. Comum aos artistas de vanguarda em geral, a fixação na figura do palhaço como referência artística popular importante para a renovação pretendida, aparece em Paulo Emilio também como possibilidade de construção de um estilo crítico, além de relato de uma experiência.

Assim, o experimento com Piolim encerra o delineamento de Paulo Emilio que estou querendo realizar: um jovem interessado na reformulação teórica do marxismo e engajado nas descobertas formais cinematográficas, prestes a relacionar arte e política, técnica e prática. Em 1945, veio a decepção com a política nacional e a volta a França para completar a formação cinematográfica. O resultado dessa nova fase seria o estudo sobre Jean Vigo, responsável pelo reconhecimento mundial do crítico e pela junção definitiva e particular de forma e realidade social. Mais ceci est une autre histoire.

¹¹¹ Cf. CANDIDO, Antonio. *O Grouchismo*. In: *Clima*, n.3, agosto 1941.

Capítulo III

Um cinema de artesão

“Lembranças soltas do espectador permitem avançar um pouco no tateamento. Soltura obrigatória pois não há grupo coerente de obras diretamente responsável pela seqüência de iluminações que me conduziu à opção cristalizadora por cinema brasileiro. Tal desenrolar de fumo de O Cangaceiro, a lagartixa de Rio 40 graus, um charuto pousado de O Exemplo regenerador, versos de Aytaré da Praia, vento noturno de Barravento, sol no sol de Gigantes de pedra, um plural de Luiza Maranhão, os letrados de São Paulo, sinfonia da metrópole, mãos de O Segredo do Corcunda, patas de O tesouro perdido, e a gente vai continuando, uma coisa puxa a outra, ondas, pés, brincos, velhinhas atormentadas, sorrisos podres, fragmentos de enredos – “você quer me fazer chorar?” – nem sempre é possível ir identificando as imagens, sons ou sensações desligadas das fontes. Esses fluxos temporais se fixam no espaço da memória e fica assim delineado o tecido de fundo cujo relevo na escolha cultural brasileira é patente.”

(Paulo Emílio. *Festejo muito pessoal*)

Após quase uma década da publicação de *Clima*, o grupo que organizara a revista volta a publicar coletivamente num periódico, mas as bases que permitiram a a estréia dos jovens críticos mudaram bastante. No lugar da crítica tateante, da investida em um campo estabelecido, os jovens de *Clima*, transformados em intelectuais respeitados em suas especialidades, apresentam no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* um projeto intelectual de grande envergadura, cujas bases são a conscientização das elites para o desenvolvimento de instituições de cultura, o debate histórico reformulado e a crítica do presente realizada de maneira não provinciana. As divisões por áreas específicas retomam o modelo de *Clima* e o ampliam, na medida em que os colaboradores aumentam significativamente. Literatura, Artes Plásticas, Teatro, Cinema, Música, são comentados pelos membros do grupo de *Clima* (Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado e Paulo Emilio), mas também por figuras como Anatol Rosenfeld, Mário Pedrosa, Sábato Magaldi, Cyro Siqueira, Zulmira Ribeiro Tavares, Jean-Claude Bernardet, Haroldo de Campos, entre tantos outros. No lugar da “crítica de rodapé”

tradicional, não especializada, entre a crônica e o texto informativo, eloquente, dada à polêmica e com o crítico se apresentando como uma espécie de “diretor de consciência” (Álvaro Lins) cujo esforço é convencer¹¹², no lugar desse tipo de crítica, o *Suplemento literário* traz novas plataformas, aprofundadas, com conceituação atualizada junto às ciências humanas e muito voltada para o debate contemporâneo da cultura. Essa difusão da cultura letrada, desenvolvida a partir do desejo da elite local em se ilustrar, aconteceu surpreendentemente nas páginas d’*O Estado de S. Paulo*, jornal reconhecido pelo profundo conservadorismo. No esforço de esclarecimento desenvolvido pela burguesia paulista a partir da década de 1940, o jornal cumpria sua missão ilustrada ao expandir seu espaço para o debate da cultura. Foi graças às relações entre o grupo *Clima* e Julio de Mesquita, que Antonio Candido concebeu o periódico e Décio de Almeida Prado se tornou seu primeiro editor. Com inteira autonomia dentro do jornal, o *Suplemento Literário* abrigava intelectuais das mais diferentes linhagens. Foi nesse espaço tradicional da elite paulista que se estruturou um projeto editorial dos mais avançados da história da imprensa brasileira.¹¹³ Cada seção do *Suplemento literário* tinha sua particularidade e sua intervenção num campo de ação determinado. Uma análise integrada das diferentes contribuições certamente enriqueceria a compreensão e o alcance do projeto intelectual contido no *Suplemento Literário*. Todavia, aqui tratarei apenas da intervenção de Paulo Emilio e como ele propõe o debate do cinema em novas bases.¹¹⁴

Quando Paulo Emilio retorna ao Brasil, depois de quase uma década na França, onde conseguira reconhecimento em razão de seu trabalho sobre Jean Vigo, traz na mala um projeto de crítica definido. Ainda na França, o crítico se tornara um articulador decisivo para a Cinemateca Brasileira e para o Festival Internacional de Cinema (1954), um dos marcos na passagem do cinema antigo para o moderno brasileiros. A atualização junto ao debate na França, na época o epicentro mundial da crítica cinematográfica, permitiu a Paulo Emilio a erudição e a análise estética em relação com a reflexão histórico-social. O resultado desse período de esforços e constituição de um jeito de criticar é o livro *Jean Vigo* (Seuil, 1957), em que as primeiras décadas do século XX e os conflitos sociais protagonizados por Miguel Almereyda, o pai de Vigo, são descritos em detalhes e a figura do anarquista, tornado socialista e depois pacifista, ganha novos contornos. Antes do

¹¹² Sobre a “crítica de rodapé” cf. SUSSEKIND, Flora. *Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna*. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

¹¹³ Para uma descrição do periódico cf. WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d’O Estado de S. Paulo (1956-1967) – subsídios para a história da crítica literária no Brasil*. São Paulo: FFLCH, 1982. (Tese de doutoramento).

¹¹⁴ Todos os textos de Paulo Emilio publicados no *Suplemento Literário* foram reunidos em dois volumes. Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. (vol. 1 e 2). Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1982. Para evitar a repetição constante, citaremos no texto apenas as datas de cada artigo.

estudo de Paulo Emilio, a imagem de Almereyda era a do “traidor”, “plus Rastignac que jamais” nas palavras de Victor Serge.¹¹⁵ A descrição dos filmes de Vigo revela a originalidade do cineasta, a poesia extraída do conflito entre os mundos pobre e rico, do universo infantil em oposição ao autoritarismo dos adultos, e da banalidade cotidiana e o fascínio pela cidade. A descoberta das escolhas formais particulares (distantes da chamada *avant-garde*), os temas (extraídos da própria biografia), o enfoque em uma realidade social (nutrido pelo inconformismo de um pai idealizado) e o estudo biográfico (cruzando diferentes fontes) apresentam uma metodologia inovadora que, junto com a prosa ensaística empenhada na revelação de um estilo, renderam o reconhecimento por parte da crítica séria, assim como dos realizadores empenhados na renovação do cinema moderno.¹¹⁶

Na reformulação da crítica cinematográfica do pós-guerra, a figura-chave é André Bazin. Por suas perspectivas teóricas, que sempre partem da análise do filme, e pela clareza de suas formulações e a visada social, Bazin é o grande nome da crítica. Contra o formalismo da vanguarda que o precede, Bazin defende um cinema voltado para a realidade, empenhado na sua captação sem intervenções deformadoras. A opção pelo plano seqüência se explica pela maneira como o recurso expõe o real em sua ambigüidade, assim como a montagem do cinema clássico é criticada em razão de sua potência manipuladora. Vale lembrar que Vigo é um cineasta nos antípodas dessa noção, em que a construção de cada plano é praticamente autônoma, sem a preocupação com a totalidade do filme. Para o crítico francês, existem dois tipos de cineasta, os das imagens e os da realidade. Os primeiros estão voltados mais para a composição artificial, enquanto os segundos estão preocupados com a captação despojada do real. Entretanto, mais do que uma posição teórica diante do cinema, a disposição de Bazin, seu empenho cinéfilo, é estabelecer uma nova cultura, uma nova pedagogia, popular e por meio dos filmes. São célebres suas peregrinações por fábricas ao longo da *banlieue* parisiense.¹¹⁷ Crítico em diversas frentes, Bazin é um modelo para a renovação e consolidação da cultura cinematográfica do pós-guerra e seu projeto crítico integral parece fascinar Paulo Emilio, mais do que suas formulações teóricas isoladas. Comentando o legado de Bazin, Paulo Emilio afirma: “O cinema era para ele o oposto de um mundo fechado no qual situasse todas as suas referências.” Mais do que se imagina, a influência de Bazin sobre nosso

¹¹⁵ SERGE, Victor. *Mémoires d'un révolutionnaire*. Paris: Seuil, 1957.

¹¹⁶ O livro de Paulo Emilio mereceu três comentários de André Bazin, além de elogios rasgados de François Truffaut. Cf. GOMES, Paulo Emilio Sales. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Tomo a liberdade para sugerir minha contribuição sobre o livro *Jean Vigo* e a constituição de uma metodologia em Paulo Emilio. Cf. MENDES, Adilson. *Escrever imagem*. Posfácio à edição citada.

¹¹⁷ O melhor comentário sobre a análise da trajetória de Bazin continua sendo a biografia de Dudley Andrew. *André Bazin*. Londres: Oxford University Press, 1978.

crítico se deve especialmente a seu gosto pelo ensaio e o empenho na constituição de um aparato de difusão da cultura cinematográfica. Mais do que um panteão em comum ou formulações conceituais, o que os aproxima é a militância cinéfila.

Em um texto menos publicado ainda sob a Ocupação¹¹⁸, Bazin desenvolve todo um programa de crítica, com intervenções em diferentes frentes, buscando a maior abrangência possível, já que o cinema não se dirige a uma elite e sim a um público amplo e diversificado. As características de sua crítica se transformam conforme o veículo, sendo que na revista especializada a função do crítico deve ser a união entre o leitor iniciado e o iniciante. Já no jornal de grande circulação o esforço é sintetizar a trama do filme e destacar algumas qualidades técnicas e artísticas, enquanto que no semanário cultural o comentário analítico, recrutando para o cinema um público cultivado, o empenho do crítico se volta para a amplitude da cultura cinematográfica. O desenvolvimento do projeto intelectual de Paulo Emilio, com suas diversas fases e com seus problemas práticos e imediatos parece seguir, mesmo que de maneira própria, esses preceitos. A intervenção no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* (1956-1965) evidencia um projeto formulado, cujo alcance e abrangência necessitam o acompanhamento de texto para texto.

Lidos hoje, os textos do *Suplemento Literário* apresentam o peso forte da conjuntura e alguns artigos envelheceram irremediavelmente. Como os estudos de cinema se renovaram, a erudição da série de artigos sobre Eisenstein, por exemplo, perdeu seu vigor, e hoje sabemos como as informações levantadas Mary Seton (a principal fonte de Paulo Emilio) são bastante questionáveis. Entretanto, o que sobressai desses artigos sobre o grande realizador russo é a intuição certa do crítico e o conhecimento da realidade soviética, o que faz com que supere os comentadores em que se baseia (Jean Mitry). A série sobre Eisenstein é só um exemplo da vitalidade crítica desses artigos que, vistos em conjunto, informam também sobre um projeto de cinema bem definido que ajudou a transformar a cultura cinematográfica local.

A descrição de cada texto, o acompanhamento passo a passo, ajuda a deslindar o alcance e os limites do projeto. Adotando esse ponto de vista é que se pode encontrar a riqueza, a variedade e sua multiplicidade ideal; somente assim será possível seguir como um pensamento se converte em força operante e, como desse contato direto com uma realidade que o próprio crítico contribuiu para criar, foi nascendo e desenvolvendo novos problemas, novos sentimentos e novas esperanças. Somente assim, a trajetória de Paulo Emilio poderá sair dos esquemas redutores,

¹¹⁸ BAZIN, André. *Pour une critique cinématographique*. [1943] In: _____. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1983.

geralmente de origem romântica e idealista, que serviram de alguma maneira para louvar ou detratar seu pensamento, mas não revelaram uma nova página de uma obra que deve ser tomada em sua realidade. Sem generalizações apressadas, o que se pretende aqui é captar uma ação e seus gestos contraditórios diante da conjuntura.

A partir da abordagem dos escritos do *Suplemento Literário* revelam-se dois momentos da intervenção do crítico e três facetas de um mesmo projeto. De 1956 a 1959, é possível perceber um esforço de legitimação do cinema em geral, e do cinema brasileiro em especial, que depois dará lugar à interpretação de um cinema contemporâneo para a cultura local. Desde o primeiro texto no periódico desenvolve-se gradativamente a procura de uma metodologia criteriosa para o cinema brasileiro. Nos textos dessa primeira fase, também identificamos a problemática em torno da cultura cinematográfica e o empenho em erigir uma cinemateca participante do processo de renovação. Essa disposição, além de possibilitar o acompanhamento das tomadas de posição do crítico diante da conjuntura em transformação, permite o esclarecimento de vestígios da investigação histórica que culminará em Humberto Mauro. A proposta é lançar luz sobre um conjunto de textos tão diversos e procurar traços que os aproxime, sem com isso cair no raciocínio teleológico que justifica cada gesto.

Redigidos entre 1956 e 1965, os textos captam a atmosfera de profunda transformação das idéias em torno do cinema brasileiro. Momento de ruptura, o período é marcado pela crise do projeto de industrialização do cinema brasileiro, pela consolidação de uma crítica especializada e pela constituição de instituições de promoção e preservação de filmes. Num período em que a crítica participava de forma significativa dos rumos a serem adotados pela produção, o conjunto dos textos de Paulo Emílio apresenta uma unidade surpreendente no que toca à divulgação de um tipo de discussão sobre o cinema, ressaltando aspectos artísticos e históricos. Essa unidade, que muitas vezes escapa ao crítico que procura dar respostas à conjuntura, é mais facilmente perceptível graças ao recuo histórico, que permite à análise a captação do papel da crítica no espaço do discurso cinematográfico e acompanha o tipo de intervenção desenvolvido por Paulo Emílio. Abrindo mão da análise minuciosa de cada texto, que poderia avaliar sua exatidão e seu estilo, a proposta aqui apenas busca delinear linhas de força que caracterizam a unidade do conjunto.

Essas linhas de força freqüentemente se encontram amalgamadas e se complementam nos textos de Paulo Emílio, cuja escrita democrática procura despertar o interesse do leitor preocupado com a cultura em geral. Livre do jargão corporativo, a crítica de Paulo Emílio foi

influyente no campo da cultura e, para submetê-la ao escrutínio histórico, buscamos desenvolver uma forma de avaliação que levasse em conta o posicionamento do crítico diante das questões de seu tempo. Em 1956, quando Paulo Emilio passa a colaborar no *Suplemento Literário*, o campo do discurso cinematográfico se encontra em pleno desenvolvimento. O cinema é um tema comum nas diversas esferas da sociedade brasileira e a grande imprensa possui suas tribunas, os periódicos especializados surgem e ampliam seu número de leitores. Enfim, o momento é favorável para as boas idéias.

Após alguns ensaios de desenvolvimento da discussão em torno do cinema no Brasil, o debate avança e o crítico, atento ao campo das possibilidades, traça as linhas de seu projeto. Esboços de consciência cinematográfica surgiram com a revista *Cinearte* e o *Chaplin Club*, mas empacaram nos limites da consciência histórica, que o compromisso comercial e o isolacionismo esnobe trataram de sepultar. Mesmo se esboça algum pensamento crítico em relação às condições econômicas do cinema brasileiro, *Cinearte* não deixa de ser a manifestação da indústria cultural norte-americana e sua tentativa de aclimação. Os compromissos que estão na base de seu projeto impedem que a revista leve até as últimas conseqüências suas reflexões sobre as dificuldades em se estruturar um cinema industrial no país. Já as questões elaboradas no seio do Chaplin Club, de uma perspectiva estética e com a decalagem histórica da *avant-garde*, se limitam a discutir aspectos de uma “linguagem específica” de maneira privada. Além disso, a proximidade com o campo literário dificulta o debate em torno da difusão e produção de um cinema desvinculado dos interesses comerciais. Como as décadas de 1930 e 1940 não ofereceram contribuições significativas para o discurso em torno do cinema brasileiro (é preciso lembrar que tanto a revista *Clima* como a crítica de Vinícius de Moraes em *A Manhã* não abordam em profundidade o cinema brasileiro), foi somente com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz que as questões esboçadas anteriormente se desenvolveram de maneira a promover a emergência do debate. Foi preciso todo um trabalho de acumulação para que surgisse uma crítica interpretativa das obras, conjugando análise técnica, interpretação teórica e discurso estético, para uma avaliação autônoma. A Vera Cruz conseguiu concentrar as diferentes atenções para o cinema brasileiro, alcançando um fato inédito: a legitimidade artística do cinema diante das elites culturais. Com a Vera Cruz, o debate acalentado por gerações em torno da ideologia de um cinema industrial chegou a um nível inédito de compreensão.

De Adhemar Gonzaga a Almeida Salles, passando por Salvyano Cavalcanti de Paiva, Jonald (pseudônimo de Oswaldo Marques de Oliveira) e Alex Viany, só para citar alguns dos participantes

da constituição do debate, todos eram unânimes em afirmar a importância do cinema industrial. Nesse contexto, a revista *Anhembi* aparece como elemento importante para a emergência da crítica de cinema. Fundada em 1950, a revista era dirigida por Paulo Duarte, e congregava diversos intelectuais no esforço generalizado de especialização das ciências humanas após o surgimento da Universidade de São Paulo. A rubrica cinema fica sob os cuidados de B. J. Duarte, irmão do diretor, mas outras personalidades importantes do universo da cultura ali contribuem. Cavalcanti escreve sobre cinema e literatura; Roger Bastide sobre um filme etnográfico equivocadamente de Clouzot; um autor não identificado (cujo estilo pode ser o de Paulo Emilio) escreve sobre o *Traité de bave et d'éternité*, de Isidore Isou; o próprio B.J. Duarte discute os significados do cineclube; Paulo Emilio apresenta o festival de Veneza e também discute *O positivismo brasileiro na Sorbonne*; César Mêmolo Jr. critica *O circo*, de Chaplin; um texto de Henri Langlois traça um panorama do cinema francês; uma tese sobre cinema e saúde mental é alvo de discussão; Trigueirinho Neto resenha *Jean Vigo*; Paulo Duarte discorre sobre Buñuel; Claude Lefort analisa *O garoto*; Gilda de Mello e Souza comenta a programação da Filмотeca do MAM. Enfim, apesar da presença marcante de B.J. Duarte, discutindo cinema estrangeiro e louvando a Vera Cruz, outras personalidades, ligadas às letras participam e trazem o prestígio de outras áreas para o espaço dedicado ao cinema.¹¹⁹

Por sua vez, a crítica de Francisco Luiz de Almeida Salles n' *O Estado de S. Paulo*, abre espaço para a discussão do cinema por um especialista, mesmo se a trajetória desse crítico tenha um início literário, com experimentos poéticos sem a carga do experimentalismo radical do modernismo.¹²⁰ A *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte, vai mais além ao dar espaço somente a críticos de cinema especializados. Nesse sentido, ela completa a emergência da crítica e engendra sua autonomia. Em suas páginas o neo-realismo é abordado com profundidade, surge uma proposta de revisão da crítica cinematográfica brasileira e os gêneros cinematográficos tradicionais são discutidos com um rigor inédito para o contexto do país. Paulo Emilio nela publica parte de seu estudo sobre Jean Vigo e comenta as raízes históricas do *western*.¹²¹ Essas publicações definem bem o estado de amadurecimento da crítica de cinema. Privada de uma tradição estética consciente que poderia promover o desenvolvimento do cinema, a crítica procura fundar sua

¹¹⁹ A coleção da revista *Anhembi* foi consultada na Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Para uma descrição da crítica de Benedito Junqueira Duarte ver: CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de uma só manhã: B. J. Duarte e o cinema brasileiro (Anhembi: 1950-1962)*. Tese de doutorado: USP, 1992.

¹²⁰ Sobre a crítica de Almeida Salles cf. CALIL, Carlos Augusto (org.). SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e verdade: Marilyn, Buñuel, etc. por um escritor de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹²¹ Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *A obra de Vigo e a crítica histórica*. In: *Revista de Cinema*, v.2, n.10, jan.1955. E GOMES, Paulo Emilio Salles. *A ópera do cavalo e do pobre*. In: *Revista de Cinema*, v.3, n.15-16-17, jun/jul/ago, 1955. Sobre a *Revista de Cinema* cf. RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte – do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

prática expressiva e fixar suas regras. Desse espaço público surgiram diversificadas pautas de reivindicações como no Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (março de 1952), no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (setembro de 1952) e no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (dezembro de 1953).¹²² A primeira retrospectiva do cinema brasileiro (1952) também merece menção, dado o esforço de reconhecimento de um passado para o cinema brasileiro. A II retrospectiva, dentro dos festejos do I Festival Internacional de Cinema no Brasil (1954), intensificou ainda mais a vontade de conhecer o passado recusado pela Vera Cruz. O Festival Internacional de Cinema aparece como marco decisivo dessa euforia em torno do cinema. Unindo o aspecto mundano do cinema enquanto indústria e a avaliação crítico-histórica, o Festival, com suas programações que se estenderam de fevereiro até setembro, promoveu um enorme salto qualitativo na cultura cinematográfica local. Esse avanço da discussão sobre cinema no Brasil seria saudado pelo próprio Paulo Emílio:

“Na fase atual a luta pelo cinema nacional em São Paulo assumiu um aspecto novo, caracterizado pela clareza das intenções e pelo horror às frases feitas. Ficou provado que um único estudo econômico objetivo é mais útil e eficaz do que cem denúncias vagas de imperialismo.”¹²³

Neste, que é um dos primeiros textos do crítico no *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, encontram-se os vestígios sobre o tipo de intervenção de Paulo Emilio, para quem o simplismo do marxismo vulgar dos congressos citados não oferece saída e o caminho para a superação da crise geral, com a falência da Vera Cruz, é o aprofundamento técnico e intelectual na problemática do cinema no Brasil. Quando passamos à leitura dos *Suplemento Literário* fica patente uma linha contínua que busca a ação e o conhecimento, em que a vontade de ultrapassar a simpatia e adentrar nos problemas concretos se configuram e se apresentam no retorno ao Brasil (1954), aumentando até se realizar em síntese no estudo sobre Mauro. O primeiro texto, *Um pioneiro esquecido* (06.10.1956), já apresenta *in nuce* um programa crítico de busca de uma metodologia adequada ao cinema brasileiro, a partir do cotejo necessário com a história do cinema mundial. Para isso, a cultura cinematográfica e uma cinemateca devem cumprir seus papéis. Diz o crítico:

“Propõe-se antes de mais nada o problema de situar no tempo o cinema primitivo brasileiro. No que até hoje se convencionou chamar de história mundial do cinema, mas que na realidade não passa da história do cinema europeu e norte-americano, a questão já está há muito tempo resolvida. A era primitiva do cinema inicia-

¹²² Para uma descrição pormenorizada dos congressos de cinema e sua militância comunista cf. SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005

¹²³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Novos horizontes*. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol.1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.43.

se em 1895 com a atividade dos irmãos Lumière e conclui-se em 1913-1914 com a realização de *Cabíria*, o apogeu do cinema primitivo, e de *Nascimento de uma nação*, a primeira fita muda moderna.

A periodização e a terminologia (“cinema primitivo”) evidentemente são tributárias do que hoje se convencionou chamar de “historiografia tradicional”¹²⁴, porém a atenção à necessidade de uma periodização particular ao cinema brasileiro será uma preocupação constante, como um fio subterrâneo que perpassa os textos. Outro procedimento interessante, a avaliação de vestígios dos filmes desaparecidos, aparece também nesse texto inaugural. Para o crítico, “(...) a comparação entre as fotografias de *O Guarani* e as de filmes realizados anteriormente, como *Vivo ou morto*, de Luís de Barros, fazem parecer estes muito mais *modernos*.” O artigo é concluído com a importância da retrospectiva do “cinema primitivo” brasileiro, organizada pela Cinemateca. Porém, para definir ainda mais as funções de uma cinemateca e sua inserção no movimento mundial de preservação da memória cinematográfica, Paulo Emílio, no artigo seguinte, *O congresso de Dubrovnik* (13.10.1956), apresenta a FIAF e sua perspectiva eminentemente cultural, muito além das questões de caráter técnico. Por isso, se a preservação dos filmes é o primeiro esforço de uma cinemateca, seu compromisso com a cultura cinematográfica cumpre sua vocação.

A chamada cultura cinematográfica ganha relevo de um texto para o outro, até que seus bastiões sejam motivo de avaliação. O próximo texto será dedicado a um deles, Federico Fellini (20.10.1956). A obra do diretor italiano (que até a época fizera *Luci Del Verità*, *Lo Sceicco Bianco*, *Un'Agenzia matrimoniale*, *I vitelloni*, *La strada* e *Il bidone*) é discutida em seu desenvolvimento, para sugerir o avanço de sua concepção humanista em relação ao neo-realismo. Despojado da redenção que caracteriza o movimento cinematográfico que o precede, Fellini se nutre de ironia e melancolia para se aproximar mais do humano. O comentário se deve também ao esforço crítico em acompanhar as produções exibidas no circuito comercial, destacando a importância de um autor. No mesmo sentido, temos o texto *Hulot entre nós* (27.10.1956), sobre *As férias do Sr. Hulot*, de Jacques Tati. Nesse artigo, o crítico aproveita para tratar de literatura cinematográfica, comentando também o livro de Geneviève Agel sobre o diretor francês. Num só movimento, livro e filme são destacados para realçar a grandeza de Tati, que subverte as convenções do cinema clássico para criar novas possibilidades do tempo e do espaço cinematográficos. Quando se sabe o papel do criador de Hulot para a concepção do cinema francês moderno, o comentário de Paulo Emílio se torna ainda mais significativo.¹²⁵ Em seguida, ainda no rastro da cultura cinematográfica,

¹²⁴ Cf. GAUDREAU, André. *Cinéma et Attraction*. Paris: CNRS, 2008.

¹²⁵ A “desconstrução” da gramática do cinema clássico realizada por Tati será alvo de inúmeros elogios na França, que

Paulo Emílio avalia o fracasso de um festival de filmes sobre arte no Brasil ao não conseguir sensibilizar as autoridades locais para a importância pedagógica do cinema. Em seguida, passa a comentar o autor e o filme que dão título ao artigo, *Tante Chinoise, de Perlov* (10.11.1956). O filme conta a história de uma garotinha doente e taciturna que registrou a difícil vida de criança oprimida pelos adultos numa cidadezinha. Tudo no filme é narrado por meio dos desenhos da menina, encontrados e tratados pelo cineasta. A semelhança com Vigo não é coincidência.

No artigo seguinte, *Pesquisa histórica* (17.11.1956), o enfoque se mantém no problema de uma cinemateca no Brasil e na necessidade de uma pesquisa sobre o cinema local. O crítico constata que a investigação em torno do cinema brasileiro ainda é precária, mas já possui alguns alicerces nos nomes de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Silva Nobre, Peri Ribas e Alex Vianny. Todos eles também donos de arquivos decisivos para essa história. Espera-se então a contribuição brasileira à cultura cinematográfica mundial. Em *60 anos de cinema* (24.11.1956), comenta-se uma exposição organizada por Henri Langlois, o controverso inventor da Cinemateca Francesa, serve de modelo para uma similar em Londres. Apesar das restrições à exposição do jornal inglês *The Observer*, mais preocupada com o impacto junto ao público do que propriamente com um enquadramento histórico rigoroso, Paulo Emilio chama atenção para o evento,

“(...) um acontecimento extremamente importante para a cultura cinematográfica. O pequeno cinema anexo onde eram projetados os filmes clássicos lotou durante vários meses. Centenas de milhares de pessoas tiveram a oportunidade de tomada de consciência histórica do cinema. E dessas, alguns milhares ingressaram no quadro de associados do *British Film Institute*, a Cinemateca Britânica.”

O apelo ao acontecimento cinematográfico de grande porte não deixa dúvidas quanto às necessidades locais por algo semelhante. Esse vai-e-vem entre Brasil e mundo, particular e universal, pontua essa série de artigos no esforço de atualizar a experiência local sem o pudor de avaliar a cultura geral de um ponto de vista determinado. Nesse sentido, o pêndulo tende no próximo artigo para o comentário sobre Nicholas Ray (01.12.1956), o autor de *Juventude transviada*. O livro do cineasta sobre o filme, *Rebel: a history of a film*, escrito em parceria com Gavin Lambert, o diretor de um marco da cinefilia, a revista *Sight and Sound*, descreve detalhadamente o processo de elaboração de *Juventude transviada* e ajuda a crítica a entender o processo da criação cinematográfica. A descrição do livro feita por Paulo Emílio apresenta a figura soberana de Ray que, graças a seu prestígio, cuida escrupulosamente das inúmeras escolhas para a produção. É ele quem seleciona toda a equipe, a partir das experiências reais de cada um com o tema do filme, a delinquência juvenil na aparente normalidade. Mas a plena maestria de Ray não

passa a toma-lo como um exemplo autoral de um cinema livre dos constrangimentos da “qualidade”. Cf. MARY, Philippe. *La nouvelle vague et le cinéma d'auteur*. Paris: Seuil, 2006.

impediu o esquematismo do filme. “Naturalmente que a culpa pode ser jogada inteiramente sobre Hollywood. Para isso basta pensarmos em toda Hollywood que existe dentro de Nicholas Ray (...)”. O comentário irônico evidencia as contradições de uma concepção rígida do “cinema de autor”, mesmo se a figura do diretor aparece como o elemento principal da criação no cinema.

Esse entusiasmo com a cultura cinematográfica transparece no avanço das idéias sobre cinema em São Paulo, um movimento geral da cultura que beneficia também o cinema. O texto *Novos horizontes* (08.12.1956) é um documento importante para se entender a renovação em processo. O crítico sente a conjuntura favorável, mesmo se uma avaliação objetiva do processo lhe escapa:

“Uma apreciação em profundidade da reviravolta que está se desenvolvendo não é por enquanto possível; o processo ainda está em pleno curso e seria necessária certa perspectiva para a avaliação exata de um fenômeno cujos aspectos sociais, econômicos e culturais são intimamente entrelaçados e extremamente complexos. Mas se a causa do cinema paulista sair vitoriosa da atual emergência, penso que o acontecimento terá uma repercussão na vida brasileira que ultrapassará os horizontes da atividade cinematográfica. A vitória do cinema paulista seria ao mesmo tempo, e de maneira tão indiscutível, a vitória da inteligência, da competência e da boa-fé, que poderia causar o mais salutar dos impactos em vastos setores da vida brasileira narcotizados pelo ceticismo e pela indiferença.”

A consciência do avanço da discussão sobre cinema realizada em São Paulo permite à crítica formular um projeto de renovação da cultura, mas para isso é preciso trazer para a causa outros setores ainda resistentes. Os setores “narcotizados pelo ceticismo e pela indiferença” podem muito bem ser certa elite intelectual que ainda hesita em ver no cinema uma arte autônoma. O que o crítico propõe é o abandono das fórmulas prontas de cinema em nome de “novos rumos”. Mas o entusiasmo de Paulo Emílio é de natureza tática, de quem permanece na expectativa de concretização das ações.

“O que está sendo feito em São Paulo pelo cinema brasileiro e pela cultura cinematográfica no Brasil merece o mais caloroso apoio. Resta esperar que a qualidade dos filmes realizados permita dentro em breve uma apreciação sem apelos para circunstâncias atenuantes ou sentimentos patrióticos de responsabilidade.”

Essa expectativa, essa ansiedade, esse desejo em relação ao cinema brasileiro são características de toda a crítica anterior, incluindo *Cinearte* e os arautos da Vera Cruz. Mas para que a crítica participe do processo de renovação é preciso rigor e proporção estética, sem concessões, o que significa também unir forças e discutir projetos diferentes de cinema. Mas para que o espaço do discurso crítico seja erigido é preciso a aglutinação de forças. O reconhecimento das contribuições de Cavaleiro Lima, Jacques Dezhelein, Flavio Tambellini e B.J. Duarte, todos paulistas partidários do cinema industrial e de “qualidade”, é real e aproxima e fortalece o vínculo

com os mais ativos agentes do campo cinematográfico. Essa proximidade será importante para a defesa de um cinema moderno, sobretudo quando esse pólo do campo se acercar ainda mais das esferas do poder estatal.

A criação de leis municipais em prol da produção cinematográfica é saudada, com a intenção de retomar a história do cinema em Campinas. A produção local não pode abrir mão desse tipo de incentivo. No entanto, para que a produção contemporânea sobreviva, é preciso o conhecimento também de seu passado. Com esse mote, em *Evocação campineira* (15.12.1956), Paulo Emilio retrata a atividade cinematográfica em Campinas e clama pelo desenvolvimento das pesquisas sobre o assunto.¹²⁶ Um procedimento utilizado no artigo merece destaque pela sua importância no desenvolvimento da obra do crítico. A maneira como trechos de um filme são escolhidos e narrados, destacam o modelo de representação escolhido, mas também um estilo de se fazer crítica e história, em que o humor não está ausente. Ao apresentar o trato rudimentar das convenções do cinema popular por parte dos cineastas brasileiros das primeiras décadas do século, Paulo Emilio destaca a tentativa de construção de uma atmosfera erótica para o filme *A carne*.

“Não podendo filmar uma cena de amor particularmente realista num bosque, Ricci [o cineasta], inspirando-se no romance [de Júlio Ribeiro], apelou para estranhas imagens de um touro e de uma vaca. Ignorante das possibilidades metafóricas do cinema, a atriz não compreendia porque depois de uma cena idílica o diretor lhe pedia que exprimisse o mais profundo cansaço.”

A insistência no convencimento das elites para o fato cultural cinematográfico aparece até na resenha de *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, de Edgar Morin (22.12.1956). Antes da apresentação das propostas do sociólogo, o crítico faz questão de mencionar a epígrafe do livro: “A arte do cinema... deseja ser um objeto digno de vossas meditações. O cinema reclama um capítulo nesses grandes sistemas onde se trata de tudo, menos de cinema.”¹²⁷ O livro é um clássico do discurso cinematográfico, e uma das obras mais inspiradas de Morin, antes de sua guinada “metodológica”. Paulo Emilio destaca o avanço em relação ao trabalho do pai da filmologia, Gilbert Cohen-Séat, que prefere não mencionar nenhum título em sua obra teórica. Morin, ao contrário, cita diversos, mesmo se não discute cada um em sua realidade. Como fruto dos estudos de

¹²⁶ A descrição da atividade cinematográfica campineira só aconteceria pouco mais de duas décadas depois. Cf. SOUZA, Carlos Roberto de. *O cinema em Campinas ou uma Hollywood brasileira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1979. A dissertação, orientada por Paulo Emilio, é muito influenciada pelo método e pelo estilo de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, mas sem a mesma penetração histórico-analítica.

¹²⁷ A tradução de Paulo Emilio é fiel à epígrafe de Morin, mas o apelo de Balázs é ainda mais explícito: “A arte do cinema solicita uma representação, um assento e o direito à palavra entre vocês. Ela, enfim, deseja ser julgada digna de uma reflexão teórica, e vocês devem lhe consagrar um capítulo em seus grandes sistemas estéticos, onde se trata de tantas coisas, da escultura de pés de mesa até a arte de trançar cabelos, mas onde o cinema não é sequer mencionado.”

filmologia, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* é uma proposta multidisciplinar empenhada em transformar o cinema em objeto de ciência. “Mesmo quando algumas construções teóricas de Morin ameaçarem ruir, muito lhe será perdoado devido à altura de suas ambições.” A resenha se detém sobre os principais pontos do livro e um trecho nos chama atenção:

“Uma das qualidades próprias do cinema é a de atualizar o passado. A idéia de que o passado não se dissolve mas refugia-se em algum lugar está latente em toda lembrança. Uma das funções da magia é dar corpo a esse passado – e aqui voltamos ao mundo dos duplos, dos mortos.”

Depois do comentário *savant* sobre o principal livro de teoria do cinema da década, Paulo Emilio se volta para a discussão do cinema brasileiro antigo. Em *Dramas e enigmas gaúchos* (29.12.1956), o crítico demonstra mais uma vez a urgência da pesquisa histórica em âmbito local. Com o desaparecimento dos filmes, investigam-se vestígios de sua existência e procura-se recompor uma atmosfera, contando com certa dose de imaginação. O recurso à análise de fotografias retorna e dessa vez a interpretação avança, e *Vivo ou morto*, de Luiz de Barros, é aproximado ao *Film d'Art* europeu. Outro procedimento, a descrição criativa de depoimentos, fornece elementos para o desvendamento da fita. Dois membros da produção contam de maneira diversa o enredo do filme *Castigo do Orgulho*. “Pesquisas anteriores já me tinham ensinado a receber com a maior prudência as informações cinematográficas baseadas unicamente na memória, mas a discrepância entre essas duas versões deixou-me perplexo.” A antiga atriz protagonista, que agora reside na “má zona da capital gaúcha, perto cais”, conta a história de uma mãe sem escrúpulos que incita a filha pobre a abandonar o casamento e se relacionar com um homem rico. Por sua vez, o fotógrafo do filme narra a história de uma moça rica que se apaixona pelo chofer, mas o pai não consente o amor e só permite o casamento quando o herói salva a moça das garras de um bandido, “mas ela já havia sido violada pelo celerado.” Quase duas décadas depois, o mesmo adjetivo, “celerado”, vai servir de caracterização de Litz, o vilão de *O tesouro perdido*, que também está associado à lubricidade e estupro. Mas isso é só um dado curioso, o fato é que a coleta de depoimentos será um expediente comum na investigação para preencher o vazio que o desaparecimento dos filmes deixou. Voltando à importância da coleta de dados por todo o país, Paulo Emilio relata sua investigação no Rio Grande do Sul e cria uma atmosfera de romance de detetive para apresentar algumas biografias (um atirado, outro envenenado e um terceiro enlouquecido).

Apesar da contribuição pessoal, a investigação histórica não depende apenas de um indivíduo criativo e sim de uma cinemateca organizada, capaz de coletar e preservar os filmes antigos. Em *Relatório da Film Library* (04.01.1957), o enfoque é para a Film Library do MoMA, que

ao mesmo tempo recupera e difunde nas escolas o cinema norte-americano antigo. O tom didático da exposição visa apresentar o papel de uma cinemateca para a cultura nacional, mas também esclarece os produtores de cinema sobre as vantagens desse tipo de instituição. Os produtores “(...) entenderam que o valor comercial, aliás muito relativo, do velho filme, só ressuscita quando floresce a cultura cinematográfica, o que os leva a uma atitude compreensiva para com o trabalho de liderança da Film Library”, que “(...) realiza uma missão tão nobre quanto a dos colecionadores da Renascença.”

O falecimento de Dovjenko é motivo do comentário do próximo artigo (12.01.1957). A propósito da retrospectiva realizada pela Cinemateca Francesa, o crítico tenta a “fixação crítica” da obra do autor ucraniano. À maneira do que ocorre em *Jean Vigo*, aqui biografia e contexto histórico são os primeiros passos para se entender as obras, com os devidos cuidados. Em *Visita a Pedro Lima* (19.01.1957), retoma-se o problema da memória do cinema brasileiro. O crítico de *Cinearte*, dono de um precioso arquivo, é tratado como modelo de dedicação e empenho. Um comentário chama a atenção de quem procura investigar nos textos do *Suplemento Literário* a problemática da história do cinema brasileiro. Apresentando as contribuições diversas de Pedro Lima, o crítico destaca a participação deste como ator num filme de Luís de Barros. Em determinado momento de sua trajetória, Pedro Lima tenta convencer o realizador a montar um estúdio, “(...) mas o diretor, muito ligado ao cinema primitivo do qual foi certamente o grande mestre brasileiro (vejam-se as fotografias de *Vivo ou morto*), achava o estúdio um luxo e uma complicação técnica desnecessária.” Já vimos que a periodização do cinema brasileiro possui características próprias que não obedecem às demarcações da “historiografia tradicional”. Como *Vivo ou morto* é de 1916, estamos diante de mais um passo para a lenta elaboração de aspectos da história do cinema brasileiro. Uma construção que avança aos poucos, em paralelo com o desenvolvimento dos trabalhos da Cinemateca e com a legitimação da cultura cinematográfica. Paulo Emilio não discute, valoriza o que houve, sem se deter na análise pormenorizada. Neste momento, interessava o inventário e as análises mudam conforme a conjuntura e o acaso.

Em *Catolicismo e cinema* (26.01.1957), chama-se atenção ao gradativo avanço em relação ao cinema de alguns membros da Igreja Católica, empenhados mais na educação do que na censura. É preciso que o “analfabetismo cinematográfico”, que abarca também a elite dos “(...) espectadores de cultura geral elevada”, dê lugar à formação. Em seguida, em *Vinte milhões de cruzeiros* (02.02.1957), Paulo Emílio volta à carga com argumentos sobre a importância da manutenção de uma Cinemateca Brasileira pelos poderes públicos. Arrola-se uma série de fatos

históricos captados pelo cinema, fatos em sua maioria em que São Paulo desempenha papel político, e conclama a prefeitura a reforçar convênios com a instituição. O artigo termina apresentando a soma que lhe dá o título, pois só assim “(...) a Cinemateca Brasileira cumprirá absolutamente sua missão, que é a de transformar a cidade de São Paulo no principal centro de irradiação da cultura cinematográfica do continente.” O conhecimento das pretensões paulistas de redenção nacional, que tanto divertem o leitor de *Três mulheres de três Pppês* e de *Cemitério*, serve aqui ao projeto crítico. Mas o apelo a mais um grande feito de São Paulo não visa somente a elite política. A elite cultural também deve se engajar na defesa do patrimônio fílmico. O desaparecimento de filmes antigos com alguma pretensão artística, destaca o crítico, equivale ao sumiço de obras literárias como *As Memórias de um Sargento de Milícias*, ou dos romances de José de Alencar e Aloísio Azevedo (“o cinema brasileiro ainda não teve o seu Machado de Assis”). Depois desse texto, redigido antes do incêndio que acometeu a Cinemateca em 28 de fevereiro de 1957, há pela primeira vez um intervalo de duas semanas nos artigos do *Suplemento Literário*. A interrupção dos escritos semanais deve-se aos trabalhos árduos após o incêndio que consumiu grande parte do acervo da Cinemateca, e também à correção das provas finais de *Jean Vigo*.¹²⁸ No artigo seguinte, *A outra ameaça* (16.02.1957), alerta-se para os riscos de uma nova catástrofe, que só poderá ser evitada com o auxílio das autoridades públicas e de qualquer forma de solidariedade para com a Cinemateca Brasileira, que no momento exhibe um ciclo de filmes de Luís Buñuel, centro do artigo seguinte (23.02.1957). Na semana posterior ao artigo sobre Buñuel, considerações são tecidas sobre o *Nascimento das cinematecas* (02.03.1957), explicitando as especificidades culturais desse tipo de instituição e conclui-se com uma reflexão bastante atual para nossa época, que conjuga o interesse econômico da cultura e as alegações culturais da economia. Afirma o crítico: “(...) cada vez que há tensão em torno dos termos difusão versus conservação, recreação versus cultura, é porque chegou o momento de um exame atento e em profundidade da situação criada.”

Nesse esforço contínuo para distinguir as preocupações culturais do mero recreativismo, a obra de um criador francês, *René Clair e o amor* (09.03.1957), e a densidade artística de um conjunto de *Cartazes Poloneses* (16.03.1957), são tratados, sendo que o primeiro é motivo recorrente para retrospectivas na Cinemateca Brasileira e o comentário sobre o segundo fica como sugestão para a IV Bienal, pois o “(...) jovem cinema brasileiro teria ocasião de aprender uma lição de gosto e humanismo, de cultura em suma.” Após esses dois artigos, voltamos para as *Funções da cinemateca* (23.03.1957). E o crítico insiste na incompreensão das elites culturais.

¹²⁸ Em carta a Paulo Emílio, Chris Marker, na época o editor da Seuil, lamenta o incêndio e agradece a revisão das provas de *Jean Vigo*. Cf. PE/CP. 0978.

“As pessoas que melhor têm compreendido o papel das cinematecas não são necessariamente as ligadas ao mundo cinematográfico, e sim as que têm uma visão cultural ampla. Os escritores, administradores, políticos, cientistas, industriais, artistas e cineastas que se têm interessado pela vida e pela sobrevivência da Cinemateca Brasileira são os que não se limitam ao seu campo próprio de ação, mas estão abertos para as manifestações variadas das artes, ciências e técnicas.”

A cultura cinematográfica precisa ser vista no âmbito vasto da cultura, mas para isso precisa de legitimidade. A legitimidade já conquistada pelas artes “clássicas” deve alcançar o cinema. E uma cinemateca deve contribuir para a constituição de uma tradição. É preciso despertar o interesse de uma elite. “É a cultura cinematográfica das elites, incluindo os próprios cineastas, que precisa ser promovida, a fim de se criarem quadros que por sua vez trabalharão para elevar o gosto e as exigências do povo em matéria de cinema.”

Poderíamos continuar esse esforço de acompanhar de perto o desenvolvimento das idéias de Paulo Emílio no *Suplemento Literário*, mas as principais linhas de sua tomada de posição já foram identificadas. Além disso, tamanha sanha descritiva se tornaria muito enfadonha e trairia o bom humor característico desses textos. Assim, a proposta agora é destacar as tais linhas de força, para em seguida destacarmos alguns ensaios e verificarmos seus significados para a compreensão da visão de nosso crítico sobre o cinema moderno.

Vimos como a descoberta de um passado cinematográfico brasileiro se dá gradativamente para Paulo Emilio. Por meio de vestígios de um filme antigo, algumas personalidades entrevistadas, arquivos consultados e filmes vistos. Aos poucos vai se constituindo as bases para a renovação também da investigação desse passado. Os estudos se renovam e o crítico procura elevar o debate, na medida em que tenta passar em revista as diversas contribuições e apresentar sua visão sobre um cinema brasileiro moderno.

Em texto (06.02.1960) sobre o primeiro livro a respeito da história do cinema brasileiro (*Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany), Paulo Emilio lamenta a falta de rigor da investigação (a não justificativa da escolha dos períodos, ausência das fontes utilizadas, fichas técnicas pouco precisas), reclamando “(...) uma situação definida, uma atmosfera recriada, um perfil humano delineado.” Este texto é significativo não somente pela dura crítica ao livro de Viany e pela vontade em instaurar um novo tipo de crítica histórica, mas também por iniciar citando a *Formação da Literatura Brasileira* e apontar uma abordagem válida também para o cinema nacional. Lembremos que o livro de Viany possui a mesma data do de Antonio Candido. Tudo o que Paulo Emilio reclama no estudo de Viany, o mais avançado na época, informa sobre sua

própria disposição em realizar pesquisas sobre o cinema brasileiro. Não deixa de ser surpreendente que em *Jean Vigo*, nosso crítico realizou exatamente o programa exigido ao definir uma situação, recriar uma atmosfera e delinear um perfil humano. O mesmo aconteceria, anos depois, com Humberto Mauro. Porém, para que chegasse a hora do cineasta mineiro ainda faltava muito a ser feito pela Cinemateca Brasileira e seu esforço pela institucionalização dos estudos cinematográficos.

Paulo Emilio faz parte da primeira geração dos arquivistas de cinemateca, que se reuniram em torno da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF). Críticos, escritores e historiadores, esses arquivistas buscavam preservar uma cultura relegada ao esquecimento, confinada ao interesse dos fãs. A luta por legitimidade precisou de muito escândalo, de uma militância severa, de um empenho ferrenho para a constituição de um acervo fílmico como patrimônio cultural. A figura central desse movimento foi Henri Langlois, o conservador chefe da Cinemateca Francesa, que protagonizou embates com o poder político e ajudou a promover o cinema francês moderno. Homem controverso, Langlois promoveu intensa difusão da cultura cinematográfica e uma visão particular sobre a história do cinema.

A discussão sobre as funções de uma Cinemateca num periódico de grande público possui evidentemente um aspecto didático, cujas formas de convencimento apelam para a necessidade de atualização com uma cultura já estabelecida no ocidente. A postura é estratégica e a noção de cinemateca é comparada a de um museu, em que as referências artísticas cosmopolitas são dispostas e apresentadas ao público. As questões práticas e técnicas são introduzidas para destacar a especificidade da missão e para evidenciar a necessidade de amparo público em razão dos custos elevados e a memória preservada permitirá o acesso ao passado brasileiro ainda desconhecido. A Cinemateca Brasileira é fruto do investimento cultural da família Matarazzo, que em 1948 criou a Filмотeca do Museu de Arte Moderna, para aumentar a circulação de pessoas no museu. Assim, uma instituição criada sob os auspícios da burguesia paulista, reivindica uma missão cultural de grande porte: a preservação e difusão da memória audiovisual nacional, a difusão cultural e o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre a principal expressão do século XX. Como aconteceu muitas vezes no Brasil, ao lado de um projeto de cultura oficial e de ocasião se desenvolvem as raízes de proposta mais radical civilizadora. Foi assim com o Departamento de Cultura, foi assim com a Cinemateca Brasileira.

Em 1956, se evidenciou os limites do projeto de cultura cinematográfica da burguesia paulista e a Filмотeca se tornou a Cinemateca Brasileira. O projeto foi renovado e a aproximação

com os cineclubes confirma a proposta de um sistema cultural em que a instituição estaria no centro. Apesar dos esforços que permitiram a sobrevivência da Cinemateca, suas dificuldades em cumprir apenas parte de suas funções, o significado crítico de seu projeto permaneceu intocado por décadas e só recentemente foi discutido em sua abrangência. O trabalho de Fausto Douglas Correa Jr.¹²⁹ merece destaque pelo pioneirismo ao introduzir uma conceituação conseqüente para a discussão da história da preservação e difusão de filmes no Brasil, debate muito marcado pelo levantamento de dados e o arrolamento de nomes e datas.¹³⁰ Entretanto, Fausto parece dar ares iluministas à invenção da Cinemateca Brasileira ao declarar que

“O fundamental a ser entendido, é que, antes de tudo, o projeto da Cinemateca Brasileira era um projeto político e não técnico. Também é técnico, pois envolve operações de ordem técnica, mas sua diretriz central era política. O projeto visava à democratização do acesso à cultura, ao patrimônio cultural, e poderíamos dizer também, em última análise, que o projeto visava igualmente à democratização do acesso aos meios de produção. Mas a tarefa não era fácil. Tratava-se de um projeto político-pedagógico de amplo escopo social (...)”

Para Fausto, o que era uma fala pública estratégica, configura-se como projeto revolucionário pedagógico tão radical como o de um Paulo Freire. Certamente havia essa dimensão política ou pedagógica, entretanto, o que se vislumbrava, a meta principal, era preservar o passado brasileiro impresso nas películas para retirar da tradição seu aspecto opressor. Um projeto crítico, surgido do impulso ilustrado da burguesia local, e com limites materiais evidentes, mas cuja ação transformadora renovou as referências de um grupo de jovens realizadores empenhado em promover uma redescoberta do país. O movimento cinematográfico brasileiro moderno é tributário desse debate promovido pela Cinemateca e suas características artísticas e sociológicas refletem bastante a envergadura e os limites desse projeto.

Quando Paulo Emilio formula seus primeiros textos para o *Suplemento Literário*, o cinema brasileiro interessa apenas como fato sociológico. Não há um interesse maior pelas produções mais pretensiosas. Depois de acompanhar a leitura feita por Lima Barreto, o diretor de *O cangaceiro*, de seu último projeto de longa-metragem, lido para uma platéia seleta no TBC, Paulo Emilio não hesita em responder a uma enquete sobre qual o melhor filme brasileiro: “será *O Sertanejo*.”

O cinema realizado no país não possui qualidades artísticas que mereçam destaque. Mas como verdade sociológica, o filme, especialmente o antigo, permite o acesso importante a uma

¹²⁹ CORREA JR., Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: UNESP, 2010.

¹³⁰ Cf. SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo: ECA-USP, 2009. (Tese de doutoramento) E SOUZA, José Inácio de Mello e. *O caso Cinemateca, formação de um acervo, formação de um arquivo*. In: *Revista Vozes de Cultura*, São Paulo, n.2, 1999. Além das partes referentes à Cinemateca na biografia: SOUZA, José Inácio de Mello e. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

realidade histórica. Quanto à produção recente, o crítico acompanha-a com interesse mesmo se o sentimento freqüente é o desencanto. Mas isso não impede a atenção constante às possibilidades de renovação, como vemos nos artigos *Conto, fita e conseqüências* (13.04.1957), *Rascunhos e exercícios* (21.06.1958) e *Perplexidades brasileiras* (11.04.1959). No primeiro deles, Paulo Emílio realiza pela primeira vez no *Suplemento Literário* a análise interna de um filme brasileiro. *Ossô, amor e papagaios* é saudado como uma boa tentativa de evoluir o gênero da comédia cinematográfica brasileira. A vitalidade social da *chanchada* parecia inegável aos olhos do crítico, que também via o forte elemento conformista em sua raiz. Nela, a cultura popular é rebaixada a caricaturas grosseiras e esvaziada de sua verdade na medida em que se transforma em trejeitos e bordões irônicos que o desenvolvimento da indústria cultural reproduzia principalmente por meio do rádio. Filmes documentos, eles tinham razão em sua oralidade (com tudo que a expressão carrega depois de Paul Zumthor), mas a precariedade de suas formas os transformavam em produtos precários. *Ossô, amor e papagaios*, apesar do empenho em desenvolver um gênero, o filme se comunica mal e a ausência de uma estrutura coerente do enredo, impede a realização do humor que trata da cobiça de maneira grotesca. O artigo termina com a caracterização de duas correntes do cinema brasileiro e o posicionamento claramente em favor de um certo realismo. O trecho é significativo, pois apresenta um posicionamento inédito do crítico. Vejamos.

“O cinema nacional, seja na procura do naturalismo ou na estilização, ainda não descobriu como o brasileiro anda, dança, cospe, coça-se ou fala. E a qualidade da matéria-prima a ser usada, os atores, continua má, sobretudo quando dialogam. *Ossô, amor e papagaios* não escapa à regra. Talvez algumas linhas do diálogo fossem, ao serem escritas, boas. Mas ouvidas, renova-se o desastre habitual. Quando não temos o sentimento aflitivo do amadorismo é que estamos sob a impressão do mais ultrapassado profissionalismo. Penso que o problema estético primordial em nosso cinema é o da maneira de falar.

É sabido que a *dublagem* em língua estrangeira mutila artisticamente os filmes. No entanto as versões *dubladas* dos filmes brasileiros apresentados na França eram melhores do que as originais.

O aparecimento de um filme brasileiro em que se fale bem será um acontecimento fundamental na história de nossa cinematografia.”

A citação do parágrafo inteiro se justifica, já que o tema é importante e a questão do diálogo será fator decisivo para o cinema brasileiro moderno, como veremos mais a frente. A identificação genérica de correntes revela tendências também do campo da crítica, o que mais tarde José Mario Ortiz Ramos dividiu em duas correntes: os nacionalistas e os universalistas-industrialistas.¹³¹ É preciso lembrar que quando Paulo Emilio passa a escrever no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, o corpo de críticos se caracteriza pela defesa do modelo da Vera Cruz (sobretudo Almeida Salles e B.J. Duarte), pela defesa de um cinema empenhado

¹³¹ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

tecnicamente e muito voltado para elaborações de estilo. O crítico Rubem Biáfora é exemplo maior dessa corrente, assim como o cineasta Walter Hugo Khouri. Em artigo polêmico, *Rascunhos e exercícios*, Paulo Emílio ressalta que o amparo à produção por meio de leis não é resulta necessariamente em bons resultados artísticos. Para o crítico, uma legislação inteligente é que deve sustentar produções como *Absolutamente certo* (“a única fita que merece consideração”)¹³², *Osso, amor e papagaios*, *Rio zona norte* e *Estranho encontro*. O texto é mais um exemplo de como o crítico sempre foi exigente com os grandes e generoso com os medianos. Os filmes discutidos no artigo, *Rio Zona Norte* e *Estranho Encontro*, servem para definir melhor as tendências do cinema brasileiro da época e para a exposição dos limites de cada uma delas. O que se critica não são somente os filmes, mas os descuidos para com as formas de representação. O filme de Nelson Pereira dos Santos, apesar do descuido sobre as exigências da estética neo-realista, que busca uma representação despojada mas coesa dramaticamente, é digno de interesse para o desenvolvimento da corrente estética italiana no Brasil. “Penso sobretudo na seqüência em que o personagem interpretado por Grande Otelo acorda, levanta-se, faz a toalete e recebe a noiva.” Enquanto Nelson Pereira filma com a crença de que seu tema se comunica sem a elaboração estilística necessária, por outro lado Khouri estiliza sem o domínio de seu tema. Diz o crítico:

“O rascunho populista de Nelson Pereira dos Santos empalidece ao lado do exercício brilhante de Walter Hugo Khouri, mas se em *Rio Zona Norte* e mesmo em *Rio 40 Graus* temos um autor que se revela inábil na manipulação do tipo de expressão estética que escolheu, *Estranho Encontro* nos dá às vezes a impressão curiosa de um estilo à procura de um autor e de uma história.”

Essa localização de duas vertentes do cinema brasileiro se confirma com a inclusão do nome de Rubem Biáfora na lista de novos diretores. Após realizar um sardônico perfil biográfico do crítico e cineasta (“Biáfora não tem cultura, ele é cultura”), Paulo Emilio passa a avaliar seu filme *Ravina*. Em *Perplexidades brasileiras*, temos a manifestação do descontentamento com a produção recente e a esperança no futuro mais uma vez parece ter esmorecido. E *Ravina* não melhora esse sentimento. “A fim de procurar compreender por que *Ravina* não conquistou minha adesão, revi o filme duas vezes. Nas três experiências meu sentimento dominante foi o de estar diante de *cinema nacional*, dando à expressão a carga pejorativa adquirida junto aos setores mais evoluídos do público cinematográfico brasileiro.” A obra é vista como um acúmulo de idéias mal transportadas para a película, mas sua existência é positiva pois ajuda o conjunto dos filmes, na medida em que contribui para delinear caminhos ao cinema brasileiro moderno. No caso, caminhos a não serem seguidos. A contribuição finita dos erros de *Ravina* fortalece as correntes que procura desacreditar.

¹³² O destaque para *Absolutamente certo* (1953) se deve às qualidade de artesão de seu diretor, Anselmo Duarte, que soube conduzir as diferentes etapas da produção e conseguiu uma fluência e narração singulares no cinema brasileiro.

O crítico então apresenta seu programa:

“A obra [*Ravina*] foi conscientemente preparada como oposição estética a duas principais correntes do cinema brasileiro atual, a comédia carioca e o drama regional. Pergunto-me, porém, se uma fita brasileira do tipo *Ravina*, mesmo bem realizada, seria mais do que o reflexo de filmes muito melhores produzidos em outros países. A reação contra a mediocridade do *statu quo* cinematográfico nacional é salutar e deve ser encorajada, mas sem cairmos no erro de confundir a noção de universal com a de estrangeiro. Ainda numa conjectura exclusivamente teórica, gostaria de ir mais além e perguntar se o caminho certo não seria o exame mais cuidadoso da vitalidade sociológica da comédia carioca e do drama regional e a aceitação dessa realidade básica, assim como o encorajamento dos jovens talentos para que aprofundem e elevem esses gêneros.”

Vemos já aqui a crítica à “aristocracia do nada”, que aparecerá mais tarde em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. O empenho do crítico em relação ao aprofundamento da comédia popular em *Osso, amor e papagaios* e suas restrições ao esquematismo de *Rio Zona Norte* afirmam a vontade crítica de participação na renovação do cinema brasileiro, que se acentua conforme o Cinema Novo se articula. Na fase seguinte dos textos do *Suplemento Literário* (1959-1965), junto com a discussão sobre a cultura cinematográfica e o fortalecimento da cinemateca, aparece mais claramente a avaliação das produções contemporâneas, principalmente na avaliação do cinema francês moderno. Diminui a busca pela legitimidade e aumenta a vontade de intervenção no presente.

A discussão desse cinema moderno será estimulante para o interessado na renovação local e o festival História do Cinema Francês (*Semestre de estudos franceses*, 18.07.1959), organizado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna carioca em colaboração com as cinematecas francesa e brasileira em 1959, tornou possível uma avaliação dos principais realizadores. “De dois anos a esta parte há sinais de que talvez em breve o cinema da França possa ser considerado como o mais estimulante da atualidade.” E o interesse no cinema francês se dá não apenas em razão da produção recente, mas principalmente pela equação que envolve os filmes e as idéias sobre eles. Depois de apontar momentos históricos do cinema francês de conexão entre escrita e realização, “isso não significa que tenha tido sempre grandes críticos ou que os textos teóricos do passado ainda possam ser lidos com muito proveito pelo estudioso”, Paulo Emilio indica a situação particular atual: “Modernamente, entretanto, a teoria e a criação se equacionam de maneira diferente, como veremos ao se apresentar ocasião para o exame da obra de um Robert Bresson, um Alexandre Astruc ou, quem sabe, um François Truffaut.”¹³³ O contato com as idéias de André Bazin e a leitura constante dos *Cahiers du cinéma* permitem acompanhar de longe a atualização do debate de renovação do cinema francês. O interesse pelos acontecimentos cinematográficos se

¹³³ Ibid.

confirma com o conhecimento dos filmes. A difusão de idéias promovida por Bazin, em diversos periódicos e nos festivais europeus, atinge um amplo círculo de simpatizantes que iniciam um processo de transformação radical da maneira de se fazer e se pensar o cinema.¹³⁴ Além do debate por uma nova estética, há também no cinema francês uma legislação inteligente na forma de premiação ao curta metragem, ao documentário e ao filme experimental, sem falar na presença marcante de Henri Langlois e sua Cinemateca.

A disposição em comentar os principais realizadores do cinema francês contemporâneo só cede lugar para o combate à censura. No lançamento de *Les amants*, de Louis Malle, uma Confederação das Famílias Cristãs pressionou os exibidores e chegou até as barras da justiça para tentar a interdição completa do filme, julgando-o dissolvente e amoral. Paulo Emilio precisou de quatro artigos para demonstrar a pouca capacidade cultural de um pequeno grupo que se promovia a juiz da coletividade. Depois da severa crítica aos princípios da argumentação regressiva da Associação, o crítico passou enfim a comentar este que é um dos marcos do cinema francês moderno. Para isso, não poupou nem mesmo o jovem crítico Cláudio de Mello e Souza, roteirista de *Arraial do Cabo*, ligado ao grupo do Cinema Novo que se formava. Depois de afastar as críticas moralistas da Associação, foi a vez de desqualificar o esquematismo do marxismo vulgar do jovem crítico, que insistia em caracterizar o filme como fascista.

“Estou convencido de que Cláudio de Mello e Souza, por motivos outros que não os dos confederados, tampouco entendeu *Les amants*. O meu papel é sobretudo esclarecer a testemunha e o promotor, mas ficaria satisfeito se o articulista do *Jornal do Brasil* [Cláudio de M. e S.] e outros tirassem algum proveito destas considerações, cujo objetivo não é provocar o gosto por *Les amants*, mas apenas examinar do que se trata.”

Antes do comentário sobre o filme fica bem patente o lugar central de Paulo Emilio no campo da crítica e como *Les amants* centralizava as atenções dos jovens brasileiros interessados na transformação.¹³⁵ O crítico se mostra implacável com o autoritarismo da Associação e irritado com a pretensão do jovem neófito. Não há esnobismo quando comenta que “as citações indicam que o articulista conhece francês, mas quer me parecer que a sua familiaridade com a França não vai além.” O *cabotinismo didático*, para usar mais uma vez expressão de Mário de Andrade, procura uma concepção crítica que não abre mão da reflexão histórico-social. Para Paulo Emilio uma chave para se entender *Les amants* é a polidez ou, como ele prefere, a *politesse*. Como código de sociabilidade a noção de polidez se aperfeiçoa no Absolutismo, quando a aristocracia desenvolve um refinado e verdadeiro estilo de vida, pautado pelo recato e pela sutileza do emprego de

¹³⁴ Para uma descrição desse processo ver: BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

¹³⁵ Além da crítica de Cláudio de Mello e Souza (*Jornal do Brasil*, 19.03.1960), Jean-Claude Bernardet também redigiu artigo bastante favorável ao filme de Malle. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Amantes: Volta ao mito*. In: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 09.01.1960.

expressões refinadas e adequadas para determinada situação. Porém, com a revolução esse jogo social perde seu chão histórico e passa refletir relações ocas que a burguesia adapta na procura de dar dignidade a uma forma de vida sem refinamento. Conforme a *politesse* se vulgarizou mais ela se tornou uma fórmula vazia, um convencionalismo como outro. A descrição histórica desse jogo social ajuda a entender a vida artificial de Jeanne, a protagonista de *Les amants*, mas também pode ser uma chave para a análise de *A Double tour*, de Chabrol. No filme de Malle, porém, o conhecimento dessa convenção permite compreender o gesto libertário do filme.

“Se Raoul [o amante parisiense] não compensa a frustração que Jeanne retira da vida doméstica, é porque marido e amante são uma só coisa, expressões de uma mesma conjuntura corroída em suas bases por um sistema de relações humanas falsificadas. É fácil imaginar Jeanne percorrendo a sua existência até o fim nesse quadro fastidioso em que alegria, sofrimento, maternidade, marido, amante e amizade participam de igual inautenticidade. As formas de relação de rancor, com Henri [o marido], ou de epiderme, com Raoul, eram submetidas a uma mesma codificação. Jeanne pôde escapar ao seu destino de *zombie*, de participante de um ritual morto, graças ao encontro de Bernard [o amante desconhecido], cuja ausência de *politesse* foi o sinal de novos tempos e da possibilidade de salvação. Quando Jeanne fuzila Henri, Raoul e companhia com seu libertador acesso de riso, o jogo está feito e preparado o caminho para a *nuît de la vérité*.”¹³⁶

O conhecimento histórico permite detectar como a forma colhe na realidade sua matéria para simbolizá-la de maneira original. Essa conexão, que não significa simplificação ou mecanicismo, nutre a compreensão da obra e inaugura um debate crítico para o cinema local. Nos dois artigos seguintes, procedimento semelhante é utilizado para situar o fenômeno do donjuanismo, situando-o historicamente para depois se estabelecer as diferenças com o modelo atual. Tomando como exemplo o cineasta Roger Vadim, Paulo Emilio chama atenção para o rendimento dramático novo dado à cama em *Et Dieu créa la femme*. Esse destaque a um detalhe faz com que o crítico atente para o tratamento dado pelo cinema francês ao corpo, mais exatamente à epiderme. E Vadim será um dos precursores dessa tendência. Louis Malle e Roger Vadim são cineastas saídos do interior da indústria do cinema francês, e mesmo de dentro das convenções conseguiram introduzir elementos novos estética e moralmente. O grupo dos *Cahiers du Cinéma*, radicaliza uma certa tendência do cinema francês na medida em que passam a realização de filmes, transformando as formas convencionais também pela maneira como produzem filmes de baixo orçamento. O caso de Claude Chabrol com *Le beau Serge* é o mais paradigmático. Filme realizado com recursos próprios, *Le beau Serge* convenceu os produtores franceses sobre as possibilidades rentáveis de se investir num tipo de cinema barato, criativo e com apelo de público.

Aos olhos do interessado em questões políticas¹³⁷, esse interesse por elementos periféricos

¹³⁶ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Os amantes ultrajados (V)*. In: *Op.cit.* p.185.

¹³⁷ Para a acusação de *Les amants*, Cláudio de Mello e Souza recorre a um artigo de Raymond Borge, o fundador da

na forma do filme, como a pele, as formas de sociabilidade e o modo de produção, deveria parecer um misto de frivolidade com erudição pedante. Porém, a atenção para esse cinema distante das convenções rotinizadas por um sistema industrial, com diálogos mais livres da fala literária e próximos do cotidiano, enraizamento histórico em profunda relação com o drama, atuações mais francas, aparato técnico despojado, enredos inspirados em questões atuais e baixos orçamentos, tudo isso era de grande rendimento para a renovação em processo no cinema brasileiro. O elogio de um certo realismo pautado por uma dramaturgia mais inventiva e aberta para a experimentação formal, voltado para questões atuais do mundo moderno tem endereço preciso.

Um outro exemplo de filme de baixo orçamento e original do ponto de vista artístico é *Les 400 coups*, de François Truffaut (30.04.1960). Mas nele, mais do que o modo de produção, o que vem a primeiro plano é o depoimento sincero de um jovem que se libera da autoridade dos adultos por meio da realização de um filme. A proximidade com Vigo não é coincidência. A humildade, a ternura, a simplicidade parecem contrastar com o estilo do jovem crítico aguerrido dos *Cahiers du cinéma*. A delicadeza sem afetação do diretor estreante no longa-metragem é sintetizada na sequência em que o garoto, Antoine Doinel, é interrogado por uma psicóloga. Diante da pergunta estúpida e inútil, o garoto descreve suas peripécias pela Rua Saint-Denis, onde procura alguma mulher disposta a lhe iniciar sexualmente. A resposta marota de Doinel descreve, cheia de interrupções e sobressaltos, uma situação em que alguns colegas indicam o local, mas ele é enxotado em razão da idade, porém encontra um africano simpático que lhe sugere uma moça disposta, em busca da qual partem juntos, mas ela não se encontra no hotel e ambos esperam uma, duas horas e a moça não chega; decepcionado o menino se vai. Toda a sequência se reduz à fala e expressão de Doinel, captadas por planos fixos que se superpõem. A frontalidade com que o garoto articula uma resposta detalhada, o diálogo coloquial, um único plano médio, esse conjunto faz da “(...) sequência o ponto mais alto não só de *Les 400 cents coups*, mas de todo o cinema francês moderno.” O entusiasmo aumenta ainda mais quando o crítico passa a analisar *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais e Marguerite Duras.

O impacto de *Hiroshima* é enorme sobre o crítico, um verdadeiro acontecimento, uma manifestação cinematográfica de nos ajuda a entender sua concepção por um cinema realista, em que a atenção aos elementos sociais se equipara à experimentação. Antes que o filme fosse exibido no Brasil, Paulo Emilio redigiu cinco artigos no *Suplemento Literário*¹³⁸, em que prepara o

revista *Positif*, que fez campanha contra a Nouvelle Vague e contra “la droite haïssable et papelerde” dos *Cahiers du cinéma*.

¹³⁸ Além dos cinco textos do *Suplemento Literário* (*A pele e a paz*, 7.5.1960; *Papel de Marguerite Duras*, 14.05.1960;

espectador para a “atenção, tensão e ao mesmo tempo abandono.” O crítico toma a dianteira no comentário sobre o filme, dada as suas qualidades artísticas, mas também com receio do julgamento preconceituoso que ameaçou *Les amants*.

“Considero tarefa útil consagrar algumas colunas de jornais a *Hiroshima mon amour*, antes de sua apresentação. Gostaria que uma parte do público ganhasse um pouco de tempo. Receio que alguns espectadores se irrite com a obra de Alain Resnais devido, não a uma legítima divergência, mas a um mal-entendido. É um filme que em geral recusa o que buscamos, mas o mecanismo inverso é constante nele: distribui generosamente sinais e riquezas não solicitados. É intrincado como o método da psicanálise e misterioso como a mulher. Bastante gente já viu a fita no Brasil, e é pena que não a comentem antes de sua apresentação pública.”

A vontade de explicação do filme se deve a maneira nova com que articula imagem com literatura. O filme radicaliza os experimentos de Vadim com a cútis e propõe tratamento formal muito mais arrojado. Com a pele revelando amor e morte, amantes e vítimas da catástrofe, tudo num movimento que causa a estranheza dos primeiros minutos da abertura. A contradição engendrada pelo filme ao articular memória e história, indivíduo e coletividade, barbárie e amor, apresenta as potencialidades do cinema moderno em justapor diferentes registros numa composição caótica e una. A opção pela abordagem indireta da catástrofe exige um tratamento avançado da temporalidade, entre passado e presente, entre o amante alemão e o japonês, fazendo com que a neurose da personagem contamine a própria forma do filme, cujas características se aproximam do delírio.

A maneira como o texto literário comenta e introduz o drama se relaciona com os experimentos anteriores de Resnais, mas a escrita de Duras acrescenta novos elementos à estética do cineasta. A partir da análise do filme e dos depoimentos em torno da obra, Paulo Emilio descreve o processo colaborativo que, depois de algumas fases, chegou ao resultado final do filme. Para ele, “nesses diversos exercícios, Resnais concedia sempre a mais completa autonomia artística à sua colaboradora, mas ele próprio tudo calculara com justeza.” Essa forma de manejar a colaboradora, de fazer com que ela crie a partir do desejo do realizador, faz com que o trabalho seja coletivo, sem deixar de seguir as orientações do indivíduo criativo. Esse mesmo processo criativo foi desnudado por Paulo Emilio quando descreveu o processo criativo de *Atalante*, especialmente quando Jean Vigo dirige o ator Michel Simon.¹³⁹

Amor e morte, 4.06.1960; *Esperando Hiroshima*, 25.06.1960; *Não gostar de Hiroshima*, 02.07.1960), o crítico comentou duas outras vezes o filme, na revista *Visão* (*Hiroshima mon amour*, 08.07.1960) e no jornal *Brasil Urgente* (*Hiroshima minha dor*, 19.05.1963). O texto para a revista *Visão* não está assinado, mas certamente é de sua autoria.

¹³⁹ “Quando pedia ao ator que repetisse frases ou palavras de suas réplicas, Vigo lhe dava uma margem de liberdade em relação ao texto que recebera previamente para estudar. A própria insubordinação do ator era dirigida sem que

O que salta aos olhos do crítico na análise de *Hiroshima* é a conjugação de texto literário, diálogos dramáticos, imagens documentais e ficcionais, e, envolvendo tudo, a maneira de trabalhar de Resnais, sua recusa da alcunha de autor e a realização de obras em que a contribuição é diversa. Esse processo, que se evidencia de filme para filme, de *Van Gogh* (1948) a *Le chant du styrène* (1958), passando por *Nuit et brouillard* (1955), culmina em *Hiroshima mon amour*, o filme canto e meditação.

O impacto do longa-metragem de Resnais é tão forte que, poucos meses depois, quando Paulo Emilio realiza sua conferência sobre *A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico*, na I Convenção Nacional da Crítica de Cinema (novembro de 1960), o modelo escolhido para o cinema brasileiro moderno é o de *uma fala literária e dramática envolvida por imagens*. Vemos como o filme marcou profundamente a sensibilidade do crítico e como ele o alertou para as potencialidades do som e sua profunda significação histórica. Para ele, o cinema brasileiro ganhará novo impulso quando produzir um filme bem dialogado, em que a fala se ligar fortemente com a cultura local.

“O cinema sueco, o japonês, o russo, e outros, que tantos dentre nós amamos tanto, constituem na realidade universos que só nos são acessíveis numa proporção bem limitada. Quando as fitas são dialogadas em línguas mais próximas, atenua-se o grau de alienação. Seu desaparecimento todavia, está condicionado a uma circunstância pouco freqüente – a de se ouvir a língua estrangeira tão bem como a própria.”¹⁴⁰

A proposta de Paulo Emilio por um filme com diálogos livres de convenções herdadas de um teatro envelhecido tem repercussão imediata. O artigo é publicado no jornal *O Metropolitano*, reconhecida tribuna do Cinema Novo, que tem Carlos Diegues como diretor e Fernando Duarte como fotógrafo. O artigo confirma a ascendência de Paulo Emilio sobre os jovens realizadores, informando sobre a cultura cinematográfica e orientando sobre os caminhos do presente. Em correspondência (19.11.1960) para Glauber Rocha, vemos reflexos do texto e dessa presença de *maître-à-penser*, quando Paulo Emilio explicita a simpatia e declara suas expectativas quanto à feitura de *Barravento*, o primeiro longa-metragem de Glauber. O crítico comenta as afinidades em torno do tema, responde à questão do jovem sobre o defloramento de Aruan, uma novidade para a história do cinema, e apresenta as expectativas quanto ao protagonista.

“Eu espero que você faça de Aruan um herói no sentido de concepção dramática, isto é alguém que

ele percebesse, e toda vez que Michel Simon se desviava, fazia-o no sentido desejado por Vigo. Michel Simon nunca se sentira tão livre, embora estivesse sendo totalmente controlado.” GOMES, Paulo Emilio Salles. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.259.

¹⁴⁰ GOMES, Paulo Emilio Salles. *A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico*. Comunicação à I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica (São Paulo, 12-15 de novembro de 1960). O texto foi publicado no jornal *O Metropolitano* (27.11.1960). Posteriormente, foi incluído na coletânea de textos *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*.

esteja realmente no centro das coisas e pelo qual o público se interessará especialmente. O interesse por Firmino e pelos outros eu espero que exista em função do que Aruan significará para nós. Estou convencido de que uma das razões da dificuldade do filme brasileiro em se comunicar com o público está na atomização dramática na ausência de fixação no herói.

Os poderes de Aruan, a sua virgindade, suas mutações tudo isso me parece uma matéria-prima poética, social e narrativa de primeira qualidade.”

Esse diálogo com os jovens renovadores se afirma pela correspondência íntima, e se dá especialmente pela forma da intervenção crítica de Paulo Emilio entre 1959 e 1960, quando o crítico marca sua posição por uma proposta de cinema brasileiro muito marcado pelas invenções formais e o enfoque sociológico. Glauber será particularmente sensível a essa proposta, acompanhando com atenção os escritos e desenvolvendo um diálogo para a vida toda. Apesar da proximidade, Glauber não participou da I Convenção em razão das filmagens de *Barravento*, filme do qual acabara de assumir a direção após desentendimentos com o cineasta Luís Paulino dos Santos. Sua resposta não tardou. Terminado as filmagens, o cineasta redigiu um comentário indicando os principais pontos de sua proposta estética. E para ele, *Barravento* também buscava uma *fala literária e dramática envolvida por imagens*.¹⁴¹

É marcante a afinidade em torno de um cinema renovado, sem as pretensões industriais e ilusórias, mas também sem um descuido formal em nome do engajamento mais voluntarista. Um caminho do meio, que fascinará tanto Glauber, como David Neves, Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, entre outros. Para nos aprofundarmos ainda mais na contribuição de Paulo Emilio ao cinema brasileiro moderno é preciso ultrapassar os textos do *Suplemento Literário* e penetrar na intimidade das correspondências trocadas entre o crítico e alguns dos agentes do Cinema Novo. Entretanto, tal tarefa escapa aos nossos propósitos e exige um cruzamento preciso entre intimidade, discurso crítico e análise dos filmes, que muito renderia para a compreensão do movimento.¹⁴²

A contribuição de Paulo Emilio para o debate do cinema brasileiro no princípio da década de 1960, ganha força na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. Vimos como o artigo sobre o diálogo cinematográfico causou efeito, agora resta abordar a outra intervenção, mais polêmica e mais abrangente do que a primeira. A I Convenção foi organizada pela Cinemateca Brasileira, com apoio da Comissão Estadual de Cinema, com o intuito de reunir as dezenas de

¹⁴¹ Cf. ROCHA, Glauber. *Barravento: confissão sem moldura*. In: *Diário de Notícias*, Salvador, 25.12.1960.

¹⁴² Pedro Plaza Pinto formulou uma resposta para a relação entre o crítico e o movimento cinematográfico, cuja complexidade aparece expressa já no título do trabalho. Cf. PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo – débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. São Paulo: ECA-USP, 2008. (Tese de doutoramento).

críticos espalhados por todo o país. Entre os dias 12 e 15 de novembro foram discutidos as diversas formas de dificuldades do cinema brasileiro, com cada crítico apresentando pontos de vistas diferentes sobre aspectos culturais, políticos, ideológicos e econômicos. Por esse curto período a Cinemateca Brasileira se constituiu como a “central paulista do cinema brasileiro”. Das diversas manifestações, dois pontos de vista se destacam. O primeiro deles é a fundamentação empírica apresentada por Cavalleiro Lima, então membro do GEICINE (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica), apontando as opressoras condições econômicas que impediam o desenvolvimento da indústria do cinema no Brasil. É preciso lembrar que o GEICINE foi um órgão federal criado no governo Jânio Quadros (1961) para adequar a competição desigual entre o cinema nacional e o estrangeiro. Entre suas propostas, estavam a recuperação da Vera Cruz, financiamentos junto ao Banco do Brasil e o incentivo à co-produção.

A proposta de Paulo Emilio em *Uma situação colonial?* (19.11.1960), o outro ponto de vista a ser destacado, buscava uma análise geral do cinema brasileiro e, para isso, passa em revista os diversos setores que o compõem. No estilo do depoimento da *Plataforma da nova geração*, cada setor é avaliado, a crítica, as cinematecas, os cineclubes, os produtores, os exibidores, são analisados e o denominador comum é a mediocridade, que compromete a todos e reduz à irrelevância as diferentes contribuições.

“Assim como as regiões mais pobres do país se definem imediatamente aos olhos do observador pelo aspecto físico do habitante e da paisagem, todos os que nos ocupamos de cinema no Brasil escapamos dificilmente a um processo de definhamento intelectual que mais cedo ou mais tarde acaba imprimindo características reconhecíveis à primeira vista.”¹⁴³

Essas características, ou melhor, essas idiosincrasias são a insatisfação passiva com a própria condição, a capitulação, alienação, mesquinha, passividade, alienação de novo, frustração, mal-estar, sarcasmo, humilhação e colonialismo. A crítica aos produtores, que “produzem determinado gênero de filmes que eles próprios desprezam”, tem endereço certo ao apontar para o grupo Severiano Ribeiro, responsável pela chanchada, mas também grande distribuidor de filmes estrangeiros. O gênero responsável pela continuidade do cinema brasileiro durante décadas convive com a importação mais passiva, sem que isso se torne uma contradição interna, pois a chanchada não é considerada “cinema” pelos seus produtores, um produto rebaixado aos olhos de seus responsáveis mas também do público. “Para ambos, cinema mesmo é o de fora, e outra coisa é aquilo que os primeiros fazem e o segundo aprecia.” Acredito que essa é uma das raras críticas ao maior exibidor brasileiro.

¹⁴³ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Uma situação colonial?* In: *Op.cit.* p.286.

Os interessados em um cinema industrial e artístico também compartilham da mediocridade generalizada ao atribuírem seus fracassos a indivíduos, sem distinguir direito suas reais contribuições para o malogro. A atmosfera é envenenada pela busca de responsáveis pelo fracasso, sem que surja uma avaliação razoável do processo. É possível reconhecermos aqui os agentes e defensores da Vera Cruz, cujo tom acusador e conspiratório preencheu muitas páginas da imprensa paulista.

As próprias cinematecas também não escapam da afazia, pois suas atividades não frutificam em desenvolvimentos da instituição e, apesar da qualidade de suas atividades, elas não estruturam ações conseqüentes para a realização de suas funções. “A longo prazo, entretanto, a ação sem conseqüências ponderáveis provoca certa *secura* capaz de alterar profundamente uma personalidade.” A própria crítica também não escapa da situação e mergulha ainda mais na alienação, na medida em que se julga superior ao ambiente, criticando filmes cujo diálogo verdadeiro é impossível em razão do centro de produção se situar fora de alcance. A figura da aristocracia do nada se faz presente mais uma vez.

Essa intervenção de Paulo Emilio na I Convenção descreve bem as forças em jogo, e apresenta a vontade de superação da “situação colonial”, que implica no mergulho na realidade adversa do país. Por sua capacidade de síntese, o artigo foi considerado um bom exemplo das questões trazidas pelo nacionalismo desenvolvimentista que, apesar dos limites históricos, colocou questões para pensar toda a realidade social do país.¹⁴⁴ Porém, fica clara a recusa de um cinema industrial em uma economia subdesenvolvida e não há uma aposta ilusória no futuro, como se costuma definir apressadamente o período. O diagnóstico é duro e envolve as próprias atividades de seu autor, na medida em que engloba a cinemateca e a crítica na mesma crise. A superação exige a produção de um cinema de qualidade (com tudo que a expressão carrega), feito em novos modos de produção, com uma cinemateca amparada e capaz de cumprir sua missão cultural-pedagógica e com uma crítica consciente de sua ação no debate constante. As condições para a transformação radical ainda não estavam à mão e o empenho seria imaginar uma situação inexistente. Por isso, ao invés do reformismo do GEICINE, que insistia no retorno da industrialização nos moldes da Vera Cruz, melhor seria estar aberto para as novas forças. O que não significa que Paulo Emilio fosse contra à industrialização do cinema brasileiro, pelo contrário sua aposta inclui a produção em série, que engendra a obra individual. Daí a dificuldade em incluí-lo entre os defensores da indústria, daí a dificuldade dos jovens do Cinema Novo que não

¹⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. *Fim de século*. In: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

entendiam a recusa da chancela de suas idéias.

O artigo *Artesãos e autores* (14.04.1961), não por acaso o mais longo texto no *Suplemento*, condensa essa ambigüidade na concepção de Paulo Emilio de um cinema brasileiro moderno. Ao analisar dois filmes muito diferentes entre si, *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1961) e *A morte comanda o cangaço* (Carlos Coimbra, 1961), o crítico faz a defesa do conhecimento técnico ordenador ao mesmo tempo em que destaca a sensibilidade individual.

“A obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária ou reivindicadora, mas como expressão de idéias coletivas já estruturadas. A autoral tem inclinação psicológica e sugere uma natureza humana conflitiva. O filme artesanal coaduna-se melhor com moldes clássicos, ou acadêmicos; o de autoria é romântico ou vanguardista. O mundo exterior, os outros, existem objetivamente para os cineastas artesanais. Quanto aos autores, eles debatem sobretudo os seus problemas, debatem-se neles, confessam.”¹⁴⁵

O artigo não segue uma linha bipolar e tende à complementação das duas noções, principalmente quando enfoca o trabalho de direção Carlos Coimbra, humilde e sempre solícito para com seus colaboradores. O diretor realiza um filme predeterminado pelos produtores e agrega elementos e contribuições conforme o processo de realização. Mais uma vez, temos o tipo de realizador que cria uma situação criativa em que todos participam da criação, mas sem perder o domínio da obra enquanto conjunto uno.

“Como esse espírito aberto de colaboração se associa em Coimbra a muita pertinácia, essa segunda fase da realização de *A morte comanda o cangaço* recebeu ainda mais do que os trabalhos preliminares a marca do diretor. E chegado o momento da montagem, cuja execução exige muita experiência técnica, Coimbra foi rei.”

Como se percebe, o artesão modesto, sem pretensões artísticas individuais, conhece e domina o processo criativo sem impor sua individualidade a seus colaboradores. E por construir esse espaço de liberdade, mesmo diante de uma encomenda com tema e registro definidos, ele alcança momentos de real beleza, de verdade artística singular.

“Seria um erro deduzir de algumas dessas considerações que Coimbra foi apenas um artesão preciso. Tal momento do cangaceiro na rede, meditação noturna de guerreiro, possui ecos shakesperianos ou de algumas fitas japonesas. A uma cena litúrgica de casamento falta alguma coisa (não são certamente a igreja ou o padre, dispensados do episódio) que não consegui esclarecer, o que não impede a manifestação de uma veia poética muito rara em nosso cinema. É necessário igualmente sublinhar que em *A morte comanda o cangaço* o artesão Coimbra transforma-se eventualmente em autor. Penso particularmente no papel que tem na obra o tema do pé humano. Nas sequências de caminhada, dança ou desejo, o pé é um *leitmotif* que pontua o desenvolvimento do filme. Acho difícil que se trate de algo arbitrário ou ocasional. O fenômeno transmite-nos o sentimento de escolha e empenho, da ordem dos que exprimem as mitologias interiores de um autor. Deve-se à presença dessa parcela da anatomia humana à qual raramente é oferecida oportunidade dramática em cinema, o alto momento erótico em que uma entrega amorosa é expressa por uma carícia do pé.”

O texto se dirige aos jovens realizadores brasileiros, leitores dos *Cahiers du cinéma* e atentos à “política dos autores” que encontrava gestos autorais em plena Hollywood. Jean-Claude Bernardet já notou que Paulo Emilio não segue a tal “política” e usa o termo autor sem uma

¹⁴⁵ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Artesãos e autores*. In: *Op.cit.* p.334.

conotação precisa, muitas vezes equivalente a artista.¹⁴⁶ Apesar de Bernardet discutir exclusivamente a noção de autor no cinema moderno, vale a pena ampliar o debate para abarcar outras áreas. Sem sair do debate local, podemos encontrar o mesmo problema em Mário de Andrade, que em conferência realizada em 1938, tratou do tema de maneira surpreendentemente semelhante, combatendo o formalismo e propondo uma arte comunicativa, mas sem apelos populistas, entre a tradição e o estilo único.

“(...) o artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação. Isto é o que chamamos a técnica de Rembrandt, de Fra Angelico ou de Renoir, que divergem os três profundamente não apenas na concepção do quadro, mas conseqüentemente na técnica de o fazer (...)”¹⁴⁷

Evidentemente, a questão do retorno à ordem não se coloca para Paulo Emilio e sua crítica ao clássico é bem conhecida, embora ele tenha consciência das relações entre certo classicismo e a construção de uma indústria, assim como o gosto vanguardista demonstra pendores por uma arte empenhada social e formalmente. Mas no princípio da década de 1960, quando o cinema brasileiro se dividia entre o formalismo de um Khouri e a opção socializante de um Nelson Pereira, a aposta no artesanato criativo parecia de grande rendimento para um cinema comunicativo, cuja radicalidade poderia fornecer a obra de exceção.

O tipo de cinema industrial ensaiado pela Vera Cruz leva em consideração o esmero técnico, o filme bem acabado e o destaque acaba recaindo mais sobre técnicos, roteiristas e atores, do que propriamente sobre o diretor. Quando lembramos de um filme como *Caiçara* ou *Sinhá Moça*, lembramos imediatamente da Vera Cruz e não de Adolfo Celi ou Tom Payne. Pensamos na coletividade e não no sujeito criador. Historicamente, a autonomização do campo das artes foi adquirida com o lento advento da figura do artista em detrimento do artesanato. É sabido que as transformações sociais que permitiram o surgimento da noção de autor, principiam com o advento do mecenato, o gradativo enfraquecimento do poder eclesiástico, o desenvolvimento das academias de arte, o aumento do mercado dos colecionadores e a autonomização do campo da crítica.¹⁴⁸ Portanto, o cinema deve sua falta de legitimidade menos à sua recente presença no

¹⁴⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁴⁷ ANDRADE, Mário de. *O artista e o artesanato*. In: _____. *O baile das quatro artes*. Brasília: Martins/INL/MEC, 1975. A proximidade entre essa concepção de arte e o elogio à produção técnica e socializadora do conhecimento, que se encontram na *Elegia de abril*, são sugestivas para pensar o tipo de crítica da geração *Clima*. Para uma discussão sobre Mário de Andrade. Cf. AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

¹⁴⁸ Cf. PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte – passado e presente*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. E ZILSEL,

mercado dos bens culturais do que ao seu aspecto ainda artesanal. Ao termo filme de autor melhor seria contrapormos a noção de personalidade cinematográfica, o que ajuda a compreender a opção de Paulo Emilio por um cinema comprometido com tradições artísticas modernas, mas também pré-modernas. É nesse sentido que lemos a série de textos dedicada ao cinema japonês, ao cinema italiano do pós-guerra, a John Huston, a Eisenstein (que se distancia de Meyerhold e sua ditadura da direção), a Orson Welles, a escola documentária inglesa, a Jean Renoir, a Griffith, ao expressionismo alemão, a Bergman e a Méliès.

Abrindo mão da análise minuciosa de cada texto, que poderia avaliar sua exatidão, minha proposta aqui apenas buscou delinear linhas de força que caracterizam a unidade do conjunto. Entretanto, alguns dos artigos publicados no *Suplemento Literário*, apesar das seis décadas passadas, não podem ser considerados apenas como documentos da cinefilia d'antanho. A vitalidade inegável que encontramos em alguns desses textos demandam um exame mais detido da prosa e das intuições que surgem em cada frase. Por ora, me interessou articular este momento de Paulo Emilio com a questão da pesquisa histórica, do inventário como etapa preliminar da “plataforma”, ao mesmo tempo acentuando a articulação entre o que lemos nestes textos e o percurso do crítico até a sua opção radical pelo cinema brasileiro, da qual fazem parte a intervenção no *Jornal da Tarde*, bem distinta da do *Suplemento*, a síntese de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* e a pesquisa de maior envergadura que tudo condensa. O que me interessou aqui foi o fazer em determinadas condições – as vitórias, as frustrações, a relação entre vida e obra – e a formulação de um projeto em que a crítica e a defesa de uma cinemateca compõe etapas decisivas para a compreensão do passado.

Por isso, o recorte proposto não esmiuçou os principais textos e as características da prosa, o juízo de gosto original, e a articulação de vida e exercício crítico surpreendem o leitor em momentos inesperados. Um bom exemplo é a discussão sobre as agruras de uma cinemateca que faz brotar um parágrafo magistral sobre o ato da escrita.

“O desejo de escrever é basicamente a procura de compensação para atos frustrados. Muitas vezes vi essa idéia enunciada, mas só agora reconheço sua plena justificação. O que anuncia o desencadear do mecanismo compensatório é o deslize sutil que se processa da ação para a compreensão. Quando as energias se concentram no primeiro termo, o ato de escrever é apenas complementar. Do momento, porém, em que sentimos antes de mais nada a imperiosa necessidade de compreender e comunicar pela escrita os resultados do esforço de apreensão da realidade, podemos ter certeza que o ato de escrever se transformou em algo autônomo, num substitutivo precário para o que realmente era importante para nós. Procuramos abordar problemas com certa altura de vistas para adoçar o travo da derrota. Se não me engano, foi Péguy quem lembrou que a pessoa capaz de tudo compreender está madura para todas as capitulações. Na realidade, somos homens de ação e intelectuais, o que facilita certo jogo duplo que em última análise nos protege contra o desespero.

Quando nosso desejo de ação, de construção, encontra barreiras ao mesmo tempo absurdas, injustas e intransponíveis, quando atingimos o limite em que habitualmente se perde a cabeça, nós a fazemos funcionar, racionalizamos a situação e se perdemos a parada resta-nos o consolo um pouco ridículo de termos, em relação às forças que nos venceram, uma lucidez que elas não têm quanto a nós ou a si próprias.”¹⁴⁹

Não é tarefa fácil escrever e comentar Paulo Emilio.

¹⁴⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Variações municipais*. [13.12.1958] In: *Op. cit.*, vol.1, p.453.

Para não concluir

Paulo Emilio é hoje uma referência incontornável para o interessado nas questões do cinema brasileiro. Membro da geração *Clima*, o crítico é sempre citado quando se trata de fazer o panorama dos estudos culturais locais. Suas frases célebres e as tiradas de impacto compõem o comentário que nunca ultrapassa seu ensaio mais conhecido, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. O intuito aqui foi atravessar a superfície e investigar como se constituiu seu projeto intelectual de grande envergadura, cuja estrutura consistia na formulação de uma história para o cinema brasileiro, na renovação do debate crítico específico e na formulação de uma cinemateca. Para isso, destaquei momentos precisos em que cada uma dessas etapas surge e complementa a outra, formando um todo coerente, apesar da particularidade do trajeto.

Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte é sem dúvida um ponto importante para este projeto intelectual, reunindo os conhecimentos do crítico experiente, intérprete da experiência brasileira e suas transformações com o advento do entretenimento de massa nas primeiras décadas do século XX. O trabalho do conservador de filmes se faz notar na reconstituição dos filmes antigos, desaparecidos e cujos vestígios apontam para determinada filiação artística. O historiador articula a investigação dos detalhes com o contraponto da referência do cinema popular norte-americano, assim como tira conclusões sobre a matéria histórica exposta nos filmes. Por sua vez, o escritor reconstitui a atmosfera em que se desenvolve a trama histórica.

Para Paulo Emilio, o cinema de Mauro interessa enquanto fenômeno artístico e social, por refletir de maneira particular as transformações estruturais que atingem a Europa e os Estados Unidos na segunda metade do século XIX e reverberam no Brasil nas primeiras décadas do século seguinte. As transformações na experiência advindas da Revolução Industrial chegam subitamente num país recém saído da colonização e flagram uma realidade que se adaptava às novas condições modernas. O fenômeno de aceleração das percepções na vida urbana, que se inicia na locomotiva e culmina no cinema, tem impacto particular no Brasil, onde as formas de trabalho assalariado ainda eram novidade, onde as classes populares permaneciam isoladas da influência externa, onde a indústria cultural se configurava de maneira definitiva.

A situação faz lembrar a descrição de Walter Benjamin da Europa depois da Grande Guerra, quando a geração que ainda andava de bonde puxado por cavalo se depara com um mundo tecnificado, em que o corpo humano, aquebrado e reduzido, se encontra isolado. O aparelho perceptivo transformado, que nos principais centros capitalistas reconfigura as noções de tempo e espaço, se adapta à vida cotidiana inteiramente mudada com o avanço na circulação de

mercadorias, nos transportes que refazem a geografia urbana, e nas comunicações. O adestramento do corpo humano em novas formas de disciplina se desenvolve a partir da experiência da velocidade, do novo tempo e do novo espaço, e a técnica assume feições mágicas.

Quando esses fenômenos chegam até o Brasil promovem um impacto semelhante, talvez ainda mais radical em razão das características assumidas pelo capitalismo local, já que interliga o país, diminui as distâncias e faz com que realidades desconhecidas surjam em toda sua potência. O cinema feito nas primeiras décadas do século XX está repleto de elementos dessa mudança. A vida pública está convulsionada por toda espécie de movimentos políticos e a imaginação privada se adapta gradativamente ao olhar urbano. Neste quadro, a cultura popular ainda faz frente ao entretenimento industrializado e os filmes, como meio de produção do poder, ora destacam o exotismo da paisagem e os costumes locais d'antanho, ora salientam os feitos da burguesia. O ponto de vista é sempre o oficial (a vontade ordenadora da linha reta só se equipara às curvas da mata virgem), mas as imagens cintilam contradições (crianças posam irreverentes enquanto trabalham, negros fardados e descalços, curandeiros e “santos” populares, pobres curiosos ocupam o recém inaugurado espaço público). Na busca de tudo transformar para tudo conservar, o olho do cinema capta uma realidade social adversa da idealizada por uma elite. Oliveira Viana se assombra com o mundo miserável revelado por esse cinema documental.¹⁵⁰ Por sua vez, o filme de enredo procura destacar uma realidade mais próxima dos modelos de civilização, com ambientes freqüentemente luxuosos e burgueses, em que uma dupla de mendigos malandros confirma a amoralidade de quem se recusa ao trabalho regenerador (*Fragmentos da vida*, 1929) em uma grande cidade nos trópicos (*São Paulo, a symphonia da metrópole*, 1929), em que os trabalhadores provam sua dignidade na próspera fazenda de café (*O segredo do corcunda*, 1924), em que casais lutam pelo o amor, que supera as diferenças sociais (*Barro Humano*, 1930), o preconceito (*Mulher*, 1931) e as injustiças do destino (*A Filha do advogado*, 1926).

O trabalho de Humberto Mauro em Cataguases se diferencia não apenas na temática, mas especialmente pela liberdade com que maneja o código da linguagem do cinema clássico e apresenta uma realidade local de maneira inédita para o cinema brasileiro. Em contraposição à velocidade característica do cinema popular norte-americano há, nos primeiros filmes de Mauro, um tempo próprio, da província, em que quase nada acontece e os personagens parecem habitar

¹⁵⁰ Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)*. [1974] In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Op. cit.* O artigo é um desdobramento da pesquisa sobre Humberto Mauro e muito revelador da concepção que ampara o interesse no cineasta mineiro. “Com efeito, nosso conhecimento do documental brasileiro entre a Exposição de 1922 – este ano crucial – e a Revolução de 30 é um subproduto de trabalhos que têm como objetivo o filme de enredo.”

um mundo sem contradições evidentes. Ao procurar copiar o modelo norte-americano, Mauro enfoca uma realidade local, dando espaço para aspectos históricos e adaptando a linguagem do cinema clássico para condições novas. Porém, essa liberdade para lidar com a referência se transforma com o aparecimento de Adhemar Gonzaga, que defende em *Cinearte* uma estética modernizante, mais próxima do cinema de estúdio feito em Hollywood. *Cinearte* se constitui como o centro do debate sobre cinema brasileiro e congrega seus artífices até então isolados pelo país. A rapidez com que a referência local passa para o segundo plano é proporcional ao domínio da narrativa clássica por parte de Mauro. Conforme se forma como cineasta, Mauro se distancia desse manejo mais livre da linguagem para filmar em estúdios ambientes e enredos externos às suas inquietações primeiras. A análise realizada por Paulo Emilio, de filme para filme, capta nos mais diferentes detalhes, nos planos, nos temas, nas personagens, na filigrana social que a película imprime, a gradativa transformação desse cinema que poderia ter se realizado, mas a dinâmica do processo social o relegou a uma expressão de segunda ordem, ligada a dominação cultural e econômica. A sua maneira, o cinema de Mauro é o sintoma de um traumatismo cultural de uma sociedade definida por sua condição a reboque das transformações econômicas oriundas dos grandes centros.

Ao mesmo tempo, por concentrar questões centrais para se pensar o cinema brasileiro, o “caso” Mauro ultrapassa a condição de fato histórico isolado, para se configurar como modelo de reflexão de toda a história do cinema brasileiro, expressão muito marcada pela não superação de problemas estruturais, pela repetição e pela confirmação de sua condição cultural e econômica subalterna. Assim, não é por acaso o destaque de um cinema de expressão realista, que internaliza as expressões mais avançadas do cinema estrangeiro e é realizado num modo de produção próprio. Como se a disposição fosse apreender uma totalidade na multiplicidade dispersa, e, como a pulverização dos fenômenos dificulta uma visão de um processo, a escolha recai sobre um momento de concentração histórica.

Esse modelo de investigação estética e social, que destaca determinado período para extrair conseqüências mais gerais, se relaciona com uma tradição crítica de interpretação do Brasil, em que a noção de *formação* ocupa um lugar central. O termo *formação*, que aparece no título da tese, *Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro*, remete à linhagem do ensaio histórico-sociológico retomado no período modernista, em que se prioriza a síntese e a interpretação da cultura brasileira a partir de uma perspectiva não-especializada de uma escrita

que mescla criação literária e pesquisa científica.¹⁵¹ Dentre as diferentes obras que compõem essa linhagem, a referência mais evidente é a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Nesse livro clássico, o Arcadismo e o Romantismo são destacados como “momentos decisivos” para a constituição de um sistema que congrega produtores, receptores e transmissores, formando assim uma tradição artística. Neste sentido, o Arcadismo e o Romantismo, tão diferentes entre si, possuem organicidade ao contribuírem para a coesão da literatura brasileira enquanto fato social e para explicitar uma lógica particular da experiência brasileira que congrega a referência cosmopolita com o dado local.

O trabalho sobre Mauro é marcado por um esforço de compreensão de um processo histórico que se condensa e permite que se vislumbre aspectos marcantes de um todo que ultrapassa o caso mineiro. A escolha da obra, ou melhor de um recorte específico desta, sua conexão com uma época e a presença marcante de um debate com ares “universais”, trazem questões sobre a particularidade do cinema brasileiro em geral. Para construir essa “história”, o crítico inventa uma obra híbrida, entre a criação literária e os estudos científicos, lançando mão da análise formal e da erudição histórica e estética. Mais uma vez, a marca do ensaísta, homem culto livre das modas intelectuais, se faz presente de maneira intensa.

Esse modelo histórico surge no momento em que mais uma vez o cinema brasileiro não conseguia se firmar e a necessidade de uma reflexão estrutural parecia urgente. No momento da escrita da obra, o cinema nacional confirmava mais uma vez sua condição de subdesenvolvido, na medida em que ameaçava uma vez mais encerrar um “ciclo”. O cinema brasileiro moderno, apesar de toda sua vitalidade, se desarticulava e se afastava do público, e é com a ameaça de interrupção do processo de produção que o crítico erige sua história.¹⁵² Para Paulo Emilio, o “(...) filme brasileiro moderno deu ao país uma face cultural nova e esse fato nos permite crer que o cinema nacional tenha a cumprir um destino mais relevante. Haja o que houver, sempre encontraremos as raízes dos acontecimentos nas atividades de Adhemar Gonzaga e de seus companheiros.”¹⁵³ Diante dessa possibilidade de morte é que se consolidou a mais original proposta de uma história do cinema brasileiro. *Humberto Mauro, Cataguas, Cinearte* é sem dúvida um projeto particular, em que o crítico escolhe como tema não o cinema moderno (o que se esperaria de seu *maître à penser*), mas sim um momento esquecido, quase imaginário, dado os poucos materiais históricos.

¹⁵¹ Para uma discussão sobre esse gênero cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*. In: _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.

¹⁵² O desenrolar da situação mostrou que a interrupção intuída não se deu exatamente no momento da escrita do livro. E em 1974, o apoio estatal deu novo impulso ao cinema brasileiro moderno. Para uma avaliação pormenorizada do período cf. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

¹⁵³ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguas, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.253.

Esse desvio do cinema do presente, para um decurso quase autônomo, praticamente orgânico em seu desenvolvimento, informa sobre a própria noção de história que subjaz o trabalho de Paulo Emilio.

Para reforçar minha tese sobre o interesse na experiência brasileira, privilegiei dois momentos diferentes em que a necessidade de reflexão sobre as condições históricas do país definiram a intervenção do militante e a do crítico. O primeiro deles se passa no princípio da década de 1940, quando Paulo Emilio se engaja na luta anti-fascista. Numa viagem praticamente iniciática, o jovem descobre um país arcaico, forjado por séculos de escravidão e violência. Conhecer melhor essa realidade, essa foi a conclusão tirada da experiência quixotesca. Segundo o próprio Paulo Emilio, o reconhecimento enquanto crítico foi o resultado de sua cultura cinematográfica cosmopolita, da qual resultou o livro sobre Jean Vigo. O prestígio rendeu o papel central no campo do cinema, o que tornou possível a descoberta do cinema brasileiro. Muita gente ainda acredita nesse mito biográfico, nessa virada súbita militante em prol do cinema local. A investigação desse momento apresenta uma conclusão sobre a orientação definida para as características históricas brasileiras, sem a mediação de abstrações teóricas concebidas *a priori*, sem a experiência mesma.

O segundo recorte se concentra na crítica do *Suplemento Literário*, na maneira como o trabalho prospectivo em torno da história do cinema brasileiro se une com a militância em prol de uma cinemateca ativa e com a intervenção no debate crítico contemporâneo. O comentário de autores célebres, a discussão das tendências do presente (local e estrangeiro), marcam profundamente o debate do cinema brasileiro moderno e colocam Paulo Emilio no papel de principal interlocutor dos jovens interessados na renovação. Entretanto, sua noção de um cinema coletivo, artesanal, é bem particular, em conflito com o debate da “política dos autores”, em proximidade com Elie Faure (o cinema como uma catedral) ou com Mário de Andrade. A disposição por um cinema artesanal marca o retorno à problemática de Humberto Mauro, responsável por um cinema voltado para as aparências da realidade, cujo modo de produção envolve conhecimento técnico para a liberação de instantes de poesia verdadeira.

Bibliografia

- ABEL, Richard. *Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2001.
- ADORNO, Theodor W.. *O ensaio como forma*. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O fardo dos bacharéis*. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.19, dezembro de 1987.
- ANDRADE, Mário de. *O artista e o artesão*. In: _____. *O baile das quatro artes*. Brasília: Martins/INL/MEC, 1975.
- ANDREW, Dudley Andrew. *André Bazin*. Londres: Oxford University Press, 1978.
- ARANTES, Otília (org.). *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.
- ARANTES, Otília e Paulo. *Sentido da formação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Hegel – a ordem do tempo*. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.
- ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUERBACH, Erich. *Na pensão de La Mole*. In: _____. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998. pp.405-442.
- _____. *Filologia da literatura mundial*. In: _____. *Ensaaios de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.
- AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BAZIN, André. *Pour une critique cinématographique*. [1943] In: _____. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BEYLIE, Claude. *Histoire de la critique française (1895-1930)*. In: CIMENT, Michel e ZIMMER, Jacques (org.). *La critique de cinéma en France*. Paris: Ramsay, 1997.
- BOSI, Alfredo. *Argüição a Paulo Emilio*. In: *Discurso*, n.8, 1978.
- CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Embrafilme/Brasiliense, 1986.
- CALIL, Carlos Augusto (org.). SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e verdade: Marilyn, Buñuel, etc. por um escritor de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.8, São Paulo, 1970.
- _____. *Degradação do espaço (estudo sobre a correlação de funcional dos ambientes, das coisas e dos comportamentos em L'Assomoir)*. In: *Revista de Letras*, vol.14, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1972.
- _____. *A passagem do dois ao três (contribuição para o estudo das mediações na análise literária)*. In: *Revista de História*, n. 100, São Paulo, 1974.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.
- _____. *Notas de crítica literária – ouverture*. In: DANTAS, Vinícius (org.). *Antonio Candido – textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34/Duas cidades, 2002.
- COHEN-SEAT, Gilbert. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: PUF, 1946.
- CORREA JR., Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: UNESP, 2010.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EISENSTEIN, Sergei. *Dickens, Griffith e nós*. In: _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- EULALIO, Alexandre. *Paulo Emilio contista satírico*. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. *Três mulheres de três Pppês*. (Fortuna crítica). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na sociedade escravocrata*. São Paulo: Kairos, 1983.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. (Intérpretes do Brasil, vol.2) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- GAUDREAU, André. *Cinéma et Attraction*. Paris: CNRS, 2008.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- _____. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966
- _____. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. Embrafilme/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1981. (2 vols.)
- _____. *Cemitério*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- _____. *A personagem cinematográfica*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- GONÇALVES, Adelaide, FUNES, Eurípedes Antonio e EYMAR, Pedro (orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: Edições Nudoc, 2008.
- GUNNING, Tom. *D.W. Griffith and the origins of american narrative film: the early years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- _____. *Weaving a narrative style and economic background in Griffith's films*. In: ELSAESSER, Thomas e BARKER, Adam. *Early cinema – space, frame, narrative*. Londres: British Film Institute, 1990.
- HANSEN, Miriam. *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- HEU, Pascal Manuel. *Le Temps du Cinéma – Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique (1910-1930)*. Paris: l'Harmattan, 2003.
- LAGNY, Michele. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.
- MAGRIS, Cláudio. *Le mythe et l'empire*. Paris: Gallimard, 1991.
- MARY, Philippe. *La nouvelle vague et le cinéma d'auteur*. Paris: Seuil, 2006.
- MAUSS, Marcel. *Noção de técnica do corpo*. In: _____. *Sociologia e antropologia*. [1950] São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MENDES, Adilson. *Jogo e felicidade na escrita de Paulo Emilio*. In: *Significação*, n.28, 2008.
- MITCHELL, W.J.T (org.). *Landscape and Power*. Chicago: UCP, 2002.
- MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Editions de Minuit, 1956.
- MOTTET, Jean. *Les paysages griffithiens*. In: _____. *L'invention de la scène américaine – cinéma et paysage*. Paris: l'Harmattan, 1998.
- MOUSSINAC, Léon. *Naissance du cinéma*. [1925] Paris: Gallimard, 1992.
- _____. *Le cinéma soviétique [1928]* Paris: Seuil, 1987

- NAVES, Rodrigo. *Almeida Júnior: o sol no meio do caminho*. In: _____. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- NEME, Mário (org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Edições da Livraria do Globo, 1945.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. [1972] São Paulo: Boitempo, 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PASTA JR., José Antonio. *O ponto de vista da morte*. In: *Revista da Cinemateca Brasileira*, n.1, abril de 2012. (No prelo)
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte – passado e presente*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo – débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. São Paulo: ECA-USP, 2008. (Tese de doutoramento).
- PONTES, Heloísa. *Destinos mistos – os crítico do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte – do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. [1963] São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'idiot de la famille*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Questão de método*. (Tradução de Bento Prado Jr.) São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.
- SCHWARZ, Roberto. *Adequação nacional e originalidade crítica*. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.p.34.
- _____. *Pressupostos, salvo engano, de Dialética da Malandragem*. In: _____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- _____. *Adequação nacional e originalidade crítica*. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

- _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SERGE, Victor. *Mémoires d'un révolutionnaire*. Paris: Seuil, 1957.
- SNYDER, Joel. *Territorial photography*. In: MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*. Chicago: UCP, 2002.
- SOUZA, Carlos Roberto de. *O cinema em Campinas ou uma Hollywood brasileira*. São Paulo: ECA-USP, 1979. (Dissertação de mestrado)
- _____. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo: ECA-USP, 2009. (Tese de doutoramento).
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Pintura brasileira contemporânea: os precursores*. In: *Discurso*, n.5, São Paulo, 1974.
- _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*. (Tese de doutoramento) São Paulo: ECA-USP, 1995.
- _____. *O caso Cinemateca, formação de um acervo, formação de um arquivo*. In: *Revista Vozes de Cultura*, São Paulo, n.2, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. *Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna*. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.
- VALÉRY, Paul. *Stendhal*. In: *Variété II*. Paris: Gallimard, 1930.
- _____. *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*. In: _____. *Variété*. Paris: Gallimard, 1930.
- WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo (1956-1967) – subsídios para a história da crítica literária no Brasil*. São Paulo: FFLCH, 1982. (Tese de doutoramento).
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- XAVIER, Ismail. *D.W. Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Sétima arte: um culto moderno* (São Paulo: Perspectiva, 1978).
- ZILSEL, Edgar. *Le génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*. [1926] Paris: Édition de Minuit, 1993.

ANEXO

A biblioteca de Paulo Emilio

1

“Mais la vérité et la vie sont désordre; les filiations et les parentés qui ne sont pas surprenantes ne sont pas réelles...”

(Paul Valéry. *Stendhal*. In: *Variété II*. Trecho grifado por Paulo Emilio)

Em uma crônica do início da década de 1960, Paulo Emilio evoca um sonho recorrente que o atormentava há alguns anos. O sonho é lembrado a propósito de um filme de terror norte-americano, mas o que o inconsciente recupera é um pesadelo de verdade numa época de medo: a fuga através do túnel de um presídio varguista.¹⁵⁴ Esse processo em que um elemento de ficção permite a enunciação de uma realidade é um procedimento recorrente em Paulo Emilio. Mas o que nos interessa agora é a figura do soterrado. É provável que nosso autor tenha tido o mesmo sonho, de maneira variada e em diferentes situações. Uma delas bem poderia ter sido um soterramento por livros, uma avalanche de obras clássicas que se precipitaria sobre a cabeça do estudioso concentrado num romance. Paulo Emilio tinha fascínio pelos livros, desde menino acumulava diferentes edições das obras completas de Eça de Queiroz, volumes de literatura brasileira romântica, literatura francesa e espanhola, além dos manuais de direito e de medicina, sem contar as inúmeras revistas culturais. Na sua primeira estada na França, gastava quase todo o seu dinheiro enviado pelos pais com livros obscuros de política e livros sobre o cinema de vanguarda e Chaplin. Em sua segunda estada não foi diferente, e os pequenos trabalhos que lhe rendiam alguns cobres, como o de locutor da Radio Paris Mondial substituindo Di Cavalcanti, além

¹⁵⁴ Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Variação de enterrado vivo*. [14.04.1963] In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense, 1986.

de uma bolsa de estudos do governo francês, complementavam o orçamento. Paulo Emilio lia ao longo de toda a madrugada, dormia pela manhã e de tarde dividia o tempo entre a compra de livros e as visitas à Biblioteca Nacional e à Cinemateca de Langlois. Quando voltou ao Brasil em 1954, assim como seu ilustre homônimo – que, após a vitória, transportou toda a biblioteca do rei da Macedônia –, Paulo Emilio trouxe centenas de livros e foi obrigado a pagar uma “grosse amende” por excesso de bagagem. Seu retorno ao Brasil foi marcado pela definição de um grande projeto intelectual: uma cinemateca fortalecida, o desenvolvimento dos estudos históricos do cinema local e o comentário emancipado do cinema contemporâneo. Projeto que se traduz na grande biblioteca, diversificada e cheia de curiosidades sobre o seu titular e sua época. No início de 1962, para armazenar parte dessa biblioteca foi necessário alugar um apartamento na rua Mário Cardim, próximo à Cinemateca Brasileira, pessimamente instalada no Parque do Ibirapuera. Escritório-biblioteca, “os sapos”, como foi batizado o apartamento, era um lugar de retiro para a concentração e a tranquilidade da Vila Mariana, que favorecia a introspecção. A constante atualização bibliográfica especializada exigia uma série de encomendas, que as notas fiscais do arquivo pessoal de Paulo Emilio confirmam. Esse homem cercado de livros bem que poderia ter sonhado com o músico Charles-Valentin Alkan, o “Berlioz do piano” que em certa manhã de 1868 foi encontrado esmagado por sua própria biblioteca.

O trabalho em torno de uma biblioteca é uma incursão em um livro, que se transforma em mergulho de um livro a outro e dos livros para o mundo. Mas essa investida é marcada por errâncias labirínticas, árduas passagens que podem dar em nada, mas que também podem desembocar em momentos de grande júbilo intelectual.

Sem dúvida, trata-se de um aprofundamento nos diferentes caminhos da memória e do conhecimento, em que o jogo livre da digressão funda um lugar de encontros utópicos, anacrônicos e ucrônicos, que revelam afinidades eletivas, divergências, escolhas, recusas e opções definidas. Enfim, pela sua história, organização, ordem e público que escolhe, toda biblioteca traz consigo uma concepção da cultura, que informa sobre a sociedade que a gerou.

Mas toda biblioteca também encerra um conjunto de segredos de seu fundador: indo de uma estante a outra e tecendo entre os livros uma proximidade estranha aos volumes que os separam, estabelecendo uma ordem que um terceiro não poderia jamais penetrar ou reproduzir. Por isso, o esforço aqui é traçar algumas linhas, conexões entre alguns autores e a permanência de algumas idéias na obra de Paulo Emilio. Como nos informa Enis Batur, uma biblioteca não permite que um leitor se equipare a ela. Daí que o esforço não é ler tudo o que leu nosso autor, o empenho

é incluir sua biblioteca como elemento revelador de seu trabalho. Claro está que ninguém jamais poderia ler um livro como Paulo Emilio o leu, como ele o viveu. O que nos interessa é procurar influências que mostrem entradas pouco utilizadas na análise da obra do crítico. Como o saber é cumulativo e se sustenta no que o precede, na tradição, a biblioteca necessita de uma exploração contínua que a impulsiona para o presente.

Tal como a conhecemos hoje, a biblioteca de Paulo Emilio não é apenas uma coleção de livros, ela também é um catálogo de problemas. Quando Ernst Cassirer falou coisa parecida sobre a Biblioteca Warburg, ele não se referiu à série de temas que os milhares de volumes encerravam, mas à maneira como diferentes linhas de pensamento se entrecruzavam e se interpenetravam, vinculando-se a um único centro ideal. Mudando o que se deve mudar, a maior dificuldade de quem percorre as estantes da biblioteca de Paulo Emilio é estabelecer conexões, nexos, relações, “leis de boa vizinhança” que criem sentidos e que auxiliem na decifração do pensamento de seu titular. Numa espécie de montagem de atrações, essa biblioteca é um conjunto de associações que geram uma nova imagem ou um texto novo.

Para isso, faremos uma breve descrição desse acervo e, com a dose de subjetividade que a tarefa envolve, escolheremos algumas preferências do titular. O leitor pode se perguntar qual a validade dessa enumeração de obras sem um critério muito seguro. Pode se perguntar qual a validade desse tipo de observação, pois muitas vezes temos livros que nunca chegamos a ler. Terá Paulo Emilio lido esse ou aquele livro? Será que tal autor é mesmo significativo para uma exegese? Sem dúvida, é difícil afirmar, e por isso a proposta possui uma considerável carga de arbitrariedade. Porém, a influência de alguns autores é evidente, enquanto que outros são pontos significativos em determinados momentos da biografia de nosso autor. Uns são peças importantes para desvendar a constituição do estilo, outros são documentos que informam sobre as referências históricas para determinadas investigações. Quanto à questão se Paulo Emilio leu ou não todos os livros de sua biblioteca, poderíamos responder com as palavras de Anatole France que, inquirido sobre o mesmo problema, teria respondido: “Nem sequer a décima parte. Ou, por acaso, o senhor usa diariamente sua porcelana de Sèvres?”

O que importa aqui é a presença de determinados títulos, pois ela já evidencia a topografia bibliográfica de toda uma época. Certamente, essa biblioteca, por sua história singular, abriga um grande fantasma, um número espectral de ausências que também importam, mas que são impossíveis de serem recuperadas. Resta-nos trabalhar com os títulos que sobreviveram até os dias de hoje e interrogá-los. Apesar da grande dose de acaso, a tarefa procura algum realismo e

objetividade.

A biblioteca de Paulo Emilio é tomada aqui como porta de acesso ao seu pensamento. As características dos livros informam um programa de leituras e formas de estudo. Os volumes guardam marcas importantes, rastros de um leitor criterioso, que deixou traços de caminhos percorridos e indicações de desvios. Folheando essa biblioteca é muito comum encontrarmos, no final de cada volume, anotações dos números das páginas mais significativas. Esse sistema de referência indica não somente a leitura atenta, mas também uma forma de remeter para um lugar já visitado, o que facilita a releitura. Outro indício desses livros são os grifos e as anotações marginais, estas últimas, raras e, por isso mesmo, significativas. Paulo Emilio tinha grande zelo por seus livros, um zelo de colecionador, que faz indicações na página com muita parcimônia. As páginas cortadas com precisão também mostram o cuidado pelos livros. Aqueles não lidos ou os parcialmente lidos, com apenas parte das páginas cortadas, também são numerosos.

Os 5 mil volumes que chegaram até nossos dias têm uma história marcada pelos percalços de seu titular, mas também pela particularidade da instituição que a abriga, a Cinemateca Brasileira. Quando o crítico retornou ao Brasil, em 1954, após longa estada na França, um de seus propósitos era fortalecer uma instituição recém emancipada (1956) do benemérito do Museu de Arte Moderna de Ciccilo Matarazzo. Entretanto, todos os esforços para sensibilizar o poder público e conseguir uma dotação compatível com suas necessidades deram com os burros n'água. A penúria era compensada pelo grande entusiasmo, de Paulo Emilio e de toda equipe, que o carisma do crítico conquistava para a causa do desenvolvimento da cultura cinematográfica local. Nessas condições, Paulo Emilio doou praticamente toda a sua biblioteca de cinema para a instituição, afinal a Cinemateca era quase uma continuidade de sua residência. A biblioteca continha o que havia de melhor no mercado editorial sobre cinema: os pioneiros da história do cinema¹⁵⁵, as principais revistas¹⁵⁶, as biografias de cineastas e astros, os grandes nomes da teoria.¹⁵⁷ E junto com os livros de cinema, também estava uma biblioteca de ciências humanas, constituída a partir dos anos de 1930 e repleta de volumes de história, política, sociologia e literatura. No início da década de 1960, Paulo Emilio, empenhado como estava na transformação do cinema local em todas as suas dimensões (público, produção, crítica), doou para o historiador Edgar Carone grande

¹⁵⁵ Cf. Georges Charensol. *Panorama du cinéma* (Paris, 1930); Ettore Margadonna. *Cinema ieri e oggi* (Milão, 1932); Maurice Bardèche e Robert Brasillach. *Histoire du cinéma* (Paris, 1935); Carl Vincent. *Histoire de l'Art Cinématographique* (Paris, 1939); Francesco Pasinetti. *Storia del cinema dalle origini a oggi* (Roma, 1939); Carlos Fernandez Cuenca. *Historia del cine* (Madri, 1949); Marcel Lapiere. *Les cents visages du cinéma*. (Paris, 1948).

¹⁵⁶ *Revue du cinéma, Sight and Sound, Bianco e Nero* entre outras de menor relevo.

¹⁵⁷ Eisenstein, Moussinac e os teóricos da *avant-garde*, Bazin, Morin, Kracauer, Leyda, Mitry, etc.

parte dos livros de história do movimento operário europeu que acumulara na época de sua intensa militância política e quando realizava o estudo sobre os Vigo. Carone precisou realizar várias viagens de jipe para transportar esses livros.¹⁵⁸ O que ficou na Cinemateca eram as principais referências do discurso cinematográfico, ao lado de livros sobre os socialismos, obras de Paul Valéry, Karl Marx, André Gide. Entretanto, com o passar dos anos e o aprofundamento da crise da Cinemateca na década de 1970, o crítico foi forçado a doar, por meio de um convênio, grande parte desse acervo ao Museu Lasar Segall, antes que ele se deteriorasse completamente em razão das péssimas condições de seu armazenamento.

Assim, em 1974, a Cinemateca Brasileira transferiu ao Museu Lasar Segall quase todo o seu acervo bibliográfico de cinema, restando apenas algumas obras de referências, duplicatas das obras enviadas ao Museu, e todos os livros de ciências humanas que sobraram após os jipes de Carone. Em 1977, com a morte de Paulo Emilio, Lygia Fagundes Telles doou todo o arquivo pessoal do crítico para a Cinemateca, toda sua produção intelectual, correspondência, recortes de jornais e todos os livros que estavam na Cinemateca, nos “sapos” e na residência do crítico. Na década de 1980, a Cinemateca iniciou a sistematização do arquivo pessoal do crítico, e os livros de cinema foram separados dos demais que, a partir de então, passaram a ocupar um lugar reservado, recebendo o nome de Biblioteca Pessoal de Paulo Emilio, um acervo destacado da biblioteca especializada em cinema. Como tal, permaneceu como um material praticamente sem consultas e, à exceção dos poucos técnicos da própria Cinemateca que iniciaram um inventário e depois a catalogação em base de dados, leram alguns volumes, ninguém nunca se deteve nesse conjunto. Em meados de 2008, ao começar a descobrir esses livros, encontrei uma carta de Antonio Candido entre páginas muito deterioradas de Proust; em outro volume de gramática francesa achei um pequeno bilhete de um companheiro anônimo do Presídio Maria Zélia; em um livro sobre a história do socialismo (Max Beer) me deparei com um marcador de páginas anunciando obras de Lênin, sem falar nas anotações, grifos, páginas indicadas no final dos volumes, marcas de café e, numa página de Gide, a própria impressão digital de Paulo Emilio que, por acidente ou falta de hábito, molhou o dedo com tinta de caneta esferográfica e gravou uma folha em branco com sua marca pessoal.

Folhear esses livros, trinta e três anos depois do contacto de Paulo Emilio, foi uma experiência que fundiu reflexão e curiosidade com fascínio, nem sempre de maneira equilibrada.

¹⁵⁸ O acervo do historiador se encontra no Museu Republicano de Itu. Em fase posterior da pesquisa, pretendo investigar esse acervo e quais volumes contém o *ex-libris* de Paulo Emilio.

2

Em comentário sobre a amizade com Oswald de Andrade, dez anos após sua morte, Paulo Emilio relembra a própria curiosidade insaciável que, de alguma forma, nunca o abandonou. Diz o crítico: “Lá pelos dezoito anos tudo, com exceção do cinema e de qualquer ciência exata, me interessava tão vivamente quanto confusa e superficialmente: política, literatura, psicanálise, teatro, arquitetura, sociologia, pintura. O critério era um só: Tudo que me parecesse moderno tinha valor.”¹⁵⁹ E nessa fome de conhecimento entrava um cipoal de referências, que iam do comunismo ao aprismo¹⁶⁰, de Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Gilberto Freyre e Anita Malfatti a Lênin, Stálin, Trotsky, Meyerhold e até Renato Viana. O aspecto caleidoscópico positivo, espécie de samba do crioulo doido do espírito, é fruto de uma época de engajamento artístico-político e de fascínio pelas novidades das ciências humanas na Universidade de São Paulo, disposições que permanecem ao longo dos anos e que se refletem também em sua biblioteca.

Como marca da província, essa biblioteca apresenta certo atraso de gosto que se mescla à novidade. No meio de tantos volumes de Eça de Queiroz e Romain Rolland, surgem André Gide, Jean Paul Sartre, Antonio Candido e uma coletânea de estudos estruturalistas. A presença de Du Bos, Taine, Anatole France, Valéry Larbaud e Paul Bourget, são exemplos de uma biblioteca feita na província, pois esses autores nada mais significam para nosso tempo e envelheceram irremediavelmente. A idéia aqui não é realizar uma descrição exaustiva do acervo, mas apenas destacar alguns autores para compor uma descaracterização criativa.

A biblioteca de Paulo Emilio constitui um mapa de sua geografia espiritual e intelectual, o desenho e a trama do caminho percorrido, com inúmeras bifurcações, cheio de novas pistas. Ao mesmo tempo, ela é uma espécie de topografia bibliográfica do mundo intelectual brasileiro das décadas de 40 a 70. A grande presença de autores franceses é um fato em toda biblioteca de um intelectual brasileiro do período, e a marca do existencialismo, a “paixão pela Rússia”, o modernismo, os mitos literários estrangeiros e a vontade de abarcar a cultura ocidental em sua vastidão, se fazem presentes. Aos nossos olhos contemporâneos de “especialistas”, para quem a

¹⁵⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Um discípulo de Oswald*. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

¹⁶⁰ Aprismo é o movimento político criado pelo peruano Victor Raúl Haya de la Torre. A Alianza Popular Revolucionaria (APRA) é um partido de centro-esquerda de destaque na virada de 1920 para 1930. Como leitura heterodoxa do marxismo, o aprismo interessou alguns brasileiros dispostos a renovar as referências e romper com o dogmatismo do Partido Comunista. Mario Pedrosa, em seu exílio nos Estados Unidos, publicou uma longa entrevista com Haya de la Torre. Cf. PEDROSA, Mário. *The voice of America*. In: *Common Sense*, volume X, n.3, march, 1941.

tão apregoada interdisciplinaridade só fez delimitar melhor as fronteiras de cada área de conhecimento, essa biblioteca demonstra um leitor eclético demais, sem a personalidade definida que uma obra coesa exige. Mas no exame da biblioteca de Paulo Emilio, o que se percebe é uma ligação entre cada estante, cada livro, que ora remete a um aspecto preciso, ora a questões gerais de interesse para a análise. Para isso, a descrição dos volumes deve acompanhar de perto a biografia e, quando possível, remeter à obra do crítico.

As revistas também ajudam a delinear o poder dessa biblioteca. Segundo Benjamin, elas compõem as orlas prismáticas de uma biblioteca. Preciosidades como a revista *Ion*, do místico Isidore Isou, e a revista *Clima* fazem parte desse acervo. Como leitor atento ao debate intelectual de sua época, Paulo Emilio acompanhou tanto as revistas *Les temps modernes*, de Sartre, como a *La France libre*, de Raymond Aron; tanto *Maintenant*, do socialista Henri Poulaille, como *Esprit*, do católico Emmanuel Mounier. O bastião da moderna literatura francesa, a revista *Mercure de France*, a modernista *Klaxon*, a paulista *Anhembi*, em que Paulo Emilio escreveu seus primeiros textos em sua volta definitiva ao Brasil, a *Revue d'Ésthetique*, do professor Etienne Souriau, a *Communications*, dos estudos estruturalistas, a *Table ronde*, tribuna do existencialismo, a *Civilização Brasileira*, a mais importante revista da década de 1960 e espaço dos cinemanovistas, a *Revista Brasiliense*, de Caio Prado, a *Tempo presente*, de Nicola Chiaromonte, discípulo de Andrea Cafi, todos esses periódicos encontraram em Paulo Emilio o leitor versátil, interessado na cultura brasileira e no debate contemporâneo.

Quanto aos livros, autores como Anatole France, Jacques Bainville, Maurice Barrès, Henri Barbusse e Maurice Bardèche, são exemplos que reiteram essa noção ampla do trabalho do crítico da cultura. Paulo Emilio provavelmente encontrou em Anatole France a cumplicidade em torno dos livros. Como bom filho de livreiro-editor, France soube transpor essa paixão para seus romances. Em *O crime de Silvestre Bonnard*, o protagonista viaja para muito longe, apenas para consultar um manuscrito raro. Em *La rôtisserie de la reine pédauque* há a ambientação na grande biblioteca "Astaracienne", que termina consumida pelo fogo. Já n'A *revolta dos anjos* também uma biblioteca é um espaço importante para o drama. Por sua vez, Bainville, o conservador historiador da França e militante da Action Française, serve para a definição do universo de Almereyda. O mesmo acontece com Maurice Barrès. O escritor do "culto do eu" interessa tanto quanto o publicista de extrema direita. Homem muito representativo de seu tempo, muito lido no fim do século XIX até sua morte em 1924, Barrès, "o príncipe da juventude", foi uma influência muito forte para os renovadores da literatura francesa. De Henri Massis a Breton e Aragon, de Mauriac a Maurras e

Léon Blum, os admiradores de Barrès formavam legiões e, em 1921, quando os dadaístas da revista *Littérature* desferiram um de seus ataques contra a ordem, foi Barrès o “réu” do julgamento fictício. Sua primeira trilogia *O culto do eu*, publicado na década de 1880, era marcada por um individualismo radical e anárquico, em que a descoberta da vida social se dá por meio da vida interior, o “pensar solitariamente conduz a pensar solidariamente”. O desdobramento desse egocentrismo desemboca no nacionalismo que, com o caso Dreyfus, revela sua disposição xenófoba, se aproximando de Maurras. Em *Les déracinés* (1897) aparece plenamente o culto ao solo pátrio, as injustiças sociais, o antiintelectualismo, a partir de uma narrativa íntima das desventuras em Paris de migrantes da Lorena. Tudo é envolvido por uma prosa entusiástica e inteligente. A projeção nacional torna-o uma referência e cada vez mais a política vai ofuscar a literatura. Com o advento da Grande Guerra, participa da campanha nacionalista generalizada e como símbolo de sua ação concreta escreve artigos diários no jornal *L’Echo de Paris*. A reunião desses escritos receberá o nome de *Chronique de la Grande Guerre* (1919), em que prevalece o aspecto documental, em detrimento da literatura. Barrès foi um escritor de renome em vida – muito traduzido na Alemanha – e sua ideologia proto-fascista foi bastante cultuada pela extrema direita francesa. Com o fim da Guerra confirmou, segundo Maurras, sua “incessante metamorfose”, ao adotar o ideário republicano de Clemenceau. Para entender seu pensamento e sua importância no mundo de Almereyda, Paulo Emilio se serviu de comentadores como Henri Massis, em seu *Jugements*.

Bardèche, por sua vez, aparece com alguns volumes que tratam de política e literatura. Co-autor de uma importante história do cinema¹⁶¹, Bardèche se afastou gradativamente do cinema, para se consagrar ao fascismo e para produzir biografias de grandes literatos, entre eles uma das preferências de Paulo Emilio: Stendhal. Já Henri Barbusse encontra-se no outro lado da trincheira e interessa menos o escritor do que o polemista, autor de uma biografia de Stálin e um relato comovente sobre a experiência histórica do comunismo russo.

Os livros seguem essa lógica, ora apontam para questões específicas do trabalho de Paulo Emilio, ora revelam dados significativos para se entender sua obra, mas também indicam momentos precisos de sua trajetória, como é o caso da *Historia do socialismo e das lutas sociais*, de Max Beer, publicado em dois volumes pela Livraria Cultura Brasileira e lido no ano de seu aparecimento, 1934. O mesmo acontece com René Fülöp Miller e seu *Espírito e fisionomia do*

¹⁶¹ A *Histoire du cinéma*, de Maurice Bardèche e Robert Brasillach, escrita principalmente pelo último, surgiu em plena Ocupação e em sua primeira edição (1943) há opiniões anti-semitas. Na edição de 1964, essas referências foram excluídas por Bardèche, já que o segundo foi fuzilado em 1945 em razão de seu colaboracionismo.

bolchevismo: descrição e crítica da vida cultural da Rússia soviética (Porto Alegre : Globo, 1935). A “paixão pela Rússia” de que fala Paulo Emilio em seu depoimento para a *Plataforma da nova geração* abrange não apenas os livros de e sobre a Revolução de Outubro (Max Eastman, Max Beer, Isaac Deutscher, entre tantos outros), mas também a arte produzida nesse país. Além dos clássicos da história da literatura russa (Dostoievski, Gogol, Puchkin, Lermontov, Turgêniev, Saltykov, Korolenko, Garshin, Sologub, entre outros), constam também desse acervo autores contemporâneos da grande convulsão social, como Alexandre Blok, cuja miséria material aparece num dos mais inspirados textos do *Suplemento Literário* (*Revolução, cinema e amor*). Essénin, Maiakovski e Babel, todos são fundamentais para o delineamento de Eisenstein e seu contexto.

Agripino Grieco e Lucio Cardoso foram lidos no contexto dos anos de 1930, onde esses autores aparecem no campo oposto do modernismo que Paulo Emilio frequentava. Do primeiro, há na biblioteca a *Evolução da prosa brasileira*, em que se louva um tipo de prosa mais intimista contra o romance social. Do segundo, se destacam *Novas poesias* e *A luz no subsolo* com dedicatória (“cordial homenagem”) e anotação da data de leitura (“Presídio Paraíso. SPaulo. Agosto 1936). Nesse mesmo período, Caio Prado Jr. é uma leitura mais significativa para se entender o comunista neófito Paulo Emilio. Em *URSS, um novo mundo*, o jovem militante Paulo Emilio grifou o trecho: “(...) de todos, segundo suas possibilidades, a todos, segundo suas necessidades.” O livro foi lido no ano de sua publicação e, provavelmente, Paulo Emilio assistiu à conferência de Caio Prado no Clube dos Artistas Modernos (CAM), que também deu espaço para Oswald falar de *O Homem e o cavalo*, peça teatral que rendeu uma boa polêmica entre o modernista e Paulo Emilio, que ao invés do formalismo preferia a prosa social de *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego.¹⁶² A leitura de *Formação do Brasil Contemporâneo* também é importante e o depoimento para a *Plataforma da Nova Geração* destaca o papel da investigação histórica para sua geração.

O livro *The pocket book of mystery stories* indica o gosto pelo romance de detetive, cuja atmosfera surge em alguns dos artigos do *Suplemento Literário* e no livro *Três mulheres de Três Pppês*. O filósofo Julien Benda, de quem Paulo Emilio pegou emprestado o título *Exercice d'un enterré vif* para a crônica mencionada acima (ou teria sido de um poema de Drummond?), comparece com um volume em que o autor faz um retrospecto de sua trajetória de maneira mais livre que em suas defesas do racionalismo e em seus ataques ao existencialismo. O teólogo Nicolas Berdyaeff e sua defesa de um cristianismo social, que rejeita a experiência da revolução russa,

¹⁶² GOMES, Paulo Emilio Salles. *O Moleque Ricardo e a Aliança Nacional Libertadora*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Op.cit.*

despertou a curiosidade e foi lido em várias obras, especialmente seu *Esprit et Liberté*, cujo volume na biblioteca pertenceu a Mario Schemberg e contém partes grifadas no capítulo sobre a teosofia de Blavatsky. A coletânea *Introduction à l'étude scientifique du rire* (Paris: Flammarion, 1959) sem dúvida ajudou Paulo Emilio a entender com precisão o “libertador acesso de riso” de Jeanne em *Os amantes*. O texto de Etienne Souriau, que encerra o volume, trata do problema estético do riso e usa termos dos quais o crítico se serviu para seu estudo sobre o filme de Louis Malle. Souriau também aparece nos vários manuais de cursos de estética acompanhados por Paulo Emílio na Sorbonne, quando de sua segunda estada na França. Souriau recuperou a noção de “diegese”, que Paulo Emilio utilizará em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. O conceito seria depois reconhecido pela crítica literária (Cf. Gérard Genette. *Figures III*). Comentando ainda o riso, vale notar os livros sobre a história do circo, de Serge e o palhaço Ramón Gómez de La Serna.

Livros como *Histoire du Guépéou* (1933), *Stalin* (1933), ambos de Essad Bey – um exilado denunciador da barbárie estalinista –, *The history of American trotskyism* (1944), *Mamma Svetlana Nono Stalin* (1967) e *Qué silenció la hija de Stalin?* (1967) e *Les bolcheviks et la révolution d'octobre – procès verbaux du comité central du parti ouvrier social-démocrate russe (bolchevique)* (1964), confirmam o interesse pela experiência histórica da Rússia em diferentes momentos. Os primeiros colocam em xeque o deslumbramento do comunista neófito na medida em que informam sobre a burocratização da revolução já na década de 1930, enquanto que as últimas são indícios da “paixão pela Rússia”, que nunca deixou de pulsar.

A coerência política não impede o distanciamento artístico, e a heterodoxia surge como marca dessa biblioteca. Ao lado de marxistas ortodoxos, aparece um escritor como Céline. Seu *Mea-culpa* será importante para se compreender o clima político da época de Almereyda. E apesar do panfleto anti-semita, *Bagatelles pour un massacre*, seu estilo delirante e sua fúria autodestrutiva tem seu lugar na estante. Assim como Pirandello, apesar de seu telegrama em solidariedade a Mussolini depois do assassinato de Matteotti; ou Hamsun, apesar de sua adesão ao nazismo; e Éluard e Aragon, apesar da aprovação aos processos e execuções estalinistas. Esses grandes autores do século interessam pela profundidade de suas obras, menos por suas escolhas conjunturais, ora como cultura geral, ora por razões específicas, como é o caso de Comte. As obras completas do filósofo servem para a feitura do artigo *O positivismo brasileiro na Sorbonne*, sobre o trabalho do professor Paul Arbusse-Bastide.¹⁶³ O mesmo acontece com Léon Daudet, o eterno inimigo de Almereyda.

¹⁶³ Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *O positivismo brasileiro na Sorbonne*. In: *Anhembi*, n.30, vol.10, p.538.

Antonio Candido comparece na biblioteca de Paulo Emilio com inúmeras obras e todas com dedicatórias significativas. Em *Introdução ao método crítico de Silvio Romero* (1945) temos a declaração da grande amizade, que passa pela compreensão das condições econômicas e a solidariedade do filho de secretário de estado não tem limites. Em uma conversa por telefone, Antonio Candido me confirmou que Paulo Emilio lhe emprestou dinheiro para imprimir sua tese. A dedicatória bem humorada confirma os laços de afeto e a proximidade das idéias: “A Gomes, que passará à posteridade por ter sido o Engels desta obra-prima, muito afetuosamente. Antonio Candido. Março de 1945” Já em *Vários escritos* (1970), encontramos a seguinte dedicatória: “Ao Paulo (herói de umas partes deste livro) com afetuosos abraço do A.C.” A presença de Paulo Emilio no livro aparece nominalmente em alguns ensaios e, quando o livro foi relançado em 1995, Antonio Candido incluiu um ensaio inteiramente dedicado ao amigo. Mas na edição de 1970, Paulo Emilio aparece na série de ensaios dedicados a Oswald e em especial em *Digressão sentimental de Oswald de Andrade*. Na frase “No começo do decênio de 40, Oswald fez em sua casa mais de uma leitura de capítulos prontos, segundo me contou quem ouviu.” O “quem ouviu” certamente é Paulo Emilio, que naquela época era o *protégé* do poeta modernista, que cultivava um clima amistoso (pontuado por muita pilhéria) com o jovem desinibido. Quando Antonio Candido comenta a expectativa em torno da *Trilogia do exílio*, aguardada como a grande obra do poeta e que viria para lançar por terra as dúvidas em torno de suas qualidades artísticas, ele afirma: “Todavia eu (nós) esperava (mos) por uma confirmação, com coroamento que ele [Oswald] teimava em anunciar como tal.” Certamente, quando se refere a um “nós”, o crítico literário está evocando sua geração – a geração *Clima* – que acompanhou com interesse renovado os rumos do modernismo. Mas sem dúvida, esse “nós” se refere particularmente a ele e Paulo Emilio que, entre os “chato-boys”¹⁶⁴ era o mais próximo do poeta. No momento em que o ensaio descreve a recepção de Oswald pela geração *Clima*, Paulo Emilio ocupa um lugar de destaque e é alvo de provocação. “Paulo Emilio andava pelos dezoito anos, era muito combativo e cheio de iniciativas, com certo gosto pelo barulho que depois perdeu.” Ainda sem entender o sentido da provocação, descrevo-a aqui para evidenciar a troca de idéias, a cumplicidade e as proposições em torno de uma interpretação da cultura, que passa também pela memória de uma geração. Em Antonio Candido, essa interpretação da experiência brasileira está inteira já em 1959 na sua *Formação da*

¹⁶⁴ “Chato-boy” foi o apelido sarcástico que Oswald aplicou a toda a geração *Clima* para caracterizar seu discurso acadêmico moderno e científico. Uma geração que, segundo o poeta, “(...) lê desde os três anos. Aos vinte tem Spengler no intestino. E perde cada coisa!” A crítica ao jargão acadêmico, à vontade de superar a geração anterior pelo apego à ciência, foi amenizada com a adoção pelos próprios membros da geração de *Clima* do apelido que, de crítico, passou a ser mais um chiste do modernista.

Literatura Brasileira, publicada no mesmo ano da *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany. Paulo Emilio será muito sensível a essas duas obras, a segunda vai receber severa crítica, enquanto que a primeira é um modelo de investigação decisivo para a compreensão da história do cinema brasileiro que está em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Da leitura atenta de *Formação* destaca-se uma idéia-força, grifada com caneta esferográfica: “(...) o desejo de mostrar que também nós, brasileiros, homens de uma terra inculta, éramos capazes de fazer como os europeus.” (p.79) E Antonio Candido ressalta como essa atitude é de grandes conseqüências não só para a literatura, mas para toda a “vida mental do país”. O fenômeno chega tardiamente ao cinema, e será Paulo Emilio quem o recuperará quando salientar o papel histórico da revista *Cinearte*.

Seguindo essa tradição de crítica de obras e análise da sociedade, vale a pena mencionar *Ao vencedor as batatas*, de Roberto Schwarz. O volume da biblioteca de Paulo Emilio tem a curiosa dedicatória: “A Sallès Gomès, um eminente colonizador e trípode paulista. De um seu colono. Roberto. 11.jul.1977”. A referência à grafia francesa do nome de Paulo Emilio e a indicação do colonizador paulista, revelam tanto o conhecimento de *Jean Vigo*, como o impacto do texto *Uma situação colonial?* – que será retomado anos depois para um introduzir um balanço de um ciclo econômico –, assim como uma brincadeira entre o local e o universal sugerem em tom de brincadeira a leitura de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. O termo “trípode” certamente se refere ao título das ficções do crítico de cinema, que na época ocupavam o crítico literário. A vontade é continuar desenvolvendo conjecturas, mas por ora basta indicar o contato pessoal. Mesmo que puramente documental, a menção é significativa, pois o autor é dos raros que tem destacado em profundidade o trabalho de Paulo Emilio e sua contribuição crítica e artística.¹⁶⁵

Percorrendo as estantes dessa biblioteca, encontramos várias obras de Edgar Carone, que se define como “amigo e discípulo”. E, seguindo a ordem alfabética, temos alguns trabalhos de Otto Maria Carpeaux. O cosmopolitismo do crítico austríaco, radicado no Brasil, se confirma nos dois volumes de ensaios *A cinza do purgatório* (1942) e *Origens e fins* (1943) e na fantástica *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (1955), gênero raro em nosso mundo intelectual muito habituado a “interpretar”. O interesse por Carpeaux se verifica não apenas nos volumes da

¹⁶⁵ Cf. SCHWARZ, Roberto. *Sobre as Três mulheres de Três Pppês*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (Incluído posteriormente na segunda edição do livro de Paulo Emilio.); SCHWARZ, Roberto. *A imaginação como elemento político*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense, 1986. (Incluído posteriormente em *Que horas são*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.) e SCHWARZ, Roberto. *Fim de século*. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

biblioteca, mas também na defesa feita pelo grupo *Clima*, quando o grande crítico foi atacado por Carlos Lacerda, Guilherme Figueiredo e Vitor Espírito Santo que, em campanha difamatória na imprensa, o chamam de “cripto-fascista”.¹⁶⁶

Outra personalidade marcante na biblioteca é Leon Trotsky e as diferentes edições da biografia escrita por Isaac Deutscher (*O profeta armado, O profeta desarmado, O profeta fora da lei*) mostram o estrategista político pela trajetória e obra. Deutscher, um antigo militante trotskista da década de 1930, logra um distanciamento crítico de seu personagem e, com certo ressentimento, realiza um acerto de contas com seu antigo mestre. A prosa clara e a pesquisa bem realizada criam uma atmosfera convincente e lhe valeram notoriedade. Mas ele não é um historiador e, muitas vezes, sua imaginação preenche as lacunas não resolvidas pela investigação. Esse fato, que pode vir a ser uma qualidade, não impede o posicionamento desfavorável contra Trotsky, o que se confirmaria mais tarde na biografia sobre Stálin.

Assim como Paul Morand e Jean Giraudoux que formam uma dupla importante da literatura francesa moderna, o primeiro voltado ao mundo em sua exterioridade, e o segundo mais intimista, dedicado à aventura interior, Jean-Paul Sartre ocupa espaço considerável. As peças teatrais e *A crítica da razão dialética* são obras para se compreender a principal corrente filosófica do período, assim como o *Esquisse pour une histoire de l'existencialisme*, de Jean Wahl. O autor de *La nausée* é uma referência incontornável para os interessados na renovação do marxismo, principalmente depois de *Matérialisme et Révolution*, texto publicado na revista *Les temps modernes*, em que Sartre inicia o esforço de superação de uma filosofia da consciência em direção a uma filosofia da práxis. Sartre interessa por sua vontade em superar o beco sem saída do marxismo vulgar. Em carta ao amigo radicado na França, Antonio Candido menciona o febrão existencialista da província:

“Por aqui, o existencialismo anda na ordem do dia, como ça se deve, mas de uma forma bastante patusca, porque ninguém tem os livros do Sartre para ler... E então a gente se contenta com exposições de revistas e, mais recentemente, com um livro de Campbell sobre Sartre. O Roland (...) chegou com todos os livros dele e enfeitou a Planalto, mas... não os vende... Só para enfeite, porque tem um exemplar de cada e o resto só vem em dezembro. Eu, que não vou lá, olho de longe as gloriosas capinhas.”

Meses depois, o mesmo Antonio Candido volta a comentar o existencialismo sartreano, e salienta seu esforço em fortalecer um novo tipo de relação humana. Antes porém, descreve a

¹⁶⁶ Cf. a correspondência entre Otto Maria Carpeaux e Paulo Emilio. (PE/CP. 0371).

atmosfera sufocante da ditadura pós Vargas e recorre a seus conhecimentos de antropologia para situar melhor o amigo. A carta é incrível por sua sinceridade e clareza, merecendo ser citada extensamente não apenas pelo estilo, mas também por destacar as referências intelectuais comuns. Diz o cientista social interessado em questões políticas:

“No meio de tudo isso, que fazemos nós? Porque *ngglambi* envolve, justamente, aquela terrível solidariedade no mal e no crime, decorrentes da participação das nossas vidas umas com as outras. Assim como o cristão se liga ao cristão pela mancha do pecado original, o burguês se liga fatalmente ao burguês pela iniquidade básica da sua condição social. Daí a necessidade que se sente de romper esta comunidade para criar outra, fraterna, como queria o Pietro Spina. Esse desejo de fraternidade, não teórica, mas prática, percorre todos os inconformados do socialismo moderno (Koestler, Silone), que aparecem por este lado sobretudo como autênticos hereges. Por isso é que acho importante, no existencialismo, certas proposições que tendem a ressaltar o compromisso permanente do homem com todos os outros homens, através de cada um dos seus atos; o alcance universal de cada ação nossa, possivelmente uma norma latente para toda a humanidade. E a “mauvaise foi”, e a magnífica análise das relações inter-humanas pela “fluidez” e a “viscosidade”. Não conheço “L'être et le néant”, que os entendidos dizem ser duro de roer, mas compensador! O Israel que o possui, prometeu me emprestá-lo por um mês. Até agora, conheço do existencialismo sartreano duas peças, “Le mur” e “La nausée”, “L'existencialisme est un humanisme” e vários expositores: Campbell (excelente), Lefebvre, Lefeuve, Troisfontaines. No ano passado li muito Nietzsche, Dostoiévski e Chestov – outro ramo da família. De tudo, dá para sentir que o movimento de Sartre traz precisões e discussões das mais importantes para a nossa conduta. E fiquei satisfeito de ouvir do Israel que você pensa do mesmo modo.

Por falar em solidariedade nas ações, em compromisso, etc., lembro-me de um trecho de Bloy, que vi citado não sei onde e tomei nota (nunca li um livro dele), e que ponho aqui porque sei que você é devoto do velho louco: “Tout homme qui produit un acte libre projette sa personnalité dans l'infini. S'il donne de mauvais coeur un sous à un pauvre, ce sous perce la main du pauvre, tombe, perce la terre, troue les soleils, traverse le firmament et compromet l'univers.”

Diversos volumes da Maspero são encontrados na biblioteca. Da editora engajada destacam-se as *Oeuvres révolutionnaires*, de Che Guevara, e autores como Victor Serge, Arthur Koestler e Soljénitsin. Este último comparece com seus fundamentais *Arquipélago Gulag*, *O carvalho e o bezerro* e *Agosto 1914*, e por meio dos comentários de Lukács e Pierre Daix. Já Victor Serge surge como fonte importante para a criação de Almereyda, e sua disposição em mesclar

relato político com invenção literária será muito cara a Paulo Emilio. Seus romances, principalmente *L’Affaire Toulaev*, possuem uma grandeza histórica e humana inspiradora.

Montaigne em três antigas edições. Em um dos volumes há marcas de grafite no ensaio *De três boas mulheres*. Teria, por acaso, Paulo Emilio lido essa saborosa peça a respeito do casamento moderno? Montaigne escolhe três esposas exemplares para comentar: uma é a vizinha de Plínio, o moço; outra é a rica esposa de Peto; e a terceira é Pompéia Paulina. Todas renunciam à vida em nome da fidelidade aos maridos. Teria o crítico brasileiro dado o título de suas novelas, *Três mulheres de três Pppês*, em referência paródica a este ensaio? Tenho minhas dúvidas, pois as marcas de grafite que aparecem no livro não lembram a escrita de Paulo Emilio.

O curso de estética de Hegel é um rastro das fases de esforço sistemático de estudo da filosofia. Já Paul Léautaud, esse esquecido autor de diários, interessa pelo esforço em “fazer estilo”. Sua obra é a busca incessante por um estilo literário original, a partir de anotações da vida cotidiana e literária. Outras presenças são André Malraux e Octave Mirbeau, este último um desconhecido cujo teatro anarquista foi recentemente redescoberto. Paulo Emilio ficou fascinado por esse teatro de combate, incoerente e violento.

Giorgio Vasari, o primeiro autor a formular uma história autônoma para a arte, comparece na biblioteca com suas célebres e estranhas descrições. Na introdução da segunda parte, ele expõe seu método, procurando destacar as intenções e as ações de cada artista, mas principalmente “(...) descobrir as causas e as raízes de cada um dos estilos e expor o desenvolvimento e o declínio das artes.” Além de seu *Le Opere*, há também um volume com os *Studi Vasariani*, em que diversos autores discutem o legado do primeiro historiador da arte, entre eles Bernard Berenson, o autor de biografias notáveis de pintores renascentistas, que articulava descrição do estilo e comentário histórico. Como bom beylista, Paulo Emilio tinha, além das obras completas, os comentários de Stefan Zweig, Maurice Bardèche, Henri Malo e Henri Martineau. *A filosofia da arte*, de Hippolite Taine, também tem seu lugar, e por mais que a obra ilustre teses sobre o determinismo da raça e do meio e do momento, em alguns momentos surge o crítico arguto com grande talento para a descrição de uma obra.

A amizade com Giuseppe Ungaretti, nascida na década de 1940, quando o poeta ministrou cursos na Universidade de São Paulo, perdurou por toda a vida. Além de uma grande correspondência, nos livros temos dedicatórias com “affeto paterno”. Para encerrar esta etapa descritiva, resta citar Simone Weil que, por seus escritos históricos e políticos, mas sobretudo por sua mística da vida operária, deve ter interessado ao nosso autor.

3

Após essa apreciação dos livros como dados documentais, é preciso se deter em alguns autores de maneira mais aprofundada, mestres ou modelos cujos livros evidenciam a leitura sistemática feita por Paulo Emilio e que, de alguma maneira e sempre à socapa, estão presentes no desenrolar do trabalho do crítico.

Começemos pela obra de Alain, que fora o professor de Jean Maugüé, de quem Paulo Emilio foi aluno. O filósofo foi um dos intelectuais mais famosos da França na década de 1930. Conhecido por colaborar na grande imprensa, inventou um gênero de crítica que tratava dos mais diversos assuntos em textos curtos e profundos. Esse gênero se chamou *Propos* e suas características são a síntese, a diversidade temática e seu aspecto democrático para qualquer leitor. Como uma lição de filosofia aplicada os *propos* versavam sobre temas gerais para introduzir o pensamento filosófico. O *Propos sur le bonheur* é o mais célebre de todos, em que temas dos *fait-divers* servem para uma profunda reflexão sobre o conceito de felicidade nos mais diferentes filósofos. A forma concisa, a maneira tergiversante da exposição, o tema geral que evoca outros em profundidade, tudo isso certamente serviu para o crítico do *Suplemento Literário* forjar seu estilo de intervenção.

André Gide é outro autor importante nesse panteão. Paulo Emilio considera-o um parente de Montaigne¹⁶⁷, e as inúmeras obras presentes na biblioteca, lidas e grifadas, e a quantidade de biógrafos e comentadores do escritor, colocam o autor de *Nourritures terrestres* entre as presenças mais fortes. Gide é um problema literário da época. Sua obra multifacetada, cheia de variações de ângulos, de posicionamentos e de temas, muito marcada pela maneira como vida e arte vibram em conjunto, inquieta Paulo Emilio desde a década de 1930, quando lia *De volta da URSS*, em que Gide apresenta suas reservas ao comunismo que há pouco o seduzira. A escrita justa, tributária dos clássicos da literatura francesa, serve para explorar diferentes testemunhos de si mesmo, em que a liberdade e a disponibilidade desempenham papéis preponderantes.¹⁶⁸ Paulo Emilio, como leitor

¹⁶⁷ Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Autor, personagem e ator*. [01.11.1958] In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

¹⁶⁸ Sobre a importância da noção de disponibilidade gideana cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *A descoberta da cama*. [02.04.1960] In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

atento do *Journal*, a obra máxima de Gide, percebe esse método compositivo em que tudo se desenrola a partir do *eu*. Essa descoberta de um método que reduz o mundo à individualidade, um método em que obra e vida se imiscuem uma na outra de maneira não redutora, vai perseguir Paulo Emilio ao longo de todo seu trabalho crítico. E esse entrecruzamento vai render em Gide uma obra de grande elaboração estética, como constatou Jean Hytier, cujo livro aparece numa das estantes da biblioteca do crítico brasileiro. Numa passagem rápida para explicar seu método que não privilegia a relação entre vida e obra para se concentrar mais nas obras, Hytier aponta que Gide constrói seu estilo no desejo de criar uma figura ideal, que tem pouco a ver com sua vida íntima, e quem investigar a criação desse eu imaginário estará formando um novo capítulo da história da arte, que ele denomina *l'esthétique de la personnalité*.

Inúmeros são os comentadores que amparam a leitura de Gide por Paulo Emilio e, dentre eles, chama nossa atenção o nome de René Schwob, o esteta muito referenciado nas críticas da revista *Clima*, e por quem Paulo Emilio sempre manteve certo interesse.¹⁶⁹ Gide nunca deixou de inquietar Paulo Emilio, e um volume em torno do centenário do escritor, editado pela Association des Amis d'André Gide em 1972, reitera esse interesse, que surge na década de 1930 e se intensifica na segunda metade da década seguinte, quando da redação de *Jean Vigo*.

Por sua vez, Paul Valéry é uma presença emblemática. Os livros da biblioteca mostram uma leitura sistemática de parte da obra dedicada ao discurso estético. Os inúmeros trechos grifados, as anotações marginais, e sobretudo a marcação das páginas mais significativas no final de cada volume, confirmam a leitura e, principalmente, a releitura e a consulta em momentos diferentes. Na crítica de Paulo Emilio, o escritor francês é mencionado em um artigo para se discutir a tensão entre arte e erotismo.¹⁷⁰ Essa referência pontual revela conhecimento de todo o trajeto do autor da *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Apesar da aparição única, Valéry é presença forte na concepção do trabalho crítico de Paulo Emilio. Valéry construiu sua obra crítica por meio de ensaios, conferências e notas, todos marcados pelo método e pela fantasia. Seus escritos possuem explicações gerais sobre a arte e se preocupam com a formação das obras. Para ele o estilo, a expressão, a obra, são o indivíduo em *ação* e toda a filosofia é uma questão de forma. E sua descrição criativa supera a interpretação, na medida em que procura captar a ação poética mais do que o indivíduo criador. “La description dispense de tout enchaînement, admet tout ce

¹⁶⁹ Uma carta da filha de René Schwob para Paulo Emilio (20.08.1962) confirma o interesse do crítico pelo esteta. Cf. PE/CP. 1677.

¹⁷⁰ Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Erotismo e humanismo*. [23.08.1958]. In: In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

qu'admettent les yeux, permet d'introduire de nouveaux termes à chaque instant."¹⁷¹ Para esse tipo de análise crítica, a intuição contribui na constituição de um método que incorpora impulsos e decisões inesperadas. E essa concepção formal ganha, no estudo de Leonardo da Vinci, uma síntese que será revisitada ao longo da vida, tanto por Valéry como por Paulo Emilio. Na *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* lida pelo crítico brasileiro encontra-se a primeira versão do texto (redigida em 1894), a *Nota e digressão* (anexada em 1919), o ensaio *Leonardo e os filósofos* (de 1929) e as notas marginais (incluídas em 1930). Esses dados indicam como Valéry projetou em Leonardo questões que o perseguiram ao longo dos anos. Assim como fez com Mallarmé, trata-se da reconstituição de um drama intelectual e da construção de um tipo espiritual. Desse trabalho surge a idéia de "Comédia intelectual", que poderia ser considerada como o ponto alto da crítica de Valéry. Ele voltou ao estudo de Leonardo diversas vezes e, em 1919, após a longa reformulação de suas idéias – seu período de grande silêncio (1892-1917) – retoma seu texto de juventude e reitera seus pontos de vista. "Donc, ni maîtresses, ni créanciers, ni anedoctes, ni aventures – on est conduit au système le plus honnête: imaginer, à l'exclusion de tous ces détails extérieurs, un être théorique, un *modèle* psychologique plus ou moins grossier, mais que représente, en quelque sorte, notre propre capacité de reconstruire l'oeuvre que nous nous sommes proposés de nous expliquer. Le succès est très douteux, mais le travail n'est pas ingrat: s'il ne résout pas les problèmes insolubles de la parthénogénèse intellectuelle, du moins il les *pose*, et dans une netteté incomparable."¹⁷² A maneira como Paulo Emilio pensa o estudo biográfico o aproxima muito de Valéry e, em um dos vários volumes lidos, temos a seguinte anotação a lápis: "Peut-être Leonard voyait-il dans les oeuvres un moyen – ou plutôt une manière de spéculer par les actes – sorte de philosophie nécessairement supérieure à celle qui borne à des combinaisons formées de termes non définis et depourvues de sanctions positives."

Essa anotação, síntese de *Leonardo*, certamente se deve ao comentário à tese de Décio Pignatari. Em 1973, ele defendeu seu doutorado na Universidade de São Paulo, tendo na banca Paulo Emilio. Em uma arguição memorável, Paulo Emilio marcou as diferenças de enfoques de geração e demonstrou, como nunca antes, toda a familiaridade com Valéry. Com bom humor, o comentário se inicia com a provocação: "(...) nem tudo o que Décio Pignatari diz é claro para mim, mas estou convencido de que vale muito a pena tentar esclarecer tudo o que ele diz." E continua, selecionando alguns autores para o comentário. A lembrança de Peirce é uma obra-prima do

¹⁷¹ VALÉRY, Paul. *Stendhal*. In: *Variété II*. Paris: Gallimard, 1930. [Trecho grifado por Paulo Emilio].

¹⁷² VALÉRY, Paul. *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*. In: *Variété*. Paris: Gallimard, 1930 p.200 [Trecho grifado por Paulo Emilio].

humor pauloemiliano, mas vamos nos concentrar em Valéry: “Respeitoso e intimidado eu me afasto de Peirce e procuro no panteon um personagem menos ameaçador.”

“Como todos de minha geração universitária fui um pouco francês e vou naturalmente ao encontro daqueles que representam para mim um mundo mais familiar do que outros. Entre os franceses, o que predomina em sua tese é Valéry, com quem também não me encontrava há três décadas mas de quem nunca esquecera. O reencontro, que lhe fico devendo, me alegrou muito.”

Em seguida temos uma aula sobre Valéry e sua construção de um modelo de biografia: “O Leonardo de Valéry, com efeito, é e não é Leonardo. O descaso de Valéry pela história e o seu desprezo pela biografia sempre existiram, e foram se acentuando com a passagem do tempo. A história era para ele uma impossibilidade e a biografia, anedotas, no sentido francês¹⁷³ (no nosso sentido ele as apreciou e soube utilizá-las de forma reveladora na análise dos contemporâneos). As personagens propriamente históricas ainda aparecem um pouco nos escritos juvenis de Valéry (...).” “Valéry arrancou Leonardo de sua biografia e de seu tempo, se ateve às suas obras e procurou reconstruir o homem que as produziu. Foi levado naturalmente a inventar *um* Leonardo adequado às obras *de* Leonardo e a si próprio. Eu penso que haveria motivos para você se interessar de perto por essa operação. Valéry com efeito fabricou conscientemente um modelo (...). Numa primeira fase ele o considerou grosseiro, mas preferível em todo o caso a uma série de anedotas duvidosas. Mais tarde contemplou com melhores olhos a sua construção, explicando que uma função de seu modelo de Leonardo fora a de ajudar o jovem Valéry a enfrentar suas perplexidades. Era falso, diz ele, mas vivo. (...) O Leonardo de Valéry, em suma e como era de se esperar, permanece fiel a Valéry.”

E Paulo Emilio continua com sua aula, descrevendo o indivíduo, um falador contumaz, que Gide, no seu *Journal*, afirma ser um de seus melhores amigos e seria o melhor se fosse mudo e surdo. Mas, sobretudo, para além das anedotas (no nosso sentido), Paulo Emilio descreve a teoria artística de Valéry e termina salientando o entusiasmo de Pignatari pelo mundo nascido da Revolução Industrial: “Mas acontece que é precisamente você quem nos adverte contra a leitura das palavras apenas de acordo com as regras da lógica discursiva. Será que o poder contagiante da sua modernidade se exerce através da simples vizinhança tipográfica entre Valéry e tantas idéias, nomes e palavras modernas? Ainda não sei responder. Por enquanto só posso acrescentar que nessas ocasiões o Valéry, que a partir da I Guerra Mundial não cessou de manifestar o seu horror

¹⁷³ A anedota em francês ressalta as particularidades históricas do indivíduo e não as historietas divertidas.

pelo mundo moderno, esse Valéry se debate no Panteon em que você o encerrou.”¹⁷⁴

A análise e o conhecimento do trabalho crítico de Valéry influenciaram Paulo Emilio mais do que se supõe. Evidentemente, a conexão não é fácil nem imediata, pois como diria o Monsieur Teste: “Trouver n'est rien. Le difficile c'est de s'ajouter ce qu'on trouve.” Mas podemos encontrar pontos comuns, principalmente se pensamos nos trabalhos *Jean Vigo* e *Humberto Mauro*, *Cataguases*, *Cinearte*. Não resta dúvida de que esses trabalhos necessitam de abordagens internas que apresentem as maneiras como o crítico trabalha com cada cineasta e seu tempo, mas a indicação de idéias inspiradoras para esses livros, e para toda a obra de Paulo Emilio, não deixa de ter alguma importância. Quando Paulo Emilio realiza a “biografia” de Jean Vigo, ele parte de sua obra para investigar a vida, e constrói um ser teórico, em que o inconformismo da obra e seu lirismo deixam marcas decisivas. Já em Humberto Mauro, a criação de um cineasta significa a tentativa de síntese de toda a história do cinema brasileiro. O Humberto Mauro de Paulo Emilio também não deixa de ser uma invenção, na medida em que serve para evidenciar os problemas de uma formação cultural periférica, que se inspira nos modelos centrais para deles forjar uma nova expressão. Essas observações gerais, quando feitas com a obra de Valéry em mente ganham mais consistência e mostram como o estudo da biblioteca de Paulo Emilio fornece dados para a compreensão de sua obra.

A aproximação a essa biblioteca, em relação com seu arquivo pessoal, mostra afinidades surpreendentes. E reforça ainda mais a disposição crítica de nosso autor em relacionar o cinema com outras esferas da cultura. Algumas hipóteses foram lançadas, e é preciso voltar à discussão dos livros de Paulo Emilio que, insatisfeito com os livros de sua biblioteca, escreveu seus próprios, que é a forma mais louvável de obtê-los.

¹⁷⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. (*Semiótica e literatura*). PE/PI. 0343. O documento é composto por um texto de 10 páginas para ser lido como arguição, e mais 30 páginas repletas de transcrições de trechos das obras de Valéry.

Anexo II

Cronologia de Paulo Emilio Salles Gomes

1916. Nasce em São Paulo no dia 17 de dezembro.

1932. Participa da Revolução constitucionalista como voluntário.

1935. Realiza a revista *Movimento*, de forte inspiração modernista.

1935. Colabora na imprensa de esquerda, especialmente em *A Platea*, órgão da Aliança Nacional Libertadora, e realiza manifestações políticas.

1935. É detido em razão da repressão que se segue à rebelião militar comunista em novembro.

1937. Escapa da prisão e parte para a França.

1938. Conhece Plínio Sussekind Rocha, que o apresenta o cinema de arte, especialmente o cinema soviético.

1939. Com o advento da Segunda Guerra, retorna ao Brasil.

1940. Ingressa no curso de Filosofia da Universidade de São Paulo.

1941. Participa da revista *Clima*.

1943. Se alista na Campanha da Borracha.

1944-5. Milita em pequenos grupos de esquerda não ortodoxa.

1946. Segunda viagem a França.

1954. Retorno ao Brasil para realizar a I Festival Internacional de Cinema de São Paulo

1956. Colabora no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*.

1957. Publicação de *Jean Vigo* (Paris: Seuil).

1958. Curso para dirigentes de cineclubes promovido pela Cinemateca Brasileira.

1960. Organização da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, para a qual redige a intervenção *Uma situação colonial?*

1961. Ministra o curso *A personagem cinematográfica* no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo.

1964. Participa da fundação do curso de cinema na Universidade de Brasília.

1966. Publica *70 anos de cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: Expressão Liberdade), em co-autoria com Adhemar Gonzaga. Inicia o doutoramento como pós-graduando no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

1968. Integra o corpo docente da recém inaugurada Escola de Comunicações Culturais, futura Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

1972. Defende o doutorado *Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro*, sob a

orientação de Gilda de Mello e Souza.

1973. Publica o ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (revista *Argumento*, n.1).

1974. Publica *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (São Paulo: Perspectiva).

1977. Publica em abril a série de novelas *Três mulheres de três Pppês* (São Paulo: Perspectiva).

1977. Falece em 09 de setembro.