

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Victor Santos Vigneron de La Jousselandière

Paulo Emílio, a última gargalhada

Versão corrigida

São Paulo

2023

Victor Santos Vigneron de La Jousselandière

Paulo Emílio, a última gargalhada

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de doutor em História Social.

Área de concentração: História Social

Orientador: prof. dr. Francisco Cabral
Alambert Junior

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Vigneron, Victor Santos
V683p Paulo Emílio, a última gargalhada
/ Victor Santos Vigneron; orientador Francisco
Alambert - São Paulo, 2023.
542 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de
concentração: História Social.

1. Crítica de cinema. 2.
Pensamento social brasileiro. 3. Cinema
brasileiro. 4. História do Brasil. 5. História dos
intelectuais. I. Alambert, Francisco, orient. II.
Título.

VIGNERON, Victor Santos. Paulo Emílio, a última gargalhada. 2023. 542 p. Tese (doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof(a). dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Resumo

VIGNERON, Victor Santos. Paulo Emílio, a última gargalhada. 2023. 542 p. Tese (doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O tema desta tese é a trajetória do crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes em suas últimas décadas de atuação intelectual. A partir da pesquisa do material pessoal do crítico, depositado na Cinemateca Brasileira, além de textos publicados e de documentos dispersos em outros arquivos, a proposta é acompanhar as transformações em sua escrita a partir de finais dos anos 1950. Entre os anos 1960 e 1970, sua produção é marcada por um paulatino acercamento com o cinema brasileiro, fato que seria registrado em seus mais conhecidos escritos, “Uma situação colonial” (1960) e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973). No entanto, a análise de um conjunto mais amplo de documentos permite observar uma trajetória intelectual mais complexa. Afinal, Paulo Emílio encontrava-se na confluência da institucionalização de um determinado projeto moderno para o país, obstado por diferentes processos que afetaram sua posição; o advento do regime militar, o processo de institucionalização acadêmica e a aceleração da modernização capitalista num sentido conservador levariam de roldão algumas das formulações teóricas apresentadas pelo intelectual no início dos anos 1960. Diante disso, o objetivo específico desta tese é analisar as diferentes encruzilhadas a que a escrita de Paulo Emílio foi submetida, de modo a aferir o trabalho de formulação levado a cabo pelo crítico entre os anos 1960 e 1970. Nesse processo intelectual, a escrita de Paulo Emílio registra um paulatino amadurecimento de determinadas tendências, mas também o descarte de certas experiências, fato evidenciado nos esboços e nos materiais não publicados do autor. No conjunto é possível observar que sua derradeira produção, demarcada entre “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” e “Festejo muito pessoal” (1977), é um ponto de confluência de diferentes tendências, urdidas de forma paulatina na documentação privada, que configuram uma maneira muito particular de formalizar os dilemas de sua trajetória intelectual.

Palavras-chave: Paulo Emílio Salles Gomes; escrita; crítica; cinema; encruzilhada.

Resumo

VIGNERON, Victor Santos. Paulo Emílio, the last laugh. 2023. 542 p. Doctoral dissertation (PhD in Social History) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The theme of this thesis is the trajectory of film critic Paulo Emílio Salles Gomes, in his last decades of intellectual activity. From the research of the critic's personal material, deposited at Cinemateca Brasileira, as well as published texts and scattered documents in other archives, the proposal is to follow the changes in his writing from the late 1950s. Between the 1960s and 1970s, his production is marked by a gradual contact with Brazilian cinema, a fact that would be seen in his most-known writings, "Uma situação colonial" [A colonial situation] (1960) and "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento" [Cinema: trajectory in underdevelopment] (1973). However, the analysis of a larger set of documents allows us to observe a more complex intellectual trajectory. After all, Paulo Emílio was at the confluence of the institutionalization of a definite modern project for the country, obstructed by different processes that affected his position; the advent of the military regime, the process of academic institutionalization and the acceleration of capitalist modernization in a conservative direction would unexpectedly take away some of the theoretical formulations presented by the intellectual in the early 1960s. Therefore, the specific objective of this dissertation is to analyze the different crossroads to which Paulo Emílio's writing was subjected to, in order to assess the work of formulation carried out by the critic between the 1960s and 1970s. In this intellectual process, Paulo Emílio's writing registers a gradual evolution of certain trends, but also the discarding of certain experiences, a fact evidenced in the author's drafts and unpublished materials. As a whole, it is possible to observe that his last production, demarcated between "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento" and "Festejo muito pessoal" [A very personal celebration] (1977), is a point of confluence of different trends, gradually woven in private documentation, which configure a very particular way of establishing the dilemmas of his intellectual trajectory.

Keywords: Paulo Emílio Salles Gomes; writing; criticism; cinema; crossroad.

Deixa pousar sobre nós dois, irmão pequeno,
A sonolência desses enormes passados;
E mal se abra o descuido ao rolar das imagens,
A chuva há-de cair, auxiliando as enchentes.

Sob a jaqueira no barranco ao pé da sombra
As pedras e as raízes sossegadas apodrecem.
Havemos de escutar o som da fruta caindo n'água,
E perceber em toda essa fraca indigência,
A luminosa vaga imperceptível lentidão.
(Mário de Andrade, *Livro azul*)

Sumário

Agradecimentos	9
Preâmbulo – O tempo redescoberto	10
Capítulo I – Da situação à trajetória: o que é posto em movimento?	20
Situações	20
Trajétórias	53
Capítulo II – Por uma logística sentimental de Paulo Emílio Salles Gomes	103
Tempo de cinema	105
Na cadência da espera	109
O atraso pede passagem	114
Por uma logística sentimental	117
No rasto do pessimismo	122
No rasto do otimismo	130
Estação, periodização	144
Ritmo de aventura	151
Capítulo III – Intervalo. Um delegado no plano da imaginação	160
Bazin, Vigo, Coco	161
Todos os gatos são persas	175
You are the global and we are the village	185
Situação colonial, cinema estrangeiro	198
Apêndice: paraguaio? brasileiro? cubano? ou mexicano?	220
Capítulo IV – P.E.S.G.: relatório confidencial	230
O gabinete do Doutor Paulo Emílio	231
Em busca do Brasil formal	240
Máquina de escrever – papel timbrado – cópia em carbono	245
Tempo de urgência	256
Rompimento do discurso	265
Verso e reverso da vigilância	285
Y a de la merde?	296
Capítulo V – Encruzilhadas	317
Vamos chamar o vento: a encruzilhada baiana	319
Memória ao rés-do-chão	327
Joaquim Maria Fagundes de Mello e Gomes: a costura dos corpos	341
Do dois ao três, ou A reprodução a burrice paulista	361

Oswald, febre terçã	374
O golpe e a revolução	388
Cemitério dos vivos	396
Rasto atrás: crônica dos parentes	411
Amortecimento	440
Siglas utilizadas	453
Entrevistas, depoimentos e consultas	455
Referências documentais	456
Referências bibliográficas	468
Referências audiovisuais	495
Anexo I – Livros citados da biblioteca de Paulo Emílio	505
Anexo II – Cronologia de publicações de Paulo Emílio na imprensa (1956-1965)	510
Anexo III: transcrições	521
Exposição sobre a participação das artes visuais na Semana de Arte Moderna de 1922	521
Possibilidade de um filme de longa metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949	528
Anexo IV: filmes em que Paulo Emílio participou nos anos 1970	542

Agradecimentos

Dedico esta pesquisa aos meus colegas professores e a todos aqueles que têm sofrido em maior ou menor grau a acelerada destruição das condições de trabalho. Também dedico o trabalho aos alunos que estão sendo preparados para profissões que ainda não existem, mas que irão trabalhar para os mesmos patrões de sempre.

Agradeço àqueles que de alguma forma tornaram viável esta pesquisa:

Zizinho Vigneron, Yanet Aguilera, Viviana Catena, Vivian Chieregati Costa, Vânia Oliveira, Tiago Ferro, Thiago Monteiro, Silvia Viana, Silvia Martini, Silvana Karpinski, Silvana Bonifácio, Sandra Lovizio, Rubens Marcelo de Campos Pinto, Rosane Kaminski, Ronald Sclavi, Rogério Corrêa, Rodrigo Patto Sá Motta, Rodrigo Archangelo, Roberta Tinoco, Richard Peña, Renan Meireles, Reinaldo Cardenuto, Rafael Zanvettor, Rafael Morato Zanatto, Pedro Plaza Pinto, Nina Jacomini, Nina Ayumi, Monique Borin, Maurício Cardoso, Marina Moreira, Mariarosaria Fabris, Mariana Villaça, Mariana Hope, Mariana Doneux, Mariana Castro, Maria Rita Kehl, Maria Regina dos Santos, Margarida Adamatti, Marcos Napolitano, Marco Antonio Morgado da Silva, Marcele Souto Yakabi, Maisa Sobelman, Luiz Egypto, Luiz Ancona, Luís Branco, Luciana Corrêa de Araújo, Lúcia Telles, Lucas Monteiro, Lorenzo Evola, Lisa Costa, Lúgia Pinheiro Paganini, Lidiane Soares Rodrigues, Leonardo Cordeiro, Leonardo Penha, Léa Malina, Larissa Albuquerque, Laís Silveira, Júlio Pimentel Pinto, Júlia Milaré Groppo, Júlia Jacomini, Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, Isadora Rebello, Inimá Ferreira Simões, Ignacio Del Valle Dávila, Heloisa Pontes, Giselle Moura, Giovanna Intellicato, Giulia Falcone, Gabriela Sacchetto, Franklin Leopoldo e Silva, Francisco Alambert, Fernando Seliprandy, Fernando Sarti Ferreira, Fernanda Pinheiro da Silva, Fábio Raddi Uchôa, Fabián Núñez, Evelyn Paulino, Erica de Oliveira Nascimento, Emi Asakura, Elisabete Marins Ribas, Eliana Rotolo, Eduardo Morettin, Eduardo Zayat Chammas, Eça de Queiroz, Diana Soares Cardoso, David Ribeiro, Danilo Chaves Nakamura, Daltira Pante, Carolina Amaral de Aguiar, Carlos Roberto de Souza, Carlos Augusto Calil, Cândida Cappello Guariba, Camila Koshiba, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Caio Martins, Bianca Almeida, Bernardo Machado, Beca Moreno, Arthur Lira, Arthur Autran, Ana Paula Chican, Amanda Calazans, Alinne Moraes, Aline Leite, Alexandre Miyazato, Alexandre Bebian de Almeida, Alain Fresnot, Afrânio Mendes Catani, Adilson Mendes.

Preâmbulo – O tempo redescoberto

Partimos do último artigo de Paulo Emílio Salles Gomes, intitulado “Festejo muito pessoal” (SALLES GOMES, 2016, p. 491-496). O texto foi escrito em 1977 a pedido da revista *Veja*, interessada na comemoração dos oitenta anos do cinema brasileiro.¹ Diferentemente do que ocorrera nas décadas anteriores, a efeméride ganhava ares oficiais, com direito a patrocínio da estatal Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Na ocasião, contudo, o “Festejo” de Paulo Emílio parece não ter caído bem e o material foi recusado pela publicação sob o argumento de ser, justamente, “pessoal demais”.² O artigo apareceria na revista *Cinema* – editada pela Cinemateca Brasileira – somente em 1980, já num contexto de celebração póstuma do crítico paulista.³

As duas qualificações então atribuídas ao artigo – “muito pessoal” e “pessoal demais” – coincidiam no reconhecimento e divergiam na avaliação do caráter adquirido pela escrita de Paulo Emílio em seus últimos anos. Com efeito, logo nos primeiros parágrafos do “Festejo” fica claro que a trajetória de seu autor serviria de parâmetro para abordar o cinema brasileiro:

Meu caso pessoal é exemplar e deplorável. Em torno da década de 1940 até meados da seguinte eu já me interessava muito por filmes, mas cinema brasileiro para mim era como se não existisse. Quando a gente fundava um clube ou uma revista é claro que se obedecia ao ritual de interesse por produto nosso: pura retórica sem qualquer consequência. (SALLES GOMES, 2016, p. 491)

¹ A atribuição da encomenda não consta na base de dados do Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira, nem nas sucessivas edições do texto. Seu estabelecimento foi possível graças ao acesso ao pedido de prorrogação do contrato de Paulo Emílio na Universidade de São Paulo (USP) em 1977 (AGUSP 64.1.7582.1.9).

² Não é clara, no entanto, a origem dessa informação. Ela consta na base de dados do Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes e foi reproduzida por Carlos Augusto Calil no material complementar da antologia “Uma situação colonial?” (SALLES GOMES, 2016, p. 522). Talvez a rejeição do artigo também se deva ao ácido comentário acerca da Embrafilme: “É possível que a Embrafilme faça o que pode. Nesse caso é torcer para que logo possa fazer o que deve” (SALLES GOMES, 2016, p. 496).

³ Paulo Emílio faleceu em setembro de 1977. Também em 1980, a editora Paz & Terra publicou a coletânea *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (SALLES GOMES, 1980), que iniciou o primeiro esforço de sistematização editorial da produção de Paulo Emílio, agora apresentada como “obra”.

Já era evidente entre os primeiros comentadores do crítico o papel desempenhado pela biografia em sua escrita.⁴ Indo um pouco além, Zulmira Ribeiro Tavares trataria do “biografismo” muito particular de Paulo Emílio, notando que ele “contém um grão de aventura ou mesmo de farsa, o que lhe faculta a reutilização em registro novo da simples informação biográfica” (TAVARES, 1986, p. 343). Ora, em “Festejo muito pessoal” observamos uma associação desse biografismo com sua versão em primeira pessoa, ou melhor, temos um relato que desliza de forma intermitente entre o “eu” e o “nós”, como se observa no trecho acima (“Meu caso pessoal”, “a gente”). Pois o crítico reconhece em si uma postura alienada que seria exemplar entre os intelectuais brasileiros, de modo a entrelaçar a autocrítica com a evocação de duas figuras situadas numa faixa que lhe era familiar. Assim, o antigo colega Ruy Coelho, que exercera a crítica de cinema nos anos 1940, é lembrado a respeito da “primeira e única vez que em artigo seu o filme brasileiro, embora não visto, foi o assunto” (SALLES GOMES, 2016, p. 492). Quanto ao “mestre” Plínio Sussekind Rocha, não escapa a Paulo Emílio o fato de que ele “só se interessava por um filme brasileiro, *Limite*, realizado por Mário Peixoto em 1930” (SALLES GOMES, 2016, p. 492).⁵ Essas evocações são sucedidas pelo retorno à primeira pessoa: “Quando cruzei com Humberto Mauro no INCE [Instituto Nacional do Cinema Educativo], numa manhã de 1940, não lhe liguei a mínima” (SALLES GOMES, 2016, p. 492).

Comentários desse jaez não eram, portanto, manifestação isolada. Também em 1977, a marca da alienação seria referida por Paulo Emílio nas entrevistas concedidas a Giselle Gubernikoff (SALLES GOMES, 2014, p. 190-205) e a Cláudio Kahns (SALLES GOMES, 2012a). Nesses depoimentos, como no “Festejo”, a penitência em relação ao próprio passado servia de exemplo para tratar da colonização cultural que, segundo o autor, predominara inquestionada na crítica brasileira até os anos 1950.⁶ E a descrição da

⁴ Na passagem para os anos 1980, o tema aparece em David Neves (2004, p. 323-329; 1981) e em Roberto Schwarz (1986). Talvez não seja indiferente o fato de José Inácio de Melo Souza (2002) ter lançado mão do modelo biográfico, constituindo um dos principais instrumentos para o estudo da obra de Paulo Emílio.

⁵ Em 1972, Paulo Emílio publicou na revista *Discurso* um perfil de Plínio Sussekind Rocha, por ocasião de seu falecimento. Nele, já mencionava a exclusividade do interesse por *Limite* (SALLES GOMES, 1986, p. 198). Quanto a Ruy Coelho, a crônica referida por Paulo Emílio – em que seu colega narra a recusa de assistir a filmes brasileiros numa dada ocasião – também é mencionada num conjunto de documentos sem data, intitulados “Possibilidade de um filme de longa metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1939” (APESG-CB PI 0173 e 0614), e num debate nos anos 1970 sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (APESG-CB PI 0625).

⁶ O tom penitente já havia sido adotado, em 1974, na entrevista “Eu só gostava de cinema estrangeiro”, publicada em *Cinegrafia*, em que pese os reparos feitos por Paulo Emílio ao resultado dessa conversa com Carlos Reichenbach, Eder Mazzini e Inácio Araujo (SALLES GOMES, 2014, p. 78-105).

tomada de consciência que teria se processado na década seguinte, pela via da conversão, no caráter confessional dessas intervenções.⁷

Dessa forma, o nexo da trajetória de Paulo Emílio com a crítica alienada – do “eu” com o “nós” – se dá nos quadros de uma reflexão sobre o subdesenvolvimento. Como se sabe, essa é uma temática básica na trajetória anterior do crítico, que em 1960 publicara sua conhecida tese “Uma situação colonial?” (SALLES GOMES, 2016, p. 47-54). Seria possível afirmar, portanto, que o artigo de 1977 assume o problema do subdesenvolvimento nos mesmos termos de reflexões anteriores, apenas acrescentando a elas um vezo “muito” ou “excessivamente” pessoal. Nessa perspectiva estaríamos diante de uma estratégia retórica que não mudaria o núcleo do pensamento de Paulo Emílio.

Todavia, é possível argumentar que a abordagem do cinema brasileiro em “Festejo muito pessoal” carrega particularidades que reestruturam a reflexão do crítico e sua expressão escrita. Creio ser insatisfatório apresentar por acréscimo o lugar da enunciação, visto que o biografismo de que fala Tavares se instala, aqui, no núcleo da discussão sobre o subdesenvolvimento. Em outras palavras, a elevação do lugar conferido à experiência subjetiva muda os termos em que se trabalha o problema, de modo que se deve acrescentar à constatação quantitativa (“muito”, “demais”) uma qualificação do vínculo entre a visada pessoal e a problemática mais ampla sugerida pelo cinema brasileiro.

O nexo, aliás, é expresso a certa altura no próprio artigo de 1977: “O filme que emana de nós é pessoal, local, regional, nacional, *stop* – interrompendo aqui para evitar o universal, que no subdesenvolvimento iguala o estrangeiro” (SALLES GOMES, 2016, p. 495). Tal gradação conjuga pessoal e nacional e se liga, no texto, ao problema objetivo do perecimento dos registros associados ao cinema no Brasil, em consequência do subdesenvolvimento. Cabe lembrar que a essa altura a Cinemateca Brasileira já havia passado por dois incêndios, em 1957 e em 1969. Ora, diante dos limites materiais assim impostos aos estudos históricos, o crítico procurava lançar mão de todos os recursos ao seu alcance, inclusive daqueles mais pessoais, situando a ação possível no entrecruzamento de fantasia, lembrança e erudição.⁸ Somente assim seria possível dar

⁷ A metáfora católica, aqui sugerida, reaparece na conferência registrada em “MULTIPLES DECOUVERTES DU CINEMA BRESILIEN” (APESG-CB PI 0766), de 1972, onde Paulo Emílio se refere aos dois “santos” aos quais se deve essa tomada de consciência, referindo-se a Nelson Pereira dos Santos e a Roberto Santos.

⁸ Este ponto já foi destacado por Adilson Mendes (2013, p. 37-59) em análise de um material anterior de Paulo Emílio, sua tese de doutorado.

consistência a algo como uma “cinemateca imaginária”, a respeito da qual Paulo Emílio afirma:

A cinemateca imaginária, documental e posada, ilustra, refunde e completa qualquer fato público que aponte nas memórias de infância de Pedro Nava, dos estranguladores da fé em Deus aos vendedores de ratos, passando pelas xipófagas de Chapot-Prévost. (SALLES GOMES, 2016, p. 495)

Uma digressão. Não era a primeira vez que Paulo Emílio se referia à obra de Pedro Nava. Em 1973, o escritor foi citado na primeira versão do prefácio para *A Bela Época do cinema brasileiro*, de Vicente de Paula Araújo (APESG-CB PI 0406.01). No ano seguinte, uma nova menção seria feita na conferência “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)” (SALLES GOMES, 2016, p. 167-175). Na ocasião, Paulo Emílio observou que:

Lendo o *Balão cativo* de Pedro Nava, que veio morar no Rio de Janeiro dentro do período de que estamos cuidando, a gente constata que não há assunto de maior ou menor ressonância pública levantado pelo memorialista que não tenha sido registrado pelo velho cinematógrafo. (SALLES GOMES, 2016, p. 171)

De uma citação a outra, a repetição da referência demarca o contraste de sua função nos diferentes contextos. A menção à obra de Nava sustentara, em 1974, a presença dos registros cinematográficos no cotidiano da sociedade carioca no início do século XX; já no artigo de 1977, a evocação do memorialista reforçou a função da lembrança e da imaginação diante da perda desses mesmos registros⁹.

A variação atende aos propósitos de cada intervenção, mas a repetição da referência chama a atenção para a presença e mesmo para a afinidade de certas reflexões de Paulo Emílio com a obra de Nava. Talvez tenha sido Antonio Candido de Mello e Souza o primeiro a sugerir essa vizinhança, numa comunicação de 1979 em que comenta

⁹ A conjugação “do fato, da memória e da imaginação” (SALLES GOMES, 2010, p. 295), apareceria como elogio no texto de orelha escrito por Paulo Emílio em 1973 para a primeira edição de *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles.

o aparecimento de uma literatura de corte mais clássico produzida por escritores brasileiros externos ao campo da ficção, como Darcy Ribeiro, Paulo Emílio e Pedro Nava (CANDIDO, 2017a, p. 259-260).¹⁰ Na ocasião – um encontro sobre a narrativa latino-americana –, Candido referia-se à produção ficcional de Paulo Emílio, que poucos anos antes publicara *Três mulheres de três PPPês* (SALLES GOMES, 2015b). Mas é significativo que a justaposição com Nava ocorra num momento próximo ao da evocação do memorialista na reflexão histórica do crítico cinematográfico.

Nava publicou entre 1972 e 1973 os dois primeiros volumes de sua obra memorialista, *Bau de ossos* e *Balão cativo*. O primeiro consta na biblioteca de Paulo Emílio ao passo que o segundo, como vimos, foi rapidamente incorporado como citação na conferência de 1974.¹¹ De forma mais ampla, as obras de Nava situavam-se num contexto em que se aguçavam as formulações sobre o problema da rememoração na literatura brasileira. Como notava Antonio Candido (2017a, p. 61-83), em palestra de 1976, a questão configuraria uma tendência de conjunto, se considerarmos os livros publicados, na mesma época, por Murilo Mendes (*A idade do serrote*, 1968) e por Carlos Drummond de Andrade (a série *Boitempo*, 1968/1973). Ademais, é conhecida a convergência de interesses de alguns autores, como Nava e Drummond, em torno da obra de Marcel Proust (ALMEIDA, 2014, p. 283).

Por seu turno, a biblioteca de Paulo Emílio também registra o interesse marcado e constante do crítico pela obra do escritor francês, ainda que sejam poucas as menções a ele em seus textos.¹² A longa deambulação pela obra de Proust e de seus comentadores, atualizada nos anos 1970 com o aparecimento da obra de Nava, vem a calhar por ocasião

¹⁰ Essa observação já foi feita por Pedro Plaza Pinto (2008, p. 25-28). Em entrevista publicada em 1974 na revista *TRANS/FORMAÇÃO*, Candido já mencionava a obra de Nava em termos semelhantes.

¹¹ Para os problemas referentes ao estudo da biblioteca de Paulo Emílio, que sofreu grandes flutuações em sua trajetória, cf. Adilson Mendes (2013, p. 107-135). Como instrumento complementar a esta tese, as edições mencionadas constantes na biblioteca de Paulo Emílio foram indicadas abaixo, no Anexo I.

¹² Constam na biblioteca diversas edições em francês dos seguintes volumes de *Em busca do tempo perdido*: *À sombra das raparigas em flor* (quatro exemplares), *O caminho de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra* (quatro exemplares), *A prisioneira* (três exemplares), *A fugitiva* (dois exemplares) e *O tempo redescoberto* (dois exemplares). Encontram-se ainda as obras *Pastiches et mélanges*, *Hommage à Marcel Proust* e *Morceaux choisis* (duas edições). Entre os comentadores, é notável a extensão temporal das edições: Lucien Daudet (1927, 1929), Marthe Bibesco (1928, 1950), Georges Cattaui (1935), Léon Pierre-Quint (1935), Henri Massis (1937, 1948), Georges Rivane (1945), Roberto Alvim Corrêa (1948), Charles Briand (1950), Saldanha Coelho (1950), George Painter (1962, 1966) e Maurice Duplay (1972). Destaca-se por fim o estudo de Ruy Coelho, *Proust e a introdução ao método crítico*, publicado em 1944 a partir de um ensaio aparecido anteriormente na revista *Clima*, editada em conjunto com Paulo Emílio, Antonio Candido e outros intelectuais. Proust foi citado por Paulo Emílio nos materiais preparatórios para as arguições da dissertação de Suzy Frankl Sperber, de 1967 (APESG-CB PI 0837), da tese de Décio Pignatari, de 1973 (APESG-CB PI 0343.01), e num conjunto de notas para uma discussão sobre adaptações literárias, realizada em 1965 na USP (APESG-CB PI 0765).

do “Festejo muito pessoal”, diante da penúria documental que se interpunha à “jovem historiografia cinematográfica brasileira” (SALLES GOMES, 2016, p. 494). A reconstituição do “filme que emana de nós” pode ser lida, assim, numa perspectiva que toma a rememoração como peça-chave da aposta analítica “muito pessoal” de 1977. Não surpreende, assim, que biografia e biografismo marquem terreno em passagens decisivas do artigo, como ocorre no trecho a seguir. Nele, antes de passar à problemática da erudição, Paulo Emílio inventaria os fragmentos e detalhes recorrentes que configuraram o “tecido de fundo” de sua – no singular e no plural, repita-se – convergência com a produção nacional:

Tal desenrolar de fumo de *O cangaceiro* [1953, dir. Victor Lima Barreto], a lagartixa de *Rio, 40 graus* [1955, dir. Nelson Pereira dos Santos], um charuto pousado de *Exemplo regenerador* [1919, dir. José Medina], versos de *Aitaré na praia* [1925, dir. Gentil Roiz], vento noturno de *Barravento* [1961, dir. Glauber Rocha], sol no sol de *Gigantes de pedra* [1953, dir. Walter Hugo Khouri], um plural de Luiza Maranhão, os letreiros de *São Paulo, a sinfonia da metrópole* [1929, dir. Adalberto Kemeny e Rodolpho Lustig], mãos de *O segredo do corcunda* [1924, dir. Alberto Traversa], patas de *O tesouro perdido* [1927, dir. Humberto Mauro], e a gente vai continuando, uma coisa puxa a outra, ondas pés brincos, velhinhas atormentadas, sorrisos podres, fragmentos de enredo – “você quer me fazer chorar?” –, nem sempre é possível ir identificando as imagens, sons ou sensações desligados das fontes. Esses fluxos temporais se fixam no espaço da memória e fica assim delineado o tecido de fundo, cujo relevo na escola cultural brasileira é patente. (SALLES GOMES, 2016, p. 493-494)

Seria empobrecedor reduzir essa passagem a um inventário da memória individual ou coletiva. Pois o texto não se presta apenas à enumeração de fragmentos fílmicos, mas deriva paulatinamente para a invenção. Note-se nesse sentido a passagem de uma evocação mais regular de imagens, cadenciada pela citação dos títulos (desenrolar de

fumo/*O cangaceiro*, lagartixa/*Rio, 40 graus*, charuto pousado/*Exemplo regenerador*), à coleção de elementos e referências relativamente disparatados e até misteriosos (versos, vento noturno, sol no sol, um plural, letreiros), para enfim desaguar num jogo mais livre de invenção (o paralelismo de “mãos” e “patas” e a diluição marcada pela ausência de vírgulas em “ondas pés brincos”). A essa altura a pontuação fílmica desaparece, de modo que a “cinemateca imaginária” se materializa não em torno de filmes, mas de “cinema” (CORREA JR., 2010, p. 58-86), fato registrado na reflexão que sucede: “nem sempre é possível ir identificando as imagens, sons ou sensações desligados das fontes” (SALLES GOMES, 2016, p. 494). A perda de registros, nessa perspectiva, seria parcialmente compensada pela força criadora da evocação, um dos fundamentos da tal “cinemateca imaginária”.¹³

A invenção é reiterada quando o artigo passa ao tema da reconstituição de filmes perdidos. A propósito de *Na primavera da vida* (1926, dir. Humberto Mauro) Paulo Emílio retoma a conjugação das variáveis pessoal e nacional em nova enumeração, simétrica à primeira: “Mauriano, cataguasense, matense, mineiro, brasileiro” (SALLES GOMES, 2016, p. 495). Anos antes, esse filme perdido fora objeto de uma “restauração imaginária” por parte do crítico, em sua tese de doutorado (SALLES GOMES, 1974a, p. 95-118). Mas é com “Festejo muito pessoal” que esse movimento parece se cristalizar como dominante, expressa numa derradeira consciência de um “cinema redescoberto”:

A volta à vida dos filmes perdidos e esquecidos é tanto mais comovente que nunca é conclusiva. O progresso no conhecimento de um filme desaparecido é sempre possível. Tudo se passa como se pudéssemos conhecer cada vez mais de perto o que foi o filme em questão. A progressão nos aproxima da projeção que nunca é alcançada. Algo, porém, ocorre às vezes – certo tipo de escamoteamento mágico – que permite prolongar o comentário *como se* um filme irremediavelmente perdido acabasse de ser projetado. (SALLES GOMES, 2016, p. 496)

¹³ A “cinemateca imaginária” talvez possua hoje uma forma objetiva e pública nas bases de dados da Cinemateca Brasileira, como a Filmografia Brasileira e o Banco de Conteúdos Culturais. Evidentemente, o caminho de construção e de operação dessas ferramentas é diverso do registro “muito pessoal” em que se situa Paulo Emílio, mas o problema da perda de registros diretos de parte da produção nacional é um ponto de partida comum. Agradeço a Rodrigo Archangelo pela observação que originou essa reflexão.

Voltaremos ao tema no decorrer dessa tese.

* * *

Os capítulos a seguir tratam da trajetória de Paulo Emílio, grosso modo, entre os anos 1950 e 1970. Mais que delimitar um corpo teórico próprio a esse intelectual, trata-se de acompanhar as sucessivas cristalizações documentais que se depositam ao longo de sua caminhada. Assim, pretende-se acompanhar a variação das ideias do crítico, mas também sua sucessiva determinação sob os mais variados índices materiais. A preocupação formal, portanto, é um elemento central dos cinco capítulos que seguem, os quais se sucedem diante de um mesmo objeto a partir de perspectivas e de modos de exposição diferentes. Não se pretende esgotar o tema nas visadas sucessivas, mas corrigi-las mutuamente.¹⁴

Um dos objetivos deste trabalho, de caráter monográfico, é aferir os debates e as proposições conduzidos em produções de caráter mais sintético. Espera-se assim reduzir a distância existente entre as duas abordagens.

O primeiro capítulo, “Da situação à trajetória”, aborda os parâmetros documentais mais conhecidos da obra de Paulo Emílio, os textos “Uma situação colonial?” e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (SALLES GOMES, 201, p. 47-54 e 186-205). Para tanto, o escopo documental foi propositalmente reduzido e tratado de forma mais exaustiva com o fito de dialogar com as camadas de interpretação que se sobrepõem a esses textos e que, por vezes, apagam sua complexidade e mesmo sua historicidade. A análise escandida das duas obras é um exercício inicial de resistência à subtração desse processo intelectual à sua dimensão temporal. Entre um texto e outro, salta aos olhos o fato de que o tempo recebeu tratamentos diversificados, referidos já nos títulos, calcados nas noções de “situação” e de “trajetória”. Dessa forma, o segundo capítulo, “Por uma logística sentimental de Paulo Emílio Salles Gomes”, desloca o recorte temporal para os períodos imediatamente anteriores à produção desses escritos – entre o fim dos anos 1950 e o fim dos anos 1960 – para aferir a temporalidade com que Paulo Emílio opera num momento chave de sua caminhada. A essa altura ocorre uma abertura do escopo documental analisado, ainda que a pesquisa se detenha predominantemente sobre materiais publicados na imprensa.

¹⁴ Ao mesmo tempo, o procedimento tem o objetivo de não extrapolar o processo histórico da formação do arquivo pessoal de Paulo Emílio, principal fundo documental utilizado nessa pesquisa. Cf., a respeito dos parâmetros metodológicos do uso de arquivos pessoais, Luciana Heymann (1997).

O terceiro capítulo, “Um delegado no plano da imaginação”, foi concebido como um intervalo entre os demais. Trata-se de abordar um tema comumente associado a Paulo Emílio, sua posição diante da questão nacional e diante da problemática do subdesenvolvimento. No entanto, essa investigação não é operada ali onde o crítico trata diretamente do tema – nos referidos escritos, por exemplo –, mas numa perspectiva invertida. Interessa, assim, aferir sua relação com os estímulos que recebia de outros países do mundo e que revelam uma posição algo mais intrincada. A “imaginação” a que se refere o título diz respeito justamente ao deslocamento do intelectual brasileiro diante de seus colegas brasileiros e estrangeiros. A comparação com o crítico francês André Bazin constitui um caso de especial interesse que será abordado nesse momento.

Assim como ocorre no caso dos dois primeiros capítulos, os dois últimos compõem uma dupla complementar. O quarto capítulo, “P.E.S.G.: relatório confidencial”, sai em busca dos índices materiais e formais mais elementares da produção de Paulo Emílio: suportes materiais, meios de divulgação, modalidades expressivas etc. Para tanto, foi necessário estudar de forma mais amiudada os documentos privados do crítico, que apontam para os constrangimentos a que sua escrita foi submetida ao longo dos anos 1960 e 1970. Tal situação advém de questões políticas, mas também do processo mais amplo de modernização pelo qual passava o país, que se determina no caso de Paulo Emílio na forma de uma crescente burocratização. O quinto capítulo, “Encruzilhadas”, privilegia a descrição e análise de determinados materiais que cristalizaram alternativas – teóricas, políticas e formais – diante dos constrangimentos que se acumularam nesse período. A observação dos materiais aí elencados, boa parte deles inéditos, permite não apenas retomar o fio da meada de uma trajetória, mas também destacar aquilo que foi objeto de descarte, um dos principais índices da atividade intelectual propriamente dita.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa sobre o processo de escrita de Paulo Emílio. Evidentemente, o texto que segue carece de recursos formais para abordar determinados aspectos desse processo. Para minimizar essa limitação, optou-se por uma variação nas modalidades de apresentação, recorrendo-se ora à citação, ora à descrição, ora ao fragmento, ora à aceleração dos sentidos interpretativos.

* * *

“Festejo muito especial” acrescenta à “cinemateca imaginária” um comentário sobre a cinemateca “real” e, no entanto, “inimaginável”: “Se permanecer o descaso pela conservação de filmes, as comemorações do centenário do cinema brasileiro serão

certamente perturbadas pela presença de uma cinemateca inimaginável, esquálida e acusadora” (SALLES GOMES, 2016, p. 496). A imaginação renitente de Paulo Emílio, espécie de prótese necessária à vida intelectual no subdesenvolvimento, responde de forma singular a um contexto histórico definido. Mas seu estudo, hoje, é lastreado pela ruína de um processo histórico cujos efeitos ainda se fazem sentir e que marcam de forma evidente estas páginas, que se propõem ao estudo das condições históricas dessa última gargalhada do crítico¹⁵.

¹⁵ Faço referência ao filme de Murnau de 1924. Note-se, porém, que o nome original é “O último homem”.

Capítulo I – Da situação à trajetória: o que é posto em movimento?

Em entrevista feita por ocasião de publicação de sua tese *Sertão Mar*, Ismail Xavier (2019, p. 259-275) menciona a existência de formas complementares de visar um filme: com e sem a moviola. De fato, a análise dos filmes de Glauber Rocha que realiza no livro é estruturada pelo uso intenso desse dispositivo. De forma análoga, este capítulo procura estabelecer um ritmo de leitura ralentado em torno dos dois mais conhecidos textos de Paulo Emílio Salles Gomes, “Uma situação colonial?” e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Trata-se de ler e de analisar as sucessivas passagens desses textos, cotejando-os com outros materiais com os quais eles se relacionam de forma direta ou indireta.

Para tanto, este capítulo faz um largo uso das citações, o que faz emergir problemas de ordem metodológica. Antoine Prost (2003, p. 298-300) contesta o que considera uso impressionista das citações, oferecendo como alternativa uma análise estatística léxica. Este não é o objetivo desta pesquisa. No entanto, a insistência no uso das citações não tem o objetivo de servir como forma de administração da prova, ponto específico contestado por Prost. Trata-se antes de um recurso formal que objetiva salientar a resistência dos dois textos analisados a determinadas interpretações que se lhes foram superpostas e que, de certa forma, orientam sua posteridade simbólica. O procedimento serve, portanto, para destacar a rugosidade desses materiais. Passemos a elas.

Situações

Um dos textos mais conhecidos de Paulo Emílio – “Uma situação colonial?” – pertence a um gênero caído em desuso na academia. Embora seja mencionado correntemente como “artigo” ou “ensaio”, era caracterizado em sua época como “tese”, modalidade de intervenção hoje restrita a congressos de natureza política. A observação, feita de passagem por Fernão Pessoa Ramos (2018, n.p.), merece desenvolvimento. Afinal, aquilo que o gênero designa não é apenas um cacoete de eras mais politizadas, mas um tratamento formal que corresponde ao desejo de repercussão ampla do trabalho intelectual. Com esse parâmetro iniciaremos a abordagem desse escrito, apresentado na I

Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica e publicada dias depois no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*.¹⁶

Paulo Emílio foi um dos organizadores da Convenção. Em 1960 ele era uma figura conhecida no meio cinematográfico paulista, respondendo pela Cinemateca Brasileira e escrevendo para o *Suplemento Literário* e para a revista *Visão*. Nesse momento de consolidação da carreira, o crítico ensaiava um novo salto em sua esfera de atuação, através da nacionalização das atividades da Cinemateca e de uma aproximação preliminar com a universidade. “Uma situação colonial?”, portanto, aparece num momento de transição, em que Paulo Emílio se situava no umbral de sua institucionalização acadêmica. No entanto, a Convenção corresponde a um estado de coisas anterior ao surgimento dos estudos cinematográficos em nível universitário, que levaria ainda alguns anos para acontecer. Assim, se bem que os convencionais abordassem problemas teóricos (é o caso da intervenção de Walter da Silveira, por exemplo), a ênfase do evento pedia para a busca de reconhecimento profissional da crítica de cinema e para os problemas cotidianos dessa atividade.

O escopo da Convenção reforça a singularidade de “Uma situação colonial?” entre os artigos publicados no *Suplemento Literário*. Afinal, a tese não se destinava originalmente ao leitor d’*O Estado de S. Paulo*, mas a uma audiência de contornos mais definidos, cuja homogeneidade era, em parte, garantida pela especialização temática e profissional da Convenção. Houve casos, é verdade, em que Paulo Emílio relatou no *Suplemento* eventos de natureza semelhante, como em sua intervenção de estreia no periódico, dedicada ao Congresso da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), realizado em 1956 (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 11-14). Mas a passagem da Convenção ao *Suplemento* constitui um caso único em que o texto compartilhado com o leitor carrega as marcas de sua funcionalidade original, em que pesem os retoques. A própria decisão de publicar imediatamente a tese parece ter sido selada pela sua acolhida unânime por parte dos convencionais. É nítido, nesse sentido, o contraste com o destino editorial da outra intervenção apresentada na mesma ocasião por Paulo Emílio – “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico” –, recebida com ressalvas na Convenção (SOUZA, 2002, p. 446-460) e publicada apenas em 1986.¹⁷

¹⁶ A Convenção realizou-se em São Paulo entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960 e a tese foi publicada no dia 19 do mesmo mês. O *Suplemento Literário* era um complemento semanal do jornal *O Estado de S. Paulo*.

¹⁷ A sorte divergente dos dois escritos prossegue nas reedições: “Uma situação colonial?” reapareceria na série completa dos artigos do *Suplemento Literário* (1981, v. 2, p. 286-291), teria sua versão original

O trânsito entre o evento e a publicação torna-se mais complexo quando se leva em conta os demais artigos do *Suplemento Literário* dedicados à Convenção. Anunciando ao leitor o início próximo dos trabalhos, “Antes da Primeira Convenção” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 282-285) apresenta as linhas gerais do evento, enfatiza a necessidade de nacionalização da crítica de cinema, discute os problemas específicos do jornalismo cultural e nota a falta de representatividade da Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos (ABCC).¹⁸ O caminho percorrido nesse artigo é inverso ao da tese, uma vez que a antecipação da pauta no jornal poderia incidir sobre os trabalhos da Convenção.

Paulo Emílio nada publicou durante o evento, o que sugere um alto grau de envolvimento com os trabalhos. No *Suplemento Literário*, a série diretamente dedicada ao tema se estende ao longo de novembro de 1960. O ciclo se inicia no dia 5 (“Antes da Primeira Convenção”), é retomado no dia 19 (“Uma situação colonial?”) e se encerra no dia 26, com a publicação de “Fisionomia da Primeira Convenção” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 292-295).¹⁹ Esse último artigo adota uma abordagem diferente dos textos anteriores, mais sintéticos, ao enfatizar a diversidade e mesmo a dispersão da crítica reunida em São Paulo. Numa descrição que oscila entre a impressão pessoal (que inclui até mesmo uma figura ausente, Glauber Rocha) e o inventário das representações (dez “nortistas”, um goiano etc.), a admissão das lacunas parece corresponder à dificuldade de reconhecimento mútuo da crítica de cinema no Brasil. Daí a ênfase nas impressões marcadamente pessoais, cujo caráter arbitrário admite a impossibilidade de fornecer um quadro coerente da centena de críticos reunidos na Convenção.

Como se vê, cada uma das publicações acrescenta uma variante na forma como o evento era visado pelo crítico. No conjunto, “Uma situação colonial?” emerge como pedra de toque da intervenção operada entre a Convenção e o *Suplemento*. Em torno da tese, Paulo Emílio lançou mão de diferentes modulações do discurso (“Antes da Primeira

publicada pela revista *Contracampo* (SALLES GOMES, 2000) e figuraria como título de uma antologia em que foi novamente editada (SALLES GOMES, 2016, p. 47-54). Nesta mesma antologia ocorreria a única reedição de “A ideologia da crítica brasileira” (SALLES GOMES, 2016, p. 115-118). A propósito, um modelo possível para esse texto é a nota “Ideologias cinematográficas francesas”, publicada em 1959 no catálogo da mostra História do Cinema Francês, também realizada pelo MAM-RJ (SALLES GOMES, 1959n); mas a comparação demarca a diferença de escopo, uma vez que as ideologias no caso brasileiro se referem à “crítica”, enquanto o caso francês se refere ao “cinema”.

¹⁸ Em julho de 1961, no artigo “A propósito de mineiros”, Paulo Emílio lamentaria o fato da ABCC não ter vingado, o que evidenciaria os limites das deliberações da Convenção (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 353-356).

¹⁹ A edição de 1981 indica, incorretamente, que “Fisionomia da Primeira Convenção” teria sido publicada no dia 19 de novembro (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 292).

Convenção”, “Fisionomia da Primeira Convenção”) e, quando julgou necessário, optou pelo descarte de algumas peças (“A ideologia da crítica brasileira”). A centralidade de “Uma situação colonial?” fica evidente, ainda, na inflexão ocorrida na escrita do crítico nos artigos publicados no *Suplemento Literário* entre dezembro de 1960 e março de 1961, ciclo que dá continuidade e aprofundamento a alguns dos temas enunciados na Convenção.²⁰

Essas intervenções públicas são a face visível de um trabalho mais amplo de articulação com críticos de vários estados, finalmente reunidos em 1960. Walter da Silveira, por exemplo, é citado em “Fisionomia da Primeira Convenção” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 292-293) e esteve presente no evento. Embora se trate de uma figura conhecida fora de Salvador desde o início dos anos 1950 (NOGUEIRA, 2018, p. 84-98), sua articulação com Paulo Emílio ocorreria apenas no final dessa década. Em janeiro de 1959, o crítico baiano escreveu a seu colega uma carta (APESG-CB CP 1015) em que sugere um primeiro encontro por ocasião da I Jornada Nacional de Cineclubes, realizada naquele ano na capital paulista. Paulo Emílio já parece mais familiarizado com Silveira após esse encontro, a ponto de pedir, em correspondência de junho do mesmo ano (APESG-CB CA 0284), que ele apresente a Glauber Rocha e aos demais colegas baianos o cineasta José Trigueirinho Neto, que então iniciava os trabalhos de produção de *Bahia de Todos os Santos* (1960, dir. José Trigueirinho Neto). Esse diálogo prévio, alimentado ainda por algumas cartas e pelo novo encontro em 1960,²¹ transparece em “Fisionomia da Primeira Convenção” na referência ao trabalho de pesquisa histórica regional em preparo pelo colega e na ocultação das reservas de Paulo Emílio em relação à tese então apresentada por Walter da Silveira.²²

²⁰ Refiro-me a uma série ininterrupta, composta por “Um mundo de ficções” (dez/1960), “A agonia da ficção” (dez/1960), “O gosto da realidade” (dez/1960), “O dono do mercado” (jan/1961), “A vez do Brasil” (fev/1961), “Ao futuro prefeito” (fev/1961), “Uma revolução inocente” (mar/1961) e “Importância do Geicine” (mar/1961) (SALLES GOMES, 2016, p. 55-100). Em março de 1961 também é publicado na revista *Visão* o artigo “Parece que agora vai”, que recapitula os acontecimentos que culminam na Convenção (SALLES GOMES, 1961a).

²¹ Ainda em abril de 1960, Paulo Emílio escreve para Walter da Silveira (APESG-CB CA 0591). Nessa carta, o crítico paulista faz menção a uma missiva recebida que não consta no arquivo da Cinemateca Brasileira. Fica o registro, portanto, das lacunas da correspondência de Paulo Emílio. Em outubro desse mesmo ano, Paulo Emílio escreve a Glauber Rocha, aos cuidados de Silveira, o convite para participar da Convenção, por indicação do intermediário (AWS ws_textual_00003).

²² As reservas de Paulo Emílio em relação às considerações de Silveira sobre o “cinemascópio” são indicadas ao colega em carta de fevereiro de 1961 (APESG-CB CA 0363); em maio daquele ano, outra carta de Paulo Emílio (APESG-CB CA 0590) situa a discordância básica de ambos em torno da crença de Silveira na imagem como essência do cinema, o que vai de encontro à tese “A ideologia da crítica cinematográfica”. Walter da Silveira responde aos questionamentos em abril de 1961 (APESG-CB CP 1672). Quanto ao material sobre a “pesquisa histórica regional”, que seria editado no volume póstumo *A história do cinema vista da província* (SILVEIRA, 1978), ele é tema de cobranças de Paulo Emílio em

Para além da incorporação, bastante filtrada como se vê, de articulações desse tipo, observa-se nos textos de Paulo Emílio um esforço de formalização que considera não apenas as inclinações do crítico, mas também sua expectativa em relação aos pares e aos leitores. As diferentes abordagens presentes nas teses e nos artigos mencionados até aqui são um indício a esse respeito. Quanto a “Uma situação colonial?”, a tese carrega marcas dessa mesma preocupação, uma vez que o texto publicado no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 2016, p. 47-54) não coincide exatamente com a versão original apresentada na Convenção (SALLES GOMES, 2000). Embora sejam poucas as alterações, elas ocorrem em pontos sensíveis do texto. Como veremos, tais modificações procuram sustentar o efeito da tese na passagem de um contexto a outro.

* * *

As duas primeiras frases da versão publicada no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 2016, p. 47) não constavam no original. Com elas, Paulo Emílio acrescenta à tese uma referência ao Festival História do Cinema Italiano, realizado entre julho e novembro de 1960 pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Assim, o crítico evocava nessas linhas a longa série de artigos no *Suplemento* dedicada ao evento carioca e associava a Convenção a uma rede mais ampla de esforços no campo da cultura cinematográfica. O mesmo entrelaçamento já havia ocorrido num sentido oposto, no último artigo sobre o Festival do MAM-RJ, “Um catálogo histórico”, cuja conclusão anunciava a próxima realização da Convenção (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 281).

O entrelaçamento, porém, vai além das menções cruzadas. Já nos dois últimos artigos dedicados ao Festival, é possível notar um deslocamento da análise, que deixa de lado a apresentação dos realizadores italianos e se volta para as contribuições de críticos brasileiros ao catálogo editado pelo MAM-RJ. As referências a Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva, José Sanz e, principalmente, Antônio Moniz Vianna, reunidos nesse “catálogo histórico”, não deixam de conter certa *coquetterie* em relação aos cariocas, cujo olhar foi um importante parâmetro regulador na crítica de Paulo Emílio.²³ Para além de uma política de boa vizinhança, o catálogo editado no Rio de Janeiro é assumido como índice de algo mais amplo, a consolidação da crítica de cinema no país. Nesse sentido, a

diversas ocasiões, sendo mencionado como artigo em correspondências de março e maio de 1961 (APESG-CB CA 0366 e 0590) e como livro em maio de 1964 (APESG-CB CA 0603), fevereiro de 1965 (APESG-CB CA 0445), fevereiro de 1966 (APESG-CB CA 0607) e julho de 1970 (APESG-CB CA 0605).

²³ Tal fato fica evidente em “Explicação aos cariocas”, publicado 1958 no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 448-452).

coincidência – num mesmo dia, afirma Paulo Emílio – do fim do festival carioca e do início da Convenção em São Paulo exprimiria a cadência da vida cinematográfica brasileira. A natureza e o escopo díspares dos dois eventos não impedem que eles guardem uma convergência de fundo, uma orientação global para uma reflexão em torno do cinema brasileiro: “A significação cultural do Festival e a natureza do temário que serviu de eixo à Convenção constituem um convite à reflexão acerca da situação do cinema no Brasil em todos os seus aspectos culturais, industriais e comerciais” (SALLES GOMES, 2016, p. 47).

É nesse ponto que o texto editado no *Suplemento Literário* retoma de onde a versão da Convenção principia, ou quase: “O exame em bloco de questões tão diversas como, por exemplo, a *análise de mercados e o estudo de ideologias estéticas* pode, à primeira vista, causar certa estranheza” (SALLES GOMES, 2016, p. 47, *grifo nosso*). O trecho grifado é uma modificação, ao passo que o original se refere à “situação do importador de filmes” e à “posição ideológica da crítica” (SALLES GOMES, 2000, s.n.). Na passagem de uma versão a outra, nota-se nessas modificações a adoção de um referente mais genérico, com a conversão do “importador de filmes” ao “mercado” e da “crítica” à “estética”, associada à supressão de termos como “situação” e “posição”.

Lembremos a essa altura que outra tese apresentada na Convenção, “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”, foi deixada de lado por Paulo Emílio. Nela, o crítico retomava algumas das reservas expressas na análise do catálogo do MAM-RJ, sobretudo em relação a uma visão do cinema como arte essencialmente visual.²⁴ Assim, a supressão combinada da tese (“A ideologia da crítica brasileira”) e da sua referência discreta em “Uma situação colonial?” (“a posição ideológica da crítica”) dão lugar à menção atenuada a dois problemas centrais do campo, o “mercado” e a “estética”. O acréscimo da referência ao festival do MAM-RJ, portanto, compensa parcialmente o que foi deixado de lado. Seja como for, esse conjunto inicial de modificações na tese parece orientar-se a aparar as arestas que se tornaram visíveis na recepção de “A ideologia da crítica brasileira”. A ideia da necessária correlação entre problema estético e problema econômico é mantida, sendo agora remetida a um âmbito mais genérico.

²⁴ O debate ecoa, distantemente, a posição assumida por Paulo Emílio na polêmica suscitada pela exibição de *Cidadão Kane* (1941, dir. Orson Welles) no Brasil, no início dos anos 1940 (cf. ZANATTO, 2018, p. 74-86). Já observamos que este ponto reapareceria em carta enviada meses depois a Walter da Silveira (APESG-CB CA 0590).

O primeiro parágrafo, assim restringido em sua especificação, é seguido por uma das fórmulas mais célebres da tese: “O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade” (SALLES GOMES, 2016, p. 47-48). Na comparação com o texto da Convenção, ocorre também aí uma modificação, com a incorporação da frase – que figurava à parte – ao parágrafo seguinte. Essa mudança supõe também uma atenuação, ao tornar mais sutil a passagem para o trecho que segue, em que a fórmula, justamente, se especificaria:

A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, *os laboratórios*, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento. (SALLES GOMES, 2016, p. 48, *grifo nosso*)

A preocupação em abarcar, em enumeração alternada, ora setores comerciais, ora setores culturais da atividade cinematográfica, reforça a pretensão globalizante da análise, que aperfeiçoa seu sentido ecumênico com o acréscimo da menção aos “laboratórios” na versão publicada no *Suplemento Literário*. Com isso, a figura da enumeração sugere o caráter indistinto dos setores mencionados.

Ao mesmo tempo, a tese já acumula a essa altura alguns conceitos gerais que ecoarão profundamente em sua recepção, como “situação colonial” e “subdesenvolvimento”. Tais conceitos não sofreram alterações estruturais na passagem da Convenção ao *Suplemento*, o que sugere que o viés globalizante das modificações operadas com vistas à publicação em jornal apenas reforça uma tendência presente na versão preliminar da tese. Essa afirmação é limitada, contudo, pela forma como Paulo Emílio se apropria desses e de outros conceitos então em voga. Afinal, sua ocorrência na tese e nos demais textos do crítico é marcada pela flexibilidade teórica e suas circunstâncias enunciativas.

Renato Ortiz (2012, p. 50-61) lembra que a “situação colonial” já aparecera no título – no caso, afirmativo – de um artigo bastante influente do antropólogo francês Georges Balandier, publicado em 1951. Com os dados de que dispomos é difícil

estabelecer um encadeamento entre “A situação colonial” e “Uma situação colonial?” que vá além da recorrência da expressão. A revista em que foi publicado o artigo de Balandier não consta na biblioteca de Paulo Emílio ou nos arquivos da Cinemateca Brasileira. No entanto, o contato com o texto não é improvável, uma vez que Paulo Emílio vivia na França no momento de sua publicação e circulava por ambiente contíguo aos debates antropológicos locais, tendo substituído Paulo Duarte no Museu do Homem na mesma época em que Balandier trabalhava na instituição (SOUZA, 2002, p. 295-298).

De todo modo, é observável que a “situação” a qual se refere o crítico paulista seria duplamente restrita no título de sua tese, seja pelo uso do pronome indefinido, seja pela aposição de um ponto de interrogação, opções em tudo contrárias às de Balandier. Ainda que a tese, ao cabo, responda afirmativamente à pergunta-título, é significativo que a expressão “situação colonial” apareça em apenas duas ocasiões: na referência à “situação de coloniais”, que “implica crescente alienação e a depauperação do estímulo para empreendimentos criadores” (SALLES GOMES, 2016, p. 48) e no parágrafo conclusivo, onde se indica, enfim, que em torno da análise “delineiam-se com precisão as linhas de uma situação colonial” (SALLES GOMES, 2016, p. 54).²⁵

Quanto à noção de “subdesenvolvimento”, ela se estende muito além da produção de Paulo Emílio. Hoje, o termo é por vezes recuperado pelos historiadores como uma espécie de marcador semântico de uma época em que se dava uma nova formulação à tradição de estudos brasileiros iniciada nos anos 1930. O subdesenvolvimento permitiria, então, conceitualizar a situação de atraso do país por referência a uma dilatada periodização, o que reforça o caráter generalizante do conceito. Um ano depois da Convenção, aliás, seria publicada uma das mais conhecidas obras de Celso Furtado, intitulada justamente *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*.²⁶ Assim como ocorre em “situação colonial”, o conceito de “subdesenvolvimento” não chega a constituir objeto de reflexão ou mesmo de explicação na tese de Paulo Emílio, ele é empregado em três ocasiões: além do trecho inicial citado (“marca cruel do subdesenvolvimento”), o termo é usado para referir-se ao estado geral do cinema e da sociedade brasileira, seja na menção ao “panorama geral de nosso subdesenvolvimento”, seja na designação de “um público

²⁵ Há pequenas modificações na versão publicada no *Suplemento*: na primeira citação substitui-se “depauperamento” por “depauperação”; na segunda citação substitui-se “exatidão” por “precisão”. Nos tópicos suprimidos, presentes ao final da versão original, constam ainda referências à “situação [...] caracterizadamente colonial” e ao “estatuto colonial” (SALLES GOMES, 2000, s.n.).

²⁶ A primeira edição do livro consta na biblioteca de Paulo Emílio, diferentemente de obras anteriores de Furtado. Note-se ainda que numa das anotações para o curso “Os filmes na cidade”, de 1966 (APESG-CB PI 0491), o crítico faz referência à *Formação econômica do Brasil*, publicada originalmente em 1959.

cujos subdesenvolvimento se manifesta também na apreciação cinematográfica” (SALLES GOMES, 2016, p. 52-53).

Pode-se afirmar que Paulo Emílio lança mão desses conceitos com o propósito de demarcar a amplitude de sua tese. Esse sentido se evidencia, de fato, na designação do presente – do cinema e do país – como “colonial”.²⁷ No entanto, a ausência de uma conceptualização precisa nos momentos de enunciação de tais definições, associada ao emprego eventual de palavras ou signos que limitam seu alcance (o pronome indefinido e o ponto de interrogação no título), tornam rarefeita essa generalização. Outro indício de imprecisão ocorre na conjunção de definições heterogêneas para designar um mesmo fenômeno, tal como se dá no par conceitual subdesenvolvimento-mediocridade, armado logo no início da tese através do paralelismo da estrutura das frases justapostas em que são enunciadas.²⁸ Não é possível determinar se a imprecisão no uso de conceitos correntes na intelectualidade da época tem algo de derrisório. Mesmo onde parece ser o caso, como no título, a dúvida é dirimida pela afirmação categórica, ao final da tese: “delineiam-se com precisão as linhas de uma situação colonial” (SALLES GOMES, 2016, p. 54, *grifo nosso*). Talvez essa oscilação e esse desajuste correspondam à articulação do desejo de totalização da análise com a atenção às expectativas conceituais – e aos possíveis melindres – dos pares, que impele o autor a tentar uma síntese desses dois impulsos generalizadores não coincidentes.²⁹

* * *

Essa tentativa de conciliação das expectativas fica mais clara quando notamos outro aspecto presente nas preliminares da tese. Ao enunciar a necessidade de articulação entre “estética” e “mercado”, “construções mais finas” e “tarefas mais prosaicas” (SALLES GOMES, 2016, p. 47), Paulo Emílio nomeia os dois polos que deseja atar numa análise mais ampla. Fica evidente, no entanto, que o intuito preferencial é o de incluir a dimensão econômica nos debates. É importante lembrar, ainda uma vez, que a solidariedade das duas teses apresentadas na Convenção foi rompida em favor de “Uma situação colonial?”. Assim, deixada de parte a discussão sobre as “ideologias estéticas”,

²⁷ A relação entre presente e colônia aparecera já na *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*, publicado em 1942 por Caio Prado Júnior. A primeira edição do livro consta na biblioteca de Paulo Emílio.

²⁸ Refiro-me às seguintes passagens citadas acima: “O denominador comum [...] é em nosso país a mediocridade” e “e tudo o mais [...] apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento” (SALLES GOMES, 2016, p. 47-48).

²⁹ Considerações análogas poderiam ser feitas a respeito do conceito de “alienação”, que aparece com mais frequência, contudo: em seis ocasiões na Convenção, em cinco no *Suplemento*.

resta a análise que trata prioritariamente do problema do mercado. A economia, portanto, aparece como eixo prioritário da reflexão sobre o cinema brasileiro em “Uma situação colonial?”. Mas essa afirmação deve ser precisada.

A atração exercida pelo discurso econômico, como se sabe, não é uma particularidade dessa tese. No início da década de 1970, em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido observaria que os economistas e políticos representavam, em meados do século XX, um dos sismógrafos sociais que apontavam para a configuração do que o autor chama de uma “consciência aguda do atraso” (CANDIDO, 2017a, p. 169-196). Complementando a observação, podemos afirmar que economistas como Celso Furtado e intelectuais ligados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiro (ISEB), como Nelson Werneck Sodré e Roland Corbisier, davam então um novo tratamento a um tema já presente no romance social brasileiro dos anos 1930 e 1940.³⁰ Este havia incorporado os índices materiais do atraso, focalizando a pobreza, a fome, a violência. Agora, no entanto, a reflexão se debruçava sobre o caráter relativo desse atraso, expresso na própria definição de “sub-desenvolvimento”. A perspectiva histórica, portanto, desloca-se em meados do século, aproximando passado e futuro em torno da ideia de “formação”, que então se proliferava: *Formação e problema da cultura brasileira* (1958, Roland Corbisier), *Formação econômica do Brasil* (1959, Celso Furtado), *Formação da literatura brasileira* (1959, Antonio Candido), *Formação histórica do Brasil* (1962, Nelson Werneck Sodré), livros que expressam, em que pese suas orientações diversas, uma aceleração da tópica lançada décadas antes por Caio Prado Jr. e sua *Formação do Brasil contemporâneo* (1942).³¹

Uma ressalva, porém: já em romances como *Terras do sem fim* (1943) ou *São Jorge dos Ilhéus* (1944), Jorge Amado não deixava de vincular de forma explícita a situação de Ilhéus com o mercado internacional do cacau e com os financistas ingleses.³²

³⁰ A referência ao ISEB não aparece de forma direta no texto de Candido. Em artigo de 1984, no entanto, ele se refere a Alberto Guerreiro Ramos, também ligado ao ISEB, como figura chave na nova dimensão dada ao nacionalismo e ao imperialismo nos anos 1950 (CANDIDO, 2013, p. 217-227). Quanto à dimensão política desse núcleo de intelectuais, ela é evidenciada não apenas no engajamento de Celso Furtado em órgãos como a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (1959-1962) e no Ministério do Planejamento (1962-1964), mas também na vinculação direta do ISEB com a Presidência da República.

³¹ Na biblioteca de Paulo Emílio constam, como se viu, os livros de Caio Prado Jr. e de Celso Furtado. Além deles, encontramos o livro de Antonio Candido, com anotações nas margens de alguns capítulos. Adilson Mendes analisou, com referência à tópica da formação, a mudança de título da versão publicada da tese de doutorado de Paulo Emílio, intitulada originalmente “Cataguases e *Cinearte* na formação de Humberto Mauro” (MENDES, 2013, p. 19-84).

³² Os dois livros constam na biblioteca de Paulo Emílio, em sua primeira edição. A ascendência do romance social brasileiro sobre Paulo Emílio foi destacada por Antonio Candido, em depoimento realizado em 1992 (MIS 00031PSG00027AD).

Todavia, é fato que ocorre uma condensação do problema nacional em chave anti-imperialista ou em torno do problema do subdesenvolvimento na quadra marcada por acontecimentos como a Revolução Egípcia (1952), a Independência de Gana (1957), a Revolução Cubana (1959) e a Independência da Argélia (1962), que teriam um papel fundamental na formação de muitos intelectuais dos anos 1960 (JAMESON, 1991, p. 84-93), inclusive no Brasil.³³ Nesse contexto, não surpreende o eco alcançado aqui por autores como Jean-Paul Sartre, nem a forma como se deu a incorporação de Marx e de Hegel pelos intelectuais do ISEB. Renato Ortiz, inclusive, chamou a atenção para a homologia de determinadas tópicas desses intelectuais com as formulações contemporâneas de Frantz Fanon (ORTIZ, 2012, p. 45-67).³⁴

Contudo, a aproximação com o pensamento econômico desenvolvimentista e com a reflexão anti-imperialista por parte de Paulo Emílio não se dá sem algumas mediações, registradas em “Uma situação colonial?”. É bem verdade que o uso desse ou de outros textos do autor como uma espécie de “janela didática” para o pensamento do ISEB e de outras frações da esquerda brasileira se alimenta do compromisso geral de Paulo Emílio com suas formulações. No entanto, a tese de 1960 não pode ser reduzida a essa associação direta, que dilui as idiossincrasias do texto, detendo-se em sua superfície. Vimos até aqui que o uso de conceitos como “subdesenvolvimento” e “situação colonial” é, de fato, bastante inespecífico, permitindo a Paulo Emílio vincular-se a um escopo mais amplo de reflexões, sem tecer grandes considerações a seu respeito. Vimos também que essas definições genéricas são usadas em pé de igualdade, na tese, com expressões como “mediocridade”, a qual ocorre na abertura e no fechamento do texto (SALLES GOMES, 2016, p. 48 e 53). Ademais, o nacionalismo econômico no campo cinematográfico é uma tendência que já havia sido delineada claramente com os primeiros Congressos de Cinema, realizados no início dos anos 1950 (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 63-87). Aliás, em texto já citado publicado em *Visão*, Paulo Emílio (1961a) coloca a Convenção em continuidade com os relatórios e esforços legislativos próprios do campo

³³ No artigo “Arte e apologética”, publicado em 1957 no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 193-197), Paulo Emílio cita um comentário de Jean Carta acerca do conformismo do cinema francês diante da Guerra da Argélia. Em dossiê compilado em 1974 pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), consta que Paulo Emílio teria participado de uma rede de solidariedade ao povo argelino em 1956 (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC EEE 81006281). Por fim, em carta enviada a Glauber Rocha em novembro de 1960, Paulo Emílio expressa, a propósito do projeto de *Barravento*, seu interesse na temática da emancipação negra na sua relação com a libertação africana (apud ROCHA, 1997, p. 130-131).

³⁴ Um reparo, contudo: há diferenças significativas entre os intelectuais do ISEB, como fica claro na comparação de Corbisier, Hélio Jaguaribe, Guerreiro Ramos e Álvaro Vieira Pinto. Cf. a esse respeito Carlos Guilherme Mota (2014, p. 193-212) e Renato Ortiz (2012, p. 45-67).

cinematográfico que incidiriam na criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine).³⁵

* * *

Paulo Emílio parece expressar de forma mais específica sua “consciência aguda do atraso” logo após mencionar a “marca cruel do subdesenvolvimento”. Na passagem do diagnóstico geral para o problema cinematográfico, ocorre uma curiosa mudança de foco:

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 do cinema no Brasil *escapamos dificilmente* a um processo de definimento intelectual que mais cedo ou mais tarde acaba *imprimindo* características reconhecíveis à primeira vista. (SALLES GOMES, 2016, p. 48, *grifos nossos*)³⁶

É de se notar aqui que a comparação (“Assim como”) abriga uma mudança no jogo de olhares. Dessa forma, o primeiro termo da frase evoca uma situação externa ao narrador, cujos parâmetros são definidos pelo “observador” e por uma imagem daquilo que se observa bem ao gosto de um Euclides da Cunha ou de um Oliveira Viana. Mas no segundo termo ocorre uma mudança, marcada sobretudo pela convergência da voz narrativa com aquilo que se observa, fato reforçado pelo uso da primeira pessoa do plural (“nos ocupamos” e “escapamos”) a especificar o pronome “todos”, numa forma atenuada de silepse. O “impaludismo intelectual” do “povo cinematográfico brasileiro” não é,

³⁵ Note-se que a recapitulação de Paulo Emílio omite os Congressos dos anos 1950, uma tendência que se mantém ao longo da trajetória do crítico. Essa exclusão se explica em parte pela ausência de Paulo Emílio dos círculos intelectuais de alguma forma ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), os quais tinham papel relevante nesses espaços. Sobre essa rede de sociabilidade, cf. Marcelo Ridenti (2010, p. 57-83). Sobre a configuração dos Congressos, cf. ainda Arthur Autran (2003, p. 58-104). Vale lembrar que Paulo Emílio ingressou no campo cinematográfico paulistano em 1954, num espaço relativamente hostil aos intelectuais comunistas, embora suas posições discrepassem das de seu meio, como evidenciado em sua participação em debate transmitido pela TV Record e promovido pela revista *Anhembi* em novembro de 1954, em companhia de Francisco Luiz de Almeida Salles, Benedito Junqueira Duarte e Marcos Margulíes (SALLES GOMES et al., 1954).

³⁶ Na versão da Convenção as passagens grifadas aparecem como “dificilmente escapamos” e “por imprimir” (SALLES GOMES, 2000).

portanto, um mero correspondente simétrico da compleição física do sertanejo, mas também uma comunidade à qual pertencem o orador e seu auditório.

Essa discreta conversão ajuda a compreender a natureza das relações entre a formulação geral do subdesenvolvimento, colhida já pronta em outros domínios, e sua conversão em “Uma situação colonial?”. Pois é em face desse conjunto específico – um “povo cinematográfico brasileiro”, suposto nos convencionais de 1960 – que o tema geral adquire expressão. Isso se dá por meio do reconhecimento subjetivo de sua vigência e, vale dizer, por um movimento reflexivo no sentido próprio do termo, como reconhecimento especular. Não surpreende que, logo na sequência do trecho acima citado, Paulo Emílio leve o tema geral para uma parcela inesperada desse conjunto: “Mesmo os que, como se diz, vencem na vida, não se furtam à regra. Importadores e exibidores atingem a prosperidade, mas apenas como reflexos de realidades sociais situadas fora de nossas fronteiras” (SALLES GOMES, 2016, p. 48). Chama a atenção o fato de a passagem aos setores específicos do campo cinematográfico começar pela sua fração mais rica, aliás, ausente na Convenção. Pois a insatisfação atinge até mesmo aqueles que gozam de uma condição privilegiada.

A ausência de apresentação ou de especificação direta dos conceitos tomados a outros setores do pensamento social brasileiro é visível e sem dúvida decorre do grau de difusão deles entre certas frações da intelectualidade. Isso explica o caráter circular de “Uma situação colonial?”, cujo título lança a pergunta que será respondida afirmativamente ao final da tese. Todavia, os indícios anotados até aqui sugerem que a força de síntese presente no texto não decorre da apresentação objetiva do problema do cinema nacional, de resto, em linha com formulações presentes desde os Congressos de Cinema dos anos 1950. Essa força parece decorrer, antes, do reconhecimento da manifestação subjetiva desse estado de coisas nos diversos setores que conformam o cinema brasileiro. Este, talvez, seja o motivo do sucesso da tese entre os convencionais, entre os quais muitos provavelmente sequer eram afeitos à terminologia empregada. Trata-se, antes, do reconhecimento geral de um “tempo de atraso”, que dá uma estrutura às expectativas dos convencionais, nivelando as formulações gerais então em voga (o “subdesenvolvimento”, a “situação colonial”) ao sentimento de frustração presente na comunidade cinematográfica (a “mediocridade”).

* * *

É significativo – repita-se – que o inventário das frustrações se inicie em Paulo Emílio pelos setores que “vencem na vida”. Essa opção sublinha um desejo de totalização do diagnóstico através de uma constelação ampla de situações, o que reforça a hipótese da associação de “Uma situação colonial?” com o artigo de Georges Balandier. Passamos, assim, da mera recorrência vocabular para uma homologia mais estruturada, afinal o antropólogo francês defende justamente a necessidade de articulação da sociedade colonizada com a sociedade colonial, chamando atenção para os efeitos da “balcanização” sobre a memória coletiva.³⁷ Sua abertura aos diferentes grupos que compõem a situação colonial – estrangeiros brancos, estrangeiros negros, colonizados de vários matizes etc. – é análoga ao ecumenismo da tese de Paulo Emílio, onde, no entanto, a questão racial é ausente. Seja como for, ao começar a descrição a partir do setor melancólico dos “vencedores”, “Uma situação colonial?” desloca para mais longe a linha do horizonte da frustração vivida pelos críticos reunidos em São Paulo em 1960.

Há, no entanto, uma diferença importante entre os dois textos, uma vez que Paulo Emílio se afasta da análise sociológica ou da psicologia social dos grupos em questão, propugnadas por Balandier para evitar o economicismo (BALANDIER, 2014, p. 45). Em “Uma situação colonial?”, o aporte da análise se situa no campo mais movediço e ao mesmo tempo mais familiar da percepção e do sentimento. É nesse sentido que Paulo Emílio acrescenta, sempre a respeito de importadores e de exibidores: “Guardam, *entretanto*, suficiente lucidez para *perceberem* suas próprias capitulações e até que ponto, apesar da prosperidade pessoal, foram vencidos. Daí a insatisfação em que vivem, imediatamente perceptível ao observador atento” (SALLES GOMES, 2016, p. 48, *grifos nossos*).³⁸ É de se notar que a recorrência de palavras, marcada nesse trecho, define uma aproximação entre a “percepção de si” e a “percepção do observador”. Assim, a situação de importadores e de exibidores – ausentes na Convenção – seria, nos termos de Paulo Emílio, próxima à situação dos próprios convencionais. Diferentemente de Balandier, cuja simpatia pela independência dos países africanos se define no interior de sua posição metropolitana, “Uma situação colonial?” busca se localizar no interior do campo,

³⁷ Balandier refere-se em geral a África, Ásia e Oceania, mas faz menção ao caso brasileiro através de trabalhos de Roger Bastide (BALANDIER, 2014, p. 55-56). A menção a Bastide talvez constitua outra mediação possível entre as “situações coloniais”. Paulo Emílio fora seu aluno na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP, nos anos 1940, e trocou algumas cartas com seu ex-professor em 1952 (APESG-CB CP 0839 e 0856). Anos antes, Oswald de Andrade associara Bastide aos “*chatoboy*s” que promoviam a revista *Clima*, entre os quais se contava Paulo Emílio (ANDRADE, 2004a, p. 123). Bastide chegou a participar de sessões do Clube de Cinema de São Paulo, articulado por Paulo Emílio.

³⁸ Na versão da convenção constam “todavia” e “perceber” nos trechos grifados (SALLES GOMES, 2000, s.n.).

acentuando em sua fala a dimensão da intimidade ou da familiaridade e buscando o reconhecimento dos pares. O que não significa coincidir com eles.

Seguindo mais uma sugestão de Renato Ortiz (2012, p. 50-61), é o caso de lembrar que outro autor que pode ter fornecido um parâmetro conceitual a “Uma situação colonial?” foi Jean-Paul Sartre. Mais especificamente, Ortiz refere-se a suas reflexões no prefácio da obra de Albert Memmi, *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, publicada originalmente em 1957. É curioso sugerir que a leitura de um prefácio prevaleça sobre o livro em si, em que pese a profunda marca de Sartre nos intelectuais da época e em Paulo Emílio em particular.³⁹ Justamente por isso, talvez, a surpresa expressa no prefácio diante da escrita de Memmi descreve bem a diferença entre Paulo Emílio e Balandier. Afinal, Sartre nota que o *Retrato do colonizado* não trata de um “sistema” a enfeixar colonizado e colonizador, mas de uma “situação”, priorizando antes as intenções humanas e a experiência vivida (SARTRE, 1973, p. 23-30). Além disso, Sartre destaca que a própria posição limiar de Memmi, que não se identifica plenamente com o colonizador ou com o colonizado, lhe coloca numa situação privilegiada. Seria o caso de notar que a posição de Paulo Emílio possui algo de limiar em relação aos convencionais de 1960, em que pese o esforço de se reivindicar como parte da crítica brasileira.⁴⁰ O próprio fato de se colocar como emissor da tese já estabelece essa posição, de modo que “Uma situação colonial?” se situa numa posição, digamos, paracrítica.

A aproximação de Paulo Emílio com Balandier ou Sartre deve levar em consideração, portanto, a diferença suposta nessa sua limiaridade. Nesse sentido, a maneira como Sartre se refere ao retrato “em situação” de Memmi vem a calhar para descrever a orientação temporal designada pela “situação colonial”. Esse “tempo de atraso”, mais que uma definição sistêmica objetiva, é antes um denominador comum das

³⁹ O livro de Memmi – e o prefácio de Sartre – não consta na biblioteca de Paulo Emílio. No entanto, são inúmeras as edições de Sartre aí presentes: *As estátuas volantes* (1941), *La putain respectueuse* (1946), *L'âge de raison* (1945), *Théâtre* (1947), *La nausée* (1947), *Le mur* (1947), *Baudelaire* (1947), *Théâtre* (1948), *Entretiens sur la politique* (1949), *Critique de la raison dialectique* (apenas o primeiro tomo, 1960), *Le sursis* (1960) e *Les mots* (1964). Constam ainda alguns livros sobre Sartre: *Le choix de J.-P. Sartre* (Roger Troisfontaines, 1945), *L'homme Sartre* (Marc Beigbeder, 1947) e *Sartre* (Maurice Cranston, 1966). É de se notar a concentração das edições na segunda metade dos anos 1940. Em 1957, Paulo Emílio já havia se instalado definitivamente em São Paulo.

⁴⁰ Voltaremos ao assunto mais adiante, mas cabe lembrar que a inserção europeizada de Paulo Emílio no Brasil é a contraparte de um deslocamento simétrico na Europa. Num cartão postal enviado da Tunísia a Décio e Ruth e Almeida Prado, em 1946 (APESG-CB CA 0487), Paulo Emílio lembra do Festival de Cannes e de seu interesse por filmes árabes e africanos ali exibidos, notando que se sente parte do “terço mundo”. Interessante notar que Georges Balandier foi um dos popularizadores da noção de “terceiro mundo”.

experiências frustrantes sugeridas pelo cinema brasileiro. É nesse sentido que em Paulo Emílio – mais que em Balandier – a “situação colonial” não acentua tanto a possibilidade de mudança, mas sobretudo o peso inercial que ancora a vida mental no ciclo interminável do hábito. O “definhamento intelectual” aludido na tese refere-se justamente à impossibilidade de florescimento da imaginação nessa vida mental ralentada. Referindo-se ainda a importadores e exibidores, Paulo Emílio nota: “Não encontrando canais para concretizar-se na realidade, a imaginação desses homens atrofia-se como qualquer outro órgão sem função” (SALLES GOMES, 2016, p. 48).

Assim, a textura medíocre de um presente compartilhado é a situação que pede o reconhecimento mútuo dos convencionais de 1960. Algo diferente, portanto, da perspectiva situada temporalmente num movimento de superação do passado-presente através da tomada de consciência, que define, grosso modo, a temporalidade própria do pensamento isebiano e desenvolvimentista. Como se viu, é evidente a vizinhança do horizonte conceitual de Paulo Emílio em relação a tal pensamento. O crítico de cinema conhecia pessoalmente Roland Corbisier, por exemplo, desde os anos 1930, quando este ainda se situava no integralismo (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 440-446). Em sua biblioteca, Paulo Emílio dispunha de obras então publicadas por intelectuais ligados ao ISEB.⁴¹ No entanto, é ainda genérico afirmar que o movimento de “Uma situação colonial?” reside na conjugação da abordagem cultural com a econômica (CARDOSO; SARAIVA, 2020, p. 138-141). O que dá força totalizante a essa articulação, vimos, é a incorporação dos mecanismos ideológicos de reprodução da estrutura econômica e, mais que isso, é a aferição do sentimento do tempo que resta aos sujeitos em ação no campo. Daí a multiplicação, desde o título da tese, dos índices que expressam reservas em relação a uma perspectiva direta de algo como uma “revolução nacionalista” ou uma “tomada de consciência”. Em outras palavras, embora o texto procure atribuir significado de experiência coletiva às percepções dos convencionais, o contraste da densidade dessa constatação com a rarefação dos encaminhamentos com vistas à sua superação define certa recusa em assumir a condução do processo. Esta uma matriz do assim chamado “desconcerto historiográfico” representado pelo encontro frustrado do Cinema Novo com Paulo Emílio.

⁴¹ Constam na biblioteca, em data próxima à de “Uma situação colonial?”, os títulos *Quem é o povo no Brasil?* (Nelson Werneck Sodré, 1962), *Por que os ricos não fazem greve?* (Álvaro Vieira Pinto, 1962), *Quem dará o golpe no Brasil?* (Wanderley Guilherme dos Santos, 1962) e *Introdução à revolução brasileira* (Nelson Werneck Sodré, 1963). Todos, no entanto, são posteriores à tese.

Ademais, a própria noção de “imperialismo” é apropriada por Paulo Emílio em função dos contornos particulares do problema cinematográfico brasileiro. Anos depois do falecimento do crítico, Jean-Claude Bernardet notaria, a propósito da peça “Arena conta Tiradentes”, os problemas decorrentes da associação entre colonização e imperialismo na atualização da Inconfidência Mineira por parte da montagem do Teatro de Arena (BERNARDET, 1982, p. 69-84). A observação pode ser estendida a Paulo Emílio, uma vez que a “colonização” a que se refere o título da tese de 1960 trata de um campo – o cinema – que emerge apenas no século XIX, num momento de inserção do país na configuração geopolítica propriamente imperialista. O reparo ganha sentido quando observamos a abordagem que recebe o conceito de “imperialismo” num texto que segue a senda aberta por “Uma situação colonial?”, intitulado “O dono do mercado” (SALLES GOMES, 2016, p. 73-78), publicado no início de 1961. O artigo em questão reproduz o esquema da tese, de modo que o título peremptório encontra um contradito pouco depois de sua enunciação. Assim, o domínio do mercado pelo filme estrangeiro é reiterado nas primeiras linhas do texto, mas logo na sequência é feita a ressalva de que o mercado brasileiro não foi propriamente conquistado, mas criado à imagem da produção estrangeira⁴². Negar a ideia de uma “conquista imperialista” do mercado nacional implica, aí, afirmar que o imperialismo é um dado constitutivo da própria formação do mercado e do cinema nacional.⁴³ Implica dizer, também, que a própria experiência subjetiva daqueles que lidam com o cinema no país é enformada por esse contorno histórico.

Nesse sentido é estratégica, mais uma vez, a referência inicial à fração “bem sucedida” da comunidade cinematográfica brasileira. A seguir Paulo Emílio passa a outros grupos:

Outros que às vezes são os mesmos *acima citados* prosperam na produção de filmes nacionais. Aqui a norma é igualmente a capitulação, *somente que o obstáculo apontado como intransponível é o próprio público*. Produzem determinado gênero de *filmes* que eles próprios

⁴² O primeiro contato de Paulo Emílio com Vicente de Paula Araujo, que tornaria mais matizada essa visão, ocorrera em carta deste datada de fevereiro de 1960 (APESG-CB CP 1074). Aparentemente, a ideia de uma “Bela Época” do cinema brasileiro, à qual voltaremos, ainda não havia sido incorporada pelo crítico paulista em “O dono do mercado”.

⁴³ Note-se que a definição desse estado de coisas como “colonial”, tal como ocorre na tese de 1960, se assemelha à noção de “sentido da colonização”, tal como formulada por Caio Prado Júnior na *Formação do Brasil contemporâneo* (PRADO JR., 1970, p. 19-32).

desprezam, alegando ser o único tipo de cinema brasileiro que o público aceita. [...] As *fitas* que fabricam, aliás, não são propriamente cinema para o público, mas o prolongamento de espetáculos que *este* admira no rádio, televisão *ou* teatro ligeiro. Essas fitas brasileiras não se incluem na razão maior ou menor de cinema introduzida nos hábitos do povo. Tal necessidade é satisfeita *pelas fitas estrangeiras*. O que assegura o sucesso das *fitas* a que nos referimos é o fato de não serem comparadas pelo espectador aos produtos de outros países. (SALLES GOMES, 2016, p. 48-49, *grifos nossos*)⁴⁴

A incompletude que caracteriza a situação do cinema brasileiro é estendida aqui aos produtores – apenas em parte coextensivos com importadores e exibidores, como é o caso do célebre Luiz Severiano Ribeiro – e aos espectadores. Assim como se deu em relação aos “vencedores”, passamos aqui a uma definição genérica, que não se aprofunda em diferenças ou mesmo tensões internas que atravessam produtores e público. Este último sequer pode ser definido como um grupo na descrição de Paulo Emílio, uma vez que a menção aos espectadores de filmes não recebe um tratamento análogo às demais frações mencionadas, aparecendo antes como reflexo (ou seria uma projeção?) dos problemas de produtores brasileiros. Tal fato evidencia certos limites da tese, apresentada numa Convenção de contornos corporativos. É importante lembrar a esta altura que a tese foi discutida numa Convenção composta por críticos cinematográficos e que todas as frações citadas até aqui – importadores, exibidores, produtores e público – não se encontravam representados enquanto tais. Portanto, se o movimento geral é no sentido da totalização, o movimento de especificação ao longo da tese vai se demonstrando desigual, o que se evidencia particularmente no caso do público.

Seja como for, este também participaria do sentimento comum da situação colonial, pois se alimenta exclusivamente das películas estrangeiras, incomensuráveis ao filme nacional. Portanto, a satisfação proporcionada por este é específica, nunca plena ou ampla. Quanto ao produtor, o caráter subjetivo do relato ganha relevo quando Paulo

⁴⁴ Na versão da Convenção, nos trechos grifados constam “do parágrafo anterior”, “apenas, os obstáculos apontados como intransponíveis, são”, “fitas”, “películas”, “esse público”, “e”, “pelos filmes estrangeiros” e “películas” (SALLES GOMES, 2000, s.n.). Não são indicadas aqui as mudanças de vírgulas, bastante instáveis em seu uso por Paulo Emílio.

Emílio se refere à “mentalidade particular” que essa situação engendra entre eles, induzindo-os à preocupação com a constituição de uma legislação protecionista, sem tocar no problema central da equiparação do acesso ao mercado nacional por parte dos filmes brasileiros e estrangeiros. Mesmo aí, portanto, nos reencontramos com o peso da repetição, pois essa mentalidade repõe o mesmo presente através do “prolongamento e a ampliação de suas atividades habituais” (SALLES GOMES, 2016, p. 49, *grifo nosso*).⁴⁵ Essa descrição é sucedida por um reparo em relação à alienação dos produtores:

Na medida em que são apenas produtores, esses homens não se encontram, como os importadores e os exibidores típicos, completamente alienados dos interesses da comunidade a que pertencem. Sua alienação refere-se ao próprio cinema. (SALLES GOMES, 2016, p. 48)

Donde se depreende que a alienação não é um fenômeno unívoco, mas refere-se precisamente ao encerramento dos sujeitos no interior da lógica parcial dos interesses que configuram cada um dos setores que compõem o cinema (note-se, a propósito, outra exclusão do público na enumeração presente no trecho citado). A alienação, portanto, diz respeito à passagem bloqueada do particular à totalidade, “ao próprio cinema”. Aproximando-se aqui de Balandier, a “situação colonial” de Paulo Emílio aponta para a totalidade.

A descrição dos vários grupos, das lógicas particulares e do realismo chão que preside sua atitude, e a articulação de um discurso globalizante ou integrador, talvez seja o objetivo básico do texto. Importante lembrar que ele foi produzido para um evento que tinha, ele próprio, o objetivo de congregar a crítica brasileira exercida numa lógica estadual ou regional, donde talvez a importância estratégica do texto complementar “Fisionomia da Primeira Convenção”, em seu ensaio de diferenciação regional entre a crítica produzida no Norte e no Sul do país (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 292-295). Lembre-se ainda que as trajetórias individuais dos críticos presentes apontam para uma corporação pouco consolidada, parte da qual já se aventurava a esta altura no campo da produção, caso de Linduarte Noronha, que participava do evento com o objetivo expresso de divulgar seu novo curta-metragem, *Aruanda* (1960, dir. Linduarte Noronha).

⁴⁵ A palavra grifada não se encontra na versão original (SALLES GOMES, 2000, s.n.).

Quanto ao cinema brasileiro, ele se encontra na convergência de limitações estéticas e de limitações econômicas:

Esse tipo de filme brasileiro é, pois, mau, mas oferece alguma compensação financeira. As fitas com intenções artísticas, além de não serem boas, fracassam na bilheteria. A razão é óbvia. O público compara e retrai-se diante de um cinema que os estrangeiros fazem muito melhor. (SALLES GOMES, 2016, p. 49-50)

Não é a primeira vez que Paulo Emílio faz considerações que articulam questões estéticas e econômicas. E, evidentemente, não é o primeiro a fazê-lo, pois, como vimos, já nos anos 1950 foram diversos os diagnósticos nesse sentido. O interesse aqui reside na articulação entre sucesso econômico limitado (triunfo dentro da lógica limitada do ator econômico) e fracasso cultural ou estético amplo (limitação desse triunfo num campo determinado). Esse desencontro ou esse triunfo em escala sempre limitada dá a medida da mediocridade.

A expressão já havia sido utilizada em fevereiro de 1960 no artigo “Primeiro contato” (SALLES GOMES, 2015a, p. 480-485), publicado no *Suplemento*.⁴⁶ Curiosamente, a tese que marca uma ampliação das reflexões de Paulo Emílio dedicadas ao cinema brasileiro se assemelha muito, em alguns aspectos, a esse texto dedicado ao debate sobre o cinema francês contemporâneo. Evidentemente, em termos diversos. Mas o fato é que o diagnóstico da mediocridade é aplicado à produção francesa contemporânea por volta de 1957.⁴⁷ Replicando argumentos presentes numa mesa-redonda organizada pelos *Cahiers du cinéma*, Paulo Emílio nota que o sucesso econômico daquele país está vinculado à mediocridade a qual, por seu turno, pode ter consequências econômicas para

⁴⁶ O conceito de “mediocridade” também já havia aparecido em chave semelhante no roteiro “CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA”, de 1956 (APESG-CB PI 0133, p. 8).

⁴⁷ Em 1957 Paulo Emílio publicou, nos *Cahiers du cinéma*, um comentário na série “*L’oeil de l’étranger*” (SALLES GOMES, 1957), comentando justamente a situação inferior da produção contemporânea em relação ao pré-guerra, com exceção de Jacques Tati e Robert Bresson, embora ressalte o valor da produção em seu conjunto. No mesmo ano, ele publicou no *Suplemento* o artigo “Situação do cinema francês” (SALLES GOMES, 2016, p. 42), que reporta o texto dos *Cahiers* citado a seguir (note-se a presença da “situação”).

o cinema francês, adquirido no exterior pela aura de sua qualificação.⁴⁸ Daí a necessidade de renovação, de alguma forma acenada por uma ainda mal conhecida no Brasil *Nouvelle Vague* (SALLES GOMES, 2015a, p. 480-485).⁴⁹

Mas salta aos olhos a diferença entre o problema econômico-estético francês e a situação colonial ao menos em termos de superação desse estado de coisas. Pois se no cinema francês a saída se daria pela passagem ao registro amador (contra a cristalização da qualidade), o caso brasileiro coloca outros dilemas, evidenciados em outro grupo descrito em “Uma situação colonial?”, que segue seu padrão:

E assim chegamos ao outro setor da cinematografia nacional, o dos homens que nutrem ambições desenvolvimentistas no terreno artístico e industrial. Esses produtores, diretores, técnicos ou artistas são pessoas vinculadas ao movimento de crítica e cultura cinematográfica. (SALLES GOMES, 2016, p. 50)

A descrição dos grupos anteriores indica que este é mais próximo da posição ocupada pelo próprio Paulo Emílio. O simples fato de apresentar o desenvolvimentismo como ambição termina por colocar limites, contudo, a essa posição, ainda que este seja o setor que entreveja no futuro algo diverso de uma melhoria econômica. Seja como for, é nesse grupo que parece se delinear uma centelha de superação da situação colonial. No entanto, a situação aí é igualmente desalentadora:

A primeira observação a ser feita é que, com frequência, não são os mesmos de alguns anos atrás. Além disso, seu número decresceu. Esse desfalque nos quadros e sua instabilidade refletem uma situação brasileira bastante contraditória. Como em toda parte, o cinema exerce no Brasil uma atração muito grande sobre a juventude, mas não lhe oferece condições normais de atividade. O entusiasmo

⁴⁸ A noção de qualidade, aliás, está no centro de acesas polêmicas no interior da crítica francesa, aberta por François Truffaut em “Uma certa tendência do cinema francês” (*Cahiers du cinéma*, 1954), que mira justamente na “tradição da qualidade” (TRUFFAUT, 2005, p. 257-276). É provável o contato de Paulo Emílio com esse artigo, embora as questões levantadas nesse momento sejam incorporadas pelo crítico brasileiro num outro sentido, como notou Jean-Claude Bernardet (2018, p. 150-164).

⁴⁹ A menção à *Nouvelle Vague* tem sentido pois o artigo se vincula à série dedicada ao Festival História do Cinema Francês, então realizado pelo MAM-RJ.

arrefece e muitos são compelidos a procurar outra profissão, se possível em áreas próximas, pois a decisão de abandonar, às vezes dolorosa, é raramente encarada como definitiva. (SALLES GOMES, 2016, p. 50)

Já não é a primeira vez que Paulo Emílio se refere à juventude, o tema já havia aparecido num pequeno conjunto de reflexões entre 1956 e 1957 no *Suplemento*, sempre um pouco vinculado a análises sociologizantes do fenômeno James Dean (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 36-41 e 99-102). Mas no caso em tela, a instabilidade do grupo dedicado ao cinema brasileiro se vincula a outra discussão, o que também revela a diferença em relação ao caso francês (uma renovação marcadamente jovem), pois o que se destaca no Brasil é o progressivo abandono das vocações. O objeto de Paulo Emílio nessas reflexões é, muito provavelmente, o grupo paulista organizado em torno dos estúdios da Vera Cruz, sob a gestão de Abílio Pereira de Almeida e, depois, do grupo de Walter Hugo Khouri (então com 31 anos),⁵⁰ entre os quais se contam Galileu Garcia (30 anos), Rubem Biáfora (38 anos), ou ainda figuras que geraram expectativas mas estavam num momento de suspensão de suas trajetórias, como Nelson Pereira dos Santos (32 anos) e Roberto Santos (32 anos). É importante reter essa particularidade, uma vez que o grupo que mais tarde seria de alguma forma vinculado ao Cinema Novo apenas começava a tomar contato com Paulo Emílio: Glauber Rocha e Linduarte Noronha são citados pelo crítico pela primeira vez em “Fisionomia da Primeira Convenção” (SALLES GOMES, 1981, v. 2).

* * *

É através do quadro subjetivo que os jovens brasileiros são diferenciados de seus contemporâneos franceses.⁵¹ O que não deixa de inserir um novo condicionante no tempo moroso e parado de que fala Paulo Emílio a respeito do Brasil. No caso francês, o excesso de formalização é apontado como perigo à espreita, encarnado pela atividade do Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), que teria pouco a acrescentar na renovação do cinema francês, sendo presente apenas nas trajetórias de Alain Resnais e

⁵⁰ Numa espécie de entrevista publicada dois anos depois em *Visão*, Paulo Emílio se refere a Khouri como “jovem” (SALLES GOMES, 1962e).

⁵¹ Uma discussão sobre a emergência do conceito de juventude nos anos 1960 aparece em Eric Hobsbawm (1995, p. 317-323). No caso dos jovens diretores, Paulo Emílio não remete a uma “cultura jovem específica”, mas é importante lembrar que essa situação, preparada por anos, se condensaria muito rapidamente no fim dos anos 1960.

Louis Malle.⁵² O risco de esclerosamento numa certa concepção de qualidade, representado pelo IDHEC, é diferente do que ocorre no caso brasileiro. Mais uma vez, o tom é subjetivo:

O desgaste é grande e se traduz por uma constante lamentação. O sistemático malogro gera a frustração, e esta é má conselheira. Embora esses homens conheçam a raiz do mal – pois cabe-lhes o mérito de terem esclarecido metodicamente através de inquéritos, monografias e relatórios a conjuntura cinematográfica brasileira –, cada vez que o insucesso acolhe um filme no qual estão diretamente empenhados, não resistem ao reflexo automático de individualizar culpados dentro da própria equipe técnica e artística, entre distribuidores e exibidores ou na redação dos jornais. A amargura envenena a atmosfera, e a energia e o tempo gastos em mesquinhas são um precioso capital dilapidado. (SALLES GOMES, 2016, p. 50)

Lamentação, frustração, amargura. Mais que uma falsa qualidade – talvez um dia isso tenha sido um problema, no caso da Vera Cruz – o que se coloca para a geração empenhada na produção de filmes na segunda metade dos anos 1950 é antes uma atmosfera opressiva, próxima daquela descrita por Glauber Rocha um ano depois, em “O processo cinema” (ROCHA, 1981, p. 11-15). No entanto, o que interessa aqui é que essa atmosfera, esse mecanismo da frustração faz tábula rasa das análises produzidas pelo pessoal de cinema. Paulo Emílio refere-se aqui, principalmente aos relatórios produzidos a respeito do fracasso da Vera Cruz por Jacques Deheinzelin, Antônio Cavalcheiro Lima e Flávio Tambellini, citados já num dos primeiros artigos publicados no *Suplemento*, “Novos horizontes” (SALLES GOMES, 2016, p. 33-36). Esses relatórios seriam lembrados de forma recorrente nos artigos publicados logo após “Uma situação colonial?”, em “A agonia da ficção”, “O gosto da realidade” e “Ao futuro prefeito” (SALLES GOMES, 2016, p. 62-72 e 84-89).

⁵² Rafael Zanatto lembra das reservas de Paulo Emílio a respeito do modelo do IDHEC que frequentou em sua temporada francesa, quando da organização do Curso para Dirigentes de Cineclubes, na Cinemateca Brasileira, em 1958 (ZANATTO, 2018, p. 307-316).

Mas a passagem citada acima introduz uma modificação importante, pois indica que mesmo a análise objetiva e integradora presente nesses relatórios não consegue se articular com o fracasso concreto, específico. Ocorre, portanto, uma individualização das culpas. De certa forma, considerando o que foi dito até aqui a respeito da tese de Paulo Emílio, é possível dizer que seu movimento geral procura superar essa dissociação entre análise objetiva e sentimento subjetivo especificando este como expressão particular (ou expressões particulares, a depender do grupo envolvido) daquele. A “situação”, nesse sentido, é talvez o conceito que faça a ponte entre o problema geral (“subdesenvolvimento”, “colonização” etc.) e sua determinação concreta.

Por fim, Paulo Emílio passa a outro grupo em sua análise, “o ramo de atividades especialmente culturais”, onde fica ainda mais marcada a aproximação consigo e com sua audiência de críticos, que se dá, portanto, paulatinamente. Trata especificamente do trabalho nas cinematecas (o plural é importante, dada a existência da Cinemateca do MAM-RJ), em torno das quais nota a existência de um desvio de função. Em lugar de dedicar-se a tarefas de cunho educativo e cultural, o trabalho aí desempenhado se concentra em criar as condições que possibilitem essas tarefas. A ausência de resultados, no entanto, gera consequências:

A paciência e a teimosia passam por virtudes, e o são quando gratificados progressivamente com resultados. A longo prazo, entretanto, a ação sem consequências ponderáveis provoca certa secura capaz de alterar profundamente uma personalidade. A missão cultural e educativa de uma cinemateca necessita de espíritos abertos e oxigenados. Anos a fio de desgaste num labor ingrato podem muito bem, chegado o momento das autênticas realizações, tornar inadequada para prosseguimento da tarefa uma pessoa que se preparou para ela durante dez anos. (SALLES GOMES, 2016, p. 51)

Este é o setor mencionado na tese diretamente relacionado a Paulo Emílio, desde o momento em que atuava como uma espécie de representante europeu da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), até tornar-se curador-chefe da mesma instituição, depois transformada na Cinemateca Brasileira, cargo que ocupava por ocasião da Convenção. É evidente a irritabilidade diante da promessa de uma intensa atividade

cultural e educacional anunciada, no ano do retorno de Paulo Emílio a São Paulo, pela realização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, frustrada pela frágil sobrevivência da Filmoteca-Cinemateca nos anos seguintes. Após 1954, Paulo Emílio acompanhou o processo de constituição da Filmoteca, os problemas de financiamento junto ao MAM-SP, que deram origem à separação das instituições, a surda concorrência do Museu de Arte de São Paulo (MASP), as dificuldades materiais de toda ordem, enfim, que se evidenciam no incêndio de 1957 e, nos anos seguintes, na dificuldade de encontrar um financiamento estável, ou até mesmo um espaço físico para abrigar a instituição.

O tom pessoal se acentua nessa passagem, que adquire ares mais confessionais, sublinhados pela definição de uma dimensão temporal – “dez anos” – a separar o início do projeto e seu momento atual. É significativo, enfim, que o incêndio da Cinemateca tenha ocorrido em pleno momento de concretização da instituição, sendo logo seguido pela profusão de eventos que procuravam demarcar uma maior amplitude para o projeto, como o Curso para Dirigentes de Cineclubes (1958), a I Jornada Nacional dos Cineclubes (1959) e, por fim, a própria Convenção de 1960.

Logo a seguir, a tese passa à análise dos principais eventos organizados pelas cinematecas de São Paulo e do Rio de Janeiro, incluindo os eventos de 1954 e as mostras recentes promovidas pela Cinemateca do MAM-RJ, uma das quais, lembremos, citada no início da versão publicada no *Suplemento*. Esses seriam eventos com uma função especial junto à juventude interessada em cinema por proporcionar-lhe uma perspectiva histórica para seus trabalhos. No entanto, ocorre que esse modelo de difusão é limitado, mal arranhando o trabalho educacional diante do conjunto da população brasileira; ainda estamos, em suma, no terreno dos privilegiados. Esse limite, mais uma vez, é dado pelas restrições materiais à manutenção dessas instituições, outra marca do subdesenvolvimento a diferenciar o caso brasileiro da profusão de cineclubes, inclusive de cunho popular ou sindical, na França do pós-guerra (ANDREW, 2013, p. 74-86), momento em que Paulo Emílio viveu naquele país. Aliás, é significativo que os eventos que mais se enquadram nesse modelo socialmente mais enraizado, promovidos pela Cinemateca em 1958 e 1958, sequer sejam citados aqui.

* * *

E assim passamos ao último grupo mencionado na análise de Paulo Emílio, para onde convergem sua própria situação e a situação de seu auditório: a crítica de cinema. O objeto do texto, portanto, se desloca paulatinamente em direção ao grupo reunido na

Convenção (ressalvada a diferença já indicada entre Paulo Emílio e seus interlocutores), que agora se torna objeto precípua da comunicação. Ora, embora esse setor pareça mais alheio ao problema descrito, “não há fuga possível da geografia e do tempo” (SALLES GOMES, 2016, p. 52), de modo que o problema do crítico é análogo ao do distribuidor e do exibidor:

Como estes, o crítico cuida de algo que recebe passivamente e sobre o que não possui elementos de influência. O crítico do *New York Times* dialoga com Kazan e o de *France Observateur* com Clouzot. A crítica e o diálogo marcam os cineastas e camadas ponderáveis do público. Por motivos óbvios, o crítico brasileiro não dialoga com os autores das obras importadas. Sua possibilidade limita-se, na melhor das hipóteses, a influir sobre os distribuidores ou sobre a censura. (SALLES GOMES, 2016, p. 52-53)

A observação é curiosa. Paulo Emílio já havia comentado, por ocasião do Festival História do Cinema Francês, realizado anos antes pela Cinemateca do MAM-RJ, a trajetória de Henri-Georges Clouzot. Curiosamente, suas observações se mostram bastante informadas sobre a obra do cineasta francês e as polêmicas que ela acendera na França do pós-guerra (SALLES GOMES, 2015a, p. 475-479). Em outros momentos, o crítico também atuou no sentido de atacar a censura levantada em São Paulo contra *Os amantes* (1958, dir. Louis Malle), na série de artigos “Amantes ultrajados”, de 1960 (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 161-186), e de promover a estreia e a carreira de *Hiroshima, meu amor* (1959, dir. Alain Resnais) em outra série de textos no *Suplemento*, também em 1960 (SALLES GOMES, 2015a, p. 511-539). Portanto, há uma espécie de contradição performativa, ainda mais acentuada se lembramos que sua atuação em favor de *Hiroshima, meu amor* ocorreu pouco antes da Convenção.

O tema da limitação do crítico brasileiro diante do filme estrangeiro seria desenvolvido na outra tese apresentada na I Convenção, “A ideologia da crítica brasileira”:

Somos espectadores diminuídos perante os filmes cuja língua ignoramos. Não selecionarei primeiramente um

exemplo que ampare facilmente a minha tese. Escolho *Man of Aran* [*O homem de Aran*, 1934, dir. Robert Flaherty], obra em que o diálogo é escasso e desimportante na economia geral da obra. Há, entretanto, no filme de Flaherty valores que decorrem simultaneamente da máscara humana e do sentido de voz. Esses valores nos escapam e podem ser plenamente apreendidos apenas por um espectador da ilha de Aran.

Conversando com críticos suecos e com o cineasta Ingmar Bergman tive subitamente a sensação vertiginosa do ponto a que meu conhecimento da obra deste último era fragmentário. Do autor cinematográfico posso saber alguma coisa, mas ignoro a qualidade de sua literatura e o grau de sua integração plástica. Quanto ao diretor de atores, aprecio a forma de um personagem chorar, mas não me atinge a maneira pela qual Bergman faz Max von Sydow pronunciar algumas palavras cruciais. (SALLES GOMES, 2016, p. 116)

Lembre-se que Flaherty fora objeto de reflexões de Paulo Emílio em artigo de 1958 (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 319-232), enquanto Bergman foi analisado numa pequena sequência de artigos, publicados entre 1958 e 1959 no *Suplemento* e em *Visão* (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 64-84; SALLES GOMES, 1958a). Ora, a impossibilidade de realização do crítico é radicalizada aí, pois não se trata apenas de uma barreira nacional, mas também linguística, de acessar certas características do filme, que não é um objeto puramente visual, mas também literário.⁵³

Esse estado de coisas leva a um duplo desdobramento para o crítico brasileiro. Em relação ao filme estrangeiro, onde o diálogo é estiolado e tende ao egocentrismo:

Esse estado de espírito o conduz a transformar a crítica em simples conversa pública a respeito de seus entusiasmos e ojerizas. Seu único diálogo é com os confrades e num tom

⁵³ Vale lembrar a presença da problemática do cinema sonoro e da fala nos debates em que Paulo Emílio participou nos anos 1940 (ZANATTO, 2018, p. 26-95).

que ignora os leitores eventuais. A falta de comunicação na comunidade faz tender o crítico ou ensaísta a orientar o seu espírito, cada vez mais, para as coletividades onde nascem os filmes que aprecia. Assim como a prosperidade do importador está condicionada a realidades econômicas estrangeiras, o enriquecimento cultural do crítico gira progressivamente na órbita de um mundo cultural distante. (SALLES GOMES, 2016, p. 53)

É interessante notar que a “conversa pública a respeito de entusiasmos e ojerizas” não deixa de descrever, por exemplo, a série de artigos destinada a *Hiroshima, meu amor*, série, aliás, muito marcada pelo diálogo com a crítica francesa e que representou uma das primeiras intervenções no país a respeito da obra de Resnais (BRUM, 2009, p. 62-79). Mas interessa também um segundo desdobramento dessa atitude, voltado para o cinema brasileiro:

O filme nacional é um elemento perturbador para o mundo, artificial mas coerente, de ideias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si próprio. Como para o público ingênuo, o cinema brasileiro também é *outra coisa* para o intelectual especializado. Atacando com irritação, defendendo para encorajar ou norteados pela consciência de um dever patriótico, o crítico deixa transparecer sempre o mal-estar que o impregna. Todas essas posições, e particularmente o sarcasmo demolidor, são véus utilizados para esconder o sentimento mais profundo que o cinema nacional suscita no brasileiro bem formado – a humilhação. (SALLES GOMES, 2016, p. 53, grifo do autor)

Aqui se encerra a descrição do último grupo analisado na tese. O comentário sobre os artigos dedicados ao cinema nacional procura dar conta da diferença de tom com que este é abordado pela crítica. A variedade recobre, no entanto, um sentimento difuso de humilhação perante um objeto que se coloca como qualitativamente distinto do filme estrangeiro, fato acentuado pelo uso de grifo em “*outra coisa*”. É nesse vão que se coloca

o problema da crítica, situada diante de uma disparidade, da impossibilidade de cruzar do nacional ao estrangeiro com o mesmo instrumental. Retomando o comentário de Sartre sobre Albert Memmi, o problema do crítico não reside na incoerência de sua visada, mas na artificialidade da coerência possível, isto é, de seu descolamento em relação a um ponto de vista mais amplo. Assim como o distribuidor é coerente, mas limitado na busca de lucros com base nas fitas estrangeiras. É uma potência truncada, esta que atinge o povo do cinema brasileiro, que, retomando a metáfora inicial do texto, definha quanto mais mostra seu desenvolvimento.

* * *

O último parágrafo da versão impressa procura sistematizar as diversas situações particulares remetendo à conjuntura geral. Talvez o sucesso da conferência resida justamente na transferência do problema: “a mediocridade reinante não emana nas pessoas empenhadas nas diferentes tarefas, mas é resultado direto de uma conjuntura bem precisa” (SALLES GOMES, 2016, p. 53). Por ora, inclusive, a posição é ecumênica, uma vez que o texto não explora as antinomias e os choques entre os diferentes atores no interior do cinema, salvo a relação de exibidores/produtores/críticos com o público. Este é a grande alteridade do texto, o que fica marcado pela ausência de um tratamento direto de sua configuração. O próprio texto assume essa lacuna: “Através do exame de condição dos distribuidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam-se com precisão as linhas de uma situação colonial” (SALLES GOMES, 2016, p. 53-54). Portanto, em seu fecho, o texto responde afirmativamente à pergunta-título, ao mesmo tempo que exclui das considerações, implicitamente, o público de cinema. É uma análise em circuito fechado, uma vez que o público, por força da situação descrita pelo autor, é continuamente desprezado pelos setores do cinema, o que também significa dizer que o público está fora dele.

A última consideração do artigo faz um movimento brusco, aduzindo um caso específico cuja discussão estava em voga desde os anos 1950 – as coproduções estrangeiras no Brasil:

Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das coproduções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagem e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre

a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados. (SALLES GOMES, 2016, p. 54)

Essa mudança abrupta demarca um afastamento em relação ao andamento geral assumido no corpo da tese. Por um lado, trata-se agora de lidar com um tema atual, aguçado pelo sucesso internacional de *Orfeu do carnaval* (1959, dir. Marcel Camus), produção franco-italo-brasileira.⁵⁴ Por outro lado, a evocação da “fórmula clássica”, “cedendo ao gosto da imagem”, indica a concessão (e demarca o afastamento) em relação ao modelo interpretativo geral calcado na correlação entre exportação de matéria-prima e importação de produtos manufaturados. Dessa forma, a tese reconduz o leitor às grandes formulações gerais, já marcadas em conceitos como “situação colonial”, logo posto como afirmação, e “subdesenvolvimento”.

À brevidade do diagnóstico e à sua introdução algo inopinada se soma a falta de especificação diante das mediações internas ao campo cinematográfico. Assim, nos tópicos com que a tese se encerra em sua versão inicial abandona-se qualquer menção às diferentes posições/situações subjetivas, passando a recomendações extremamente ecumênicas:

- a) a situação da cinematografia brasileira, em seu conjunto econômico-cultural, é caracterizadamente colonial.
- b) as soluções parciais de problemas podem e devem, ser tentadas e estimuladas, desde que haja a plena consciência de seu caráter de etapas tendo em vista as soluções globais, as únicas realmente fecundas.
- c) As soluções globais são aquelas que criarão as condições básicas indispensáveis à cinematografia brasileira para emancipar-se do estatuto colonial.

⁵⁴ Em 1959, Paulo Emílio publicou em *Visão* o artigo “Em Cannes, o lirismo da favela” (SALLES GOMES, 1959k). Nessa ocasião, sua posição acerca das coproduções era em tudo diferente daquela expressa na tese de 1960, ressaltando as oportunidades facultadas aos técnicos brasileiros, ainda que mencione a necessidade de uma legislação adequada sobre o tema. Depois de “Uma situação colonial?”, a crítica às coproduções estaria presente na correspondência com Glauber Rocha, que as critica em carta de abril 1961 (ROCHA, 1997, p. 147). Embora a carta seja posterior à tese, Glauber já havia tocado no assunto ao mencionar, em carta de novembro de 1960, a intenção de contrapor seu filme então em produção, *Barravento*, à abordagem de Marcel Camus (ROCHA, 1997, p. 124-128). Em sua resposta, dias depois, Paulo Emílio indica que está de acordo com a abordagem geral de Glauber a propósito do filme (apud. ROCHA, 1997, p. 130-131).

d) É dever da crítica brasileira familiarizar-se com os problemas econômicos e legislativos da cinematografia brasileira, e participar do esforço para resolvê-los.

e) Participando desse movimento de soberania, a crítica cinematográfica brasileira contribuirá para fazer secar as fontes de sua alienação e operará a própria transcendência a um nível superior de integração e desenvolvimento. (SALLES GOMES, 2000, s.n.)

As linhas gerais da análise, portanto, são bastante genéricas e pouco se confrontam com outras opiniões, ao contrário do que ocorria em “A ideologia da crítica brasileira”. Dessa feita, articula-se o problema ao conceito geral (a), busca-se uma posição global, que rompa com os limites dos problemas particulares (b/c). As últimas teses dizem respeito particularmente à crítica, apontando para a necessidade de articulação dela com os problemas econômicos e legislativos (d), o que é um tema um pouco extemporâneo ao teor da tese, que mal toca no assunto. Já o derradeiro tópico (e) é mais um horizonte de integração a que a crítica deve aceder, o que aponta ainda uma vez para a questão de uma visão mais global.

De uma maneira geral, portanto, a tese é construída com dois andamentos distintos que em alguns momentos levam o texto a girar em falso, ora remetendo o leitor a uma moldura conceitual integradora, garantida pela língua-geral desenvolvimentista, ora explorando a especificação subjetiva dessa situação e as aporias práticas daí decorrentes. E a tese não fornece pistas claras de como se dá a passagem de uma instância à outra.

* * *

Retomemos os termos do último tópico posto ao fim da primeira versão da tese, uma vez que ele opõe de forma explícita o problema da alienação à integração e ao desenvolvimento, ou mesmo ao problema da soberania. Já foi indicado acima o contexto internacional em que apareceu essa tese, já marcada por alguns lances centrais da descolonização, como a Independência de Gana e a Revolução Cubana, além da derrota das potências coloniais na Guerra da Indochina (1954) e na Crise de Suez (1956). A noção de “soberania” não é indiferente às mudanças que vinham sendo operadas na política externa brasileira nos anos anteriores à tese, com o início do restabelecimento de relações diplomáticas, rompidas durante o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), na gestão

de Juscelino Kubitschek, em 1959. No mesmo ano, o presidente da Indonésia e um dos líderes do movimento de países não-alinhados, Sukarno, visita o país. É bastante significativa ainda a viagem, em 1961, do vice-presidente João Goulart à China, ocasião em que se dá a queda do titular da Presidência, Jânio Quadros. Essas mudanças seriam aceleradas com a participação do chanceler San Tiago Dantas na Conferência de Punta Del Este, em 1962, espécie de formalização da política externa independente, especificamente a respeito de Cuba.⁵⁵

Mas se a soberania está na ordem do dia do vocabulário político do momento, é importante lembrar que, junto da noção de “integração”, ela não aparece na versão publicada no *Suplemento*. A própria noção de “desenvolvimento” aparece só na versão inicial, restando depois apenas noções correlatas, como “subdesenvolvimento” ou “desenvolvimentismo”. Seja como for, é um dado estrutural do texto a correlação entre o problema da alienação e a possibilidade ou a necessidade (a ênfase varia ao longo da tese) de desenvolvimento, entendido como integração. É evidente que a visada globalizante do texto se associa ao momento desenvolvimentista (o termo é apropriado pelo próprio texto, mesmo que à distância). A inauguração de Brasília, meses antes da Convenção, não deixa de ter um impacto profundo nesse momento (ALAMBERT, 2020, p. 85-94; ALAMBERT, 2006). A noção de “integração” não se desprende, portanto, de um sentido mais literal em sua aparição na tese de novembro de 1960.

Portanto, o movimento da tese obedece a alguns princípios, quais sejam: 1. a descrição da determinação subjetiva dos problemas brasileiros, sentido em sua coerência meramente parcial ou individual;⁵⁶ 2. o ecumenismo crítico, que não quer se indispor com determinados setores, deixando para outra ocasião as antinomias entre as partes; 3. a exclusão do problema do público, cuja ausência termina sendo um elemento perturbador para a visada desejada; 4. a associação dos problemas parciais numa instância mais ampla, econômica e ideológica, legislativa e cultural (a ênfase sempre recai no primeiro termo), que explica inclusive a configuração fragmentada que preside, de forma bastante geral, o mecanismo da transferência da análise objetiva dos problemas em atribuição individualizada das culpas.

⁵⁵ Note-se que o tema foi acompanhado pela imprensa por um periódico relativamente próximo de Paulo Emílio, a revista *Anhembi* (CATANI, 1991, v. 3, 10-56).

⁵⁶ João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais (1998, p. 559-658) notaram como ocorre no país, sobretudo a partir dos anos 1950, o aprofundamento de uma forma reificada de consciência, que mira os países desenvolvidos na projeção do sucesso individual. Esse, o pano de fundo geral do movimento que Paulo Emílio procura delimitar no campo cinematográfico.

De um ponto de vista temporal, essa construção é ambígua. Por um lado, o texto se aproxima de uma fenomenologia da frustração terceiro-mundista, aparecendo em profusão os descritores desse sentimento, tanto mais forte quanto mais o objeto da tese se aproxima do autor e de seus interlocutores. Seguindo a linha de Georges Balandier, portanto, a “situação” é marcada pela inércia, uma vez que remete ao segundo termo, “colonial”. A descrição da situação, na análise de Paulo Emílio reforça a dificuldade de superação desse tempo, na medida em que a coerência do imediato (o lucro com os filmes importados, a atração pelo filme estrangeiro) é uma ilusão perversa, posto que funcional apenas em determinados termos. E mais, aponta para o fato de que o conhecimento objetivo da situação não impede que o julgamento recaia na particularização. O que é necessário, então, para superar esse estado de coisas?

Se há uma ideologia particular, o fundamento do problema é econômico, donde é central o item “d” da listagem final, aparentemente extemporâneo: a crítica deve familiarizar-se com problemas de ordem econômica e legislativa, de modo a atuar na constituição de um conjunto legal de amparo ao cinema nacional. Mas esse parece ser o único encaminhamento prático, ele mesmo bastante geral, para a questão-título. E no entanto, mais importante talvez que apontar um caminho – o que é feito de forma mais definida no artigo “A ideologia da crítica brasileira” – trata-se de afirmar a possibilidade do desenvolvimento – o que não deixa de ser contraditório. A “situação” apresenta assim sua outra face, a possibilidade de superação da condição colonial. Mas é interessante notar que a supressão dos tópicos no artigo publicado faz com que o fecho enfatize mais a inércia que o movimento de superação. Assim, o problema de tomada de consciência não é de fácil solução, e se dilui ainda mais entre a *Convenção* e o *Suplemento*. Trata-se de um texto, portanto, aberto às expectativas e também às frustrações do leitor ou do ouvinte, o que talvez explique o sucesso da tese e, mais, a possibilidade de empregar seus argumentos em direções diversas.

Talvez seja essa dificuldade que justifique o uso de uma interrogação, retórica como vimos, no título. Pois não se trata apenas de reconhecer um estado de coisas objetivo (o subdesenvolvimento), com o qual o texto converge de maneira clara. E, no entanto, a interrogação sustenta o lugar da “situação”, isto é, uma encruzilhada em que pode se dar uma escolha cujo sentido não é evidente.⁵⁷

⁵⁷ Um reparo, contudo: os textos que sucedem “Uma situação colonial?” tendem a enfatizar mais o aspecto objetivo da questão, numa linha desenvolvimentista.

Trajetórias

Talvez a capacidade de incorporar expectativas de seus interlocutores se relacione com a ambiguidade dos mais conhecidos escritos de Paulo Emílio. Daí a necessidade de situar o texto no momento de sua enunciação. Isso vale para a audiência circunstancial, mas também para a apropriação posterior desses textos. Se isso fica evidente em “Uma situação colonial?” essa necessidade se recoloca em relação ao outro texto mais conhecido do crítico, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Se a “situação” de que falava o crítico em 1960 permitiu diversas leituras que não levam em conta a ambiguidade do texto, essa tendência é ainda mais marcada para o ensaio de 1973. Mas fiquemos ainda em “Uma situação colonial?”. Esse texto é tomado em mais de uma ocasião como exemplo, como uma espécie de janela para o pensamento isebiano do início dos anos 1960.⁵⁸ Em geral, esse uso instrumental possui um sentido pedagógico ou narrativo, mas termina por obliterar as ambiguidades que são parte constitutiva – como já se pode entrever – da trajetória de Paulo Emílio. E mais: há casos em que a interpolação de argumentos encontrados nos dois textos termina por esvaziar a dimensão temporal da trajetória de seu autor, pois os argumentos de “Uma situação colonial?” e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” são divergentes, como se espera evidenciar a seguir.

“Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” possui um processo diverso de “Uma situação colonial?”. Trata-se de um ensaio escrito para ser publicado na revista *Argumento* e apresentado num evento promovido pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). As circunstâncias sugerem já a diferença da posição ocupada por Paulo Emílio entre 1960 e 1973: se na primeira ocasião tratava-se de evento no qual o crítico tomou parte na organização, a segunda ocasião testemunha um momento em que ele já andava muito mais envolvido com as atividades acadêmicas na USP; é significativo, portanto, que o ensaio tenha sido lido (e livremente lido) por um terceiro (SOUZA, 2002, p. 526-544).⁵⁹ A voz de Paulo Emílio, a essa altura, já não se encontrava no centro dos

⁵⁸ No caso, acreditamos que vale perfeitamente o alerta já citado de Prost (2003, p. 298-300) sobre o uso ilustrativo das citações.

⁵⁹ Em debate sobre “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, Jean-Claude Bernardet afirma que Sérgio Santeiro foi o responsável pela leitura, pondo o cineasta no lugar do ocupado. Ele teria afirmado a Bernardet que se tratava de uma questão tática (BERNARDET et al., 1980). Agradeço a Carlos Roberto de Souza, que generosamente chamou a atenção do autor para a imprecisa descrição do processo de produção do ensaio de 1973 na versão original desta tese.

debates cinematográficos.⁶⁰ Após essa apresentação, o ensaio foi publicado no primeiro número da revista *Argumento*, órgão da imprensa alternativa ao qual Paulo Emílio se associara como membro do conselho editorial.⁶¹

O evento não possuía o caráter classista da Convenção de 1960, mas procurava incidir sobre a produção nacional, num momento de transição, em que não eram claras as orientações do campo cinematográfico, bem como a política adotada pelo Regime Militar a esse respeito.⁶² Um ano antes, realizara-se o I Congresso da Indústria Cinematográfica, articulação que, à época, não escapou aos olhos de críticos como Jean-Claude Bernardet (2011, p. 199-202; 2009, 146-148). Trata-se, portanto, de um período de transição, em que a política bem azeitada da Embrafilme, que seduziria ou atingiria boa parte do campo cinematográfico brasileiro, ainda não estava clara em seus contornos gerais. Ora, coube também a Bernardet, que estava presente no congresso em que fora lido o ensaio de Paulo Emílio, publicar, na mesma revista *Argumento*, um comentário intitulado “Choveu na caatinga?” (BERNARDET, 2011, p. 222-224). O texto dá conta do teor do encontro, que reuniu estudantes e uma fração de cineastas muito identificada com o Cinema Novo (salvo a presença de Neville D’Almeida). O sucesso do ensaio, segundo Bernardet, teria como consequência negativa a possibilidade de ocultar os reais problemas que poderiam ser explorados pelo evento, sendo antes um ponto comum de apoio que permitiria evitar as diferenças e reunir a todos contra o verdadeiro bode expiatório da ocasião: o cinema industrial, associado como vimos às articulações das produtoras no encontro de 1972. Uma unanimidade ritualística, enfim, que deixa de lado as diferenças de ordem ideológica. O que não deixa de gerar uma situação curiosa, uma vez que Paulo Emílio termina incensado num evento em que predomina um grupo ligado ao Cinema Novo, embora o texto trace algumas reservas em relação ao movimento, que não passariam despercebidas, por exemplo, para Glauber Rocha (PINTO, 2008, p. 87-93).

* * *

⁶⁰ É interessante observar, no livro de José Mário Ortiz Ramos (1983), o progressivo apagamento da presença de Paulo Emílio, cujas intervenções vão se tornando mais periféricas nos anos 1970. Esse afastamento certamente se liga ao laborioso processo de preparação da tese doutorado no início da década.

⁶¹ Cf. a esse respeito Pedro Plaza Pinto (2013).

⁶² Para uma análise sobre a política cultural geral do regime militar nesse momento, cf. Marcos Napolitano (2017, p. 151-198). Sobre a política específica para o cinema, cf. Wolney Malafaia (2007) e Tunico Amancio (2007; 2018). Um relato de cunho historiográfico mais lastreado pela participação nos eventos pode ser encontrado em Jean-Claude Bernardet (2009, p. 52-98).

A estrutura de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” é um pouco mais complexa que a de “Uma situação colonial?”, comportando dois grandes blocos argumentativos ao longo do texto. Essa estruturação responde a uma nova densidade conceitual, que exige em 1973 um preâmbulo mais longo, diferente da moldura geral da tese de 1960. Se nesta, a descrição das várias atividades cinematográficas era o meio de experimentar o argumento geral, o ensaio de 1973, antes de passar ao caso brasileiro, faz um movimento inicial em que se experimenta a hipótese numa escala planetária: “O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser” (SALLES GOMES, 2016, p. 186).

A escolha dos casos não é aleatória, assim como a especificação restritiva no caso europeu (“em geral”).⁶³ Mas antes de passar aos casos, retomemos o conceito de “subdesenvolvimento”. Ele reaparece aqui ocupando um espaço mais central que na tese de 1960: consta no título e é abordado, não apenas citado, na abertura. Como observam Maurício Cardoso e Leandro Saraiva (2020), o ensaio seria publicado no interior de uma comunidade de apoio. Pois ao lado do texto de Paulo Emílio, o primeiro número da revista *Argumento* também contava com artigos de Antonio Candido, Celso Furtado e Aníbal Pinto, todos abordando de alguma forma o tema do subdesenvolvimento. Ainda segundo Cardoso e Saraiva, é importante lembrar que há, depois de 1960, o aparecimento de ensaios como a “Estética da fome” (Glauber Rocha, 1965) e “Vanguarda e subdesenvolvimento” (Ferreira Gullar, 1969), o que sugere um aprofundamento geral das reflexões sobre o tema numa faixa próxima à de Paulo Emílio. Contudo, a forma tomada por esse aprofundamento é muito significativa. No que toca a Paulo Emílio, podemos dizer que o ensaio de 1973 não vai “além” da tese de 1960; antes, ela passa a limpo, colocando em crise, certos aspectos presentes naquele momento, particularmente no que diz respeito ao sentimento do tempo.⁶⁴

Restringindo a seguir o escopo ao campo cinematográfico, Paulo Emílio especifica a diferença entre as regiões citadas:

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos

⁶³ Em sua tese subsidiária de doutorado (APESG-CB PI 0840), de 1972, Paulo Emílio aproxima a arte moderna no Brasil e na Sérvia na década de 1920, utilizando justamente a noção de “subdesenvolvimento”.

⁶⁴ Daí talvez o caráter “antiépico” atribuído ao texto na leitura de Ismail Xavier (2001a, p. 9-45), em contraste marcado com a perspectiva da *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha (2003).

nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (SALLES GOMES, 2016, p. 186)

O subdesenvolvimento é retomado e evidenciado como uma “condenação”. Qualquer movimento é obstado quando limitado ao campo cinematográfico, independentemente das circunstâncias. Não há mais a perspectiva, ainda que ambígua, de uma “situação” (entendida como “conjuntura” de possibilidades), uma vez que a ideia de movimento, implícita em noções como “etapa” e “estágio” são substituídas pelo imobilismo do “estado”. A diferença entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos é, dessarte, incomensurável.⁶⁵

A princípio, portanto, trata-se de uma leitura mais sombria, que não deixa de dialogar com o momento vivido pelo país, de euforia econômica – a qual atingia também o cinema – conduzida pelo estado ditatorial no auge do regime. Com a oposição armada desbaratada logo após o AI-5 e o sucesso econômico que não deixava de se apropriar do desenvolvimentismo, a afirmação da sua impossibilidade era premente a ponto de assumir um tom peremptório na abertura do ensaio. Apenas após afirmar o ponto é que ele é especificado, num movimento diverso de “Uma situação colonial?”, cuja pergunta-título é respondida apenas no último parágrafo. Daí, inclusive, a afirmação discreta presente no título do ensaio de 1973: trajetória “no” subdesenvolvimento marca essa pertença quase que irreversível.

* * *

A constatação da irreversibilidade das posições num mundo cindido entre desenvolvimento e subdesenvolvimento não esgota a análise. Passamos então ao primeiro movimento, em que alguns casos são especificados numa escala global, a começar pela Índia:

⁶⁵ Esse não deixa de ser uma mudança de diagnóstico contemporâneo de outro intelectual que se situa num lugar próximo nesse momento. Refiro-me à revisão em *O mito do desenvolvimento econômico*, publicado em 1974 por Celso Furtado (2013, p. 167-175). Agradeço a Emi Asakura pela observação.

As nações hindus possuem culturas próprias de tal maneira enraizadas que criam uma barreira aos produtos da indústria cultural do Ocidente, pelo menos como tais: os filmes americanos ou europeus atraíam moderadamente o público potencial, revelando-se incapazes de construir por si um mercado. Abriu-se assim uma oportunidade para os ensaios de produção local que durante décadas não cessou de aumentar e em função da qual teceu-se a rede comercial de exibição. (SALLES GOMES, 2016, p. 186-187)

A região, independente desde 1947, poderia ser considerada um caso ideal, uma vez que romperia com o subdesenvolvimento devido a questões culturais, dada a distância em relação à cultura da antiga metrópole e do Ocidente em geral. O problema colonial indiano é uma marca geracional à qual Paulo Emílio não escapa.⁶⁶ Ainda assim, a menção ao caso indiano é bastante singular e pouco foi comentada entre os comentadores do texto. Afora negociações com representantes de cinematecas locais, há pouquíssimas referências ao cinema indiano na documentação de Paulo Emílio antes de 1973. Em resenha sobre o Festival de Veneza de 1952, publicada na revista *Anhembi*, o crítico se refere brevemente ao filme *Aandhiyan* (1952, dir. Chetan Anand), num contexto de maior atenção à produção oriental após a premiação a *Rashômon* (1950, dir. Akira Kurosawa) no mesmo festival (SALLES GOMES, 1953a, p. 398-399).

A referência à Índia, portanto, aparece aqui devido antes à sua funcionalidade em relação ao argumento de Paulo Emílio. Afinal, apesar das circunstâncias culturais favoráveis, permanece ali o “estado cruel de subdesenvolvimento”.⁶⁷ Mesmo ignorando o fator econômico e considerando apenas o campo cultural, que, a princípio, seria virtuoso, há obstáculos fundamentais:

Pelos assuntos abordados o filme hindu permanece fiel às tradições artísticas do país e o ritmo majestoso com que são tratadas – notadamente quando os temas são mitológicos – eventualmente confirma essa impressão. A raiz mais

⁶⁶ Em sua documentação pessoal consta um curioso documento “Dictation of two types of indians” (APESG-CB PI 0020), produzido na década de 1940, provavelmente como exercício de inglês, onde a figura de Gandhi aparece como raro denominador comum dos indianos.

⁶⁷ Importante lembrar que em “Uma situação colonial?” Paulo Emílio falava numa “marca cruel do subdesenvolvimento” (SALLES GOMES, 2016, p. 48).

poderosa dessa produção é, entretanto, constituída por ideias, imagens e estilo já fabricados pelos ocupantes para consumo dos ocupados. O manancial de onde derivam os filmes hindus em nosso século foi fabricado nas últimas décadas do XIX pela indústria gráfica inglesa – e respectiva literatura – através da vulgarização de uma alta tradição plástica, de espetáculo e literária. A massa de oleogravuras e textos, impregnada pelo culto da “Mother India”, raramente escapa do mais conformista e esterilizante comercialismo, herdado tal qual pelos filmes produzidos no país. Os cineastas hindus que depois da independência procuraram reagir contra a tradição coagulada pela manipulação do ocupante se voltam necessariamente para temas e ritmos inspirados pelo cinema estrangeiro. (SALLES GOMES, 2016, p. 187)

Aos poucos a descrição é deslocada da particularidade cultural, das tradições indianas presentes nos filmes, para a marca de ideias e de uma estilização do colonizador. A referência a um dos filmes mais emblemáticos do nacionalismo indiano no exterior, *Mother India* (1957, dir. Mehboob Khan) é esvaziada como culto corriqueiro na produção nacional, que remonta a uma estilização inglesa.⁶⁸ Esse caso aponta para um limite que já havia sido anunciado, no que toca a uma ação presa no interior do campo cultural: “O esforço de progresso apenas cultural num quadro de subdesenvolvimento geral leva os cineastas a se debaterem diante da adversidade, ao invés de realmente combatê-la” (SALLES GOMES, 2016, p. 187).

* * *

O caso indiano é indissociável, na ordem da apresentação de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, do caso japonês. É importante lembrar a esse respeito, que já na resenha citada acerca do Festival de Veneza de 1952, Índia e Japão eram mencionados conjuntamente na referência ao cinema oriental, e o contraste se fazia evidente. Enquanto o filme indiano era superficialmente comentado, com um viés um tanto exótico, fica claro

⁶⁸ Acrescente-se que consta na biblioteca de Paulo Emílio o livro *Mother India* (1927), peça de propaganda anti-hindu escrita por Katherine Mayo.

o entusiasmo do crítico com *A vida de O'Haru* (1952, dir. Kenji Mizoguchi) (SALLES GOMES, 1953a, p. 398). O filme era elogiado em termos que não são de todo indiferentes ao ensaio de 1973, isto é, pela sua capacidade de colocar nova luz sobre a produção ocidental, recorrendo às tradições locais. É plausível pensar que Paulo Emílio tenha compartilhado da forte impressão deixada pelo cinema japonês nos críticos que circulavam nos festivais de Cannes e Veneza no início dos anos 1950, como ocorreu por exemplo com André Bazin (BAZIN, 1989, p. 171-193).

O tema seria retomado, em 1957, numa série de artigos dedicada à produção japonesa, publicada no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 2015a, p. 271-289). Os textos, escritos por ocasião de uma mostra de cinema japonês que então se realizava, mencionam explicitamente o impacto dessa entrada em cena da produção local nos anos 1950. Ao historiar a trajetória da produção local, Paulo Emílio ressalta justamente a forte amarração com a tradição cultural, sobretudo com o teatro Kabuki.⁶⁹ Ademais, a dualidade Tóquio-Kyoto, marca um diálogo entre modernidade e tradição que articula a “singularidade” da situação japonesa. Aliás, o artigo que inicia a sequência se chama, justamente, “Singularidade do Japão”. Houve, portanto, um trabalho de incorporação da produção estrangeira e, sobretudo, a amarração com uma forma tradicional local, o que não ocorreu no cinema indiano. Mas, como vimos a respeito desse caso, a questão cultural, por si, é incapaz de resolver o problema do subdesenvolvimento:

Os filmes estrangeiros conquistaram de imediato uma imensa audiência e foram de início o estímulo principal na estruturação do mercado consumidor do país. Essa produção de fora era, no entanto, por assim dizer, japonsada pelos *benshis* – os artistas que comentavam oralmente o desenrolar dos filmes mudos –, que logo se transformaram no principal atrativo do espetáculo cinematográfico. Na verdade, o público japonês também nunca aceitou o produto cultural estrangeiro tal qual, isto é, os filmes mudos apenas com os letreiros traduzidos. A produção nacional, ao se desenvolver, não encontrou

⁶⁹ Paulo Emílio conhecia já a marca do Kabuki nas formulações de Serguei Eisenstein (2002, p. 27-34). O vínculo deste cineasta com o Kabuki se dá por intermédio de Teinosuke Kinugasa, o que é citado por Paulo Emílio nos artigos do *Suplemento* (2015a, p. 285-289).

dificuldades em predominar, principalmente depois da chegada do cinema falado, que dispensou a atuação dos *benshis*. Diferentemente do que ocorreu na Índia, o cinema japonês foi feito com capitais nacionais e se inspirou na tradição, popularizada mas direta, do teatro e da literatura do país. (SALLES GOMES, 2016, p. 187-188)

O modelo de apresentação dos casos indiano e japonês é simétrico mas inverso, pois a essência contradiz a aparência em sentidos opostos. No Japão, o sucesso dos filmes estrangeiros é culturalmente e, principalmente, economicamente nacionalizado. O texto desenvolve os temas que já haviam sido apresentados na série do *Suplemento*: a chegada do cinema, o diálogo com a tradição (o Kabuki), a formação dos *benshis*,⁷⁰ todos tópicos discutidos em “Singularidade do Japão” (SALLES GOMES, 2015a, p. 273-278). A isso se segue a análise da situação muito particular do Japão na Guerra Fria, que levou os EUA a apoiar o reaparecimento dos trustes cinematográficos locais, esquecida sua vinculação anterior com a propaganda militarista, temática presente no artigo “Atualidade japonesa” (SALLES GOMES, 2015a, p. 279-284). Um caso interessante nesse sentido seria a Daiei, que explora conscientemente as possibilidades abertas pelos festivais dos países europeus, numa repetição do fenômeno das pinturas japonesas do século XIX.⁷¹ Daí a variedade de caminhos, representada pela produção de Mizoguchi e de Kurosawa.

Involuntariamente, contudo, a abordagem do caso japonês sugere que o princípio do desenvolvimento pode obedecer a questões fortuitas: foi a disposição estadunidense em favorecer o desenvolvimento japonês para fazer face à China e à União Soviética que permitiu a instalação de um sistema industrial próprio que explorava as tradições nacionais e as possibilidades do mercado europeu. Portanto, mesmo que de forma implícita, o caso japonês reforça ainda mais a tese da discrepância definitiva, uma vez

⁷⁰ Aqui Paulo Emílio aborda o tema da comunicação, do processo de “tradução” dos filmes estrangeiros para o público japonês. Como vimos, esse é um tema que já se encontrava presente em “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico” (SALLES GOMES, 2016, p. 115-118). No momento da enunciação de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, é interessante observar a atualidade da questão da legislação em torno da dublagem e da legendagem, comentada pouco depois por Bernardet, que nota a variação de posição dos produtores a esse respeito (BERNARDET, 2009, p. 52-98); em 1963, é de se notar que Bernardet relacionava o tema da legendagem à exclusão devido ao analfabetismo (BERNARDET, 2011, p. 105-107).

⁷¹ Essa observação evidencia a consciência acerca da exploração comercial do exotismo por parte dos produtores japoneses, o que revela uma distância maior do que aquela presente em parte da crítica francesa, como veremos a seguir. A propósito, as referências principais para essa série de artigos são estudos de críticos japoneses publicados em *Cinéma 55* e *Bianco e nero* e o livro *Le cinéma japonais (1865-1955)*, de Shinobu e Marcel Giuglaris.

que mesmo o acesso ao desenvolvimento depende de fatores externos. Seja como for, a referência genérica às raízes culturais do cinema japonês e hindu limita um tanto o alcance da leitura.⁷²

* * *

A princípio, o caso seguinte – o cinema árabe – se aproxima da problemática hindu com algumas diferenças: nele o cinema se desenvolveu muito lentamente. Mas há uma novidade fundamental, que prepara a inserção do caso brasileiro logo a seguir:

Se aqui isso não levou à criação de um cinema equivalente ao hindu, deve-se provavelmente à tradição anti-icônica nas culturas derivadas do Corão. A indústria cultural do Ocidente encontrou escassa imagem original para servir de matéria-prima na produção de *Ersätze* destinados aos próprios árabes. A fabricação de imagem árabe foi intensa mas destinada ao consumo ocidental: o modelo nunca se reconheceu. (SALLES GOMES, 2016, p. 188)

Portanto, a diferença em relação ao caso indiano é total, pois o cinema árabe não se constitui pela incorporação de uma imagética de si produzida no exterior. Evidentemente, a afirmação da ausência fundamental que marca a produção árabe, bem como a dispersão geográfica da referência, impedem que se recupere outros momentos em que Paulo Emílio abordou o tema.⁷³ Ainda assim, cultura e economia novamente se

⁷² Vale lembrar, no entanto, que em 1966, no curso “O universo fílmico do cangaço” (APESG-CB PI 0486), Paulo Emílio aponta que os filmes de samurai serviriam de parâmetro para falar de um conjunto temático (o tema do curso era o cangaço) que adquire uma significação coletiva expressa em diversos filmes. Desnecessário lembrar o impacto de filmes como *Os sete samurais* (1954, dir. Akira Kurosawa) sobre a comunidade crítica frequentada por Paulo Emílio.

⁷³ Embora a problemática pan-árabe não esteja ausente em sua biblioteca, onde consta *A revolução do mundo árabe* (Gamal Abdel Nasser, 1963). O autor, evidentemente, está no centro do debate sobre o subdesenvolvimento no mundo árabe, o que é reforçado pela menção ao Egito em duas ocasiões no texto de 1973. Em 1968, Paulo Emílio participou como jurado nas Jornadas Internacionais de Cinema de Cartago, promovidas pelo crítico Tahar Cheriaa, que têm um escopo pan-árabe. Acrescente-se que Paulo Emílio havia participado, em 1972, de um encontro promovido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) com o objetivo de discutir educação cinematográfica. Nesse encontro, ele entrou em contato com representantes das três cinematografias que aparecem em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. No caso árabe, o encontro contou com a presença do importante cineasta egípcio Youssef Chahine, de forte viés nacionalista.

entrelaçam na constituição de um sistema extremamente frágil de produção cinematográfica, que é marginalizado mesmo sem seus principais polos, Egito e Líbano.⁷⁴

As imagens presentes nos filmes árabes se ressentem dessa situação:

Como suas matrizes não são as oleogravuras exóticas de fabricação europeia mas a técnica fotográfica do Ocidente – através da qual os árabes acabaram por aceitar a imagem como componente de sua autovisão –, os filmes egípcios e dos outros países árabes tomaram diretamente como modelo a produção ocidental. Parecem menos autênticos que os hindus, mas a natureza do vínculo com o expectador é a mesma: dentro da maior ambiguidade e amesquinçados pela impregnação imperial, uns e outros asseguram a fidelidade do público por refletirem, mesmo palidamente, a sua cultura original. (SALLES GOMES, 2016, p. 189)

A diferenciação em relação ao caso hindu é esclarecida na medida em que não há uma pátina de autenticidade, o que torna ainda mais forte o fecho do parágrafo. Afinal, o vínculo com o espectador é garantido mesmo nas condições amesquinçadas do subdesenvolvimento. E o “pálido reflexo da cultura original” institui um novo elemento na cisão radical que inicialmente foi colocada entre cinemas desenvolvidos e subdesenvolvidos. Não se trata, portanto, de procurar nesses casos a possibilidade de passar ao desenvolvimento, mas de indagar, nesse estado de coisas, as modalidades de relação com o público.

* * *

A comparação diferencial, ou melhor, a aferição de semelhanças e diferenças, é a forma adotada pelo texto desde sua primeira frase. A trajetória do cinema de países desenvolvidos e subdesenvolvidos não pode ser a mesma, pois a configuração cultural e econômica possui sentidos diversos em cada caso. Mesmo em países subdesenvolvidos, como a Índia e o Egito, a diferença se impõe ao observador. Note-se que o caso desenvolvido escolhido por Paulo Emílio foi o mais singular possível, uma vez que o

⁷⁴ Curiosamente, a maior parte das referências na documentação pessoal de Paulo Emílio ao mundo árabe referem-se à região do Magreb, sobretudo considerando seu contato com o crítico tunisiano Tahar Cheriaa.

Japão iniciou sua trajetória cinematográfica sob o signo do sucesso dos filmes ocidentais. O “Oriente” – Índia, Japão, países árabes – tem, portanto, um papel estratégico na economia do texto, visto que preparam por contraste a inserção do caso em questão:

A diferença e a parecença nos definem. A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar raízes. Somos um prolongamento do Ocidente. Não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contaminada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou, o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores, seguida de cruzamento variado, assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades naturais. A peculiaridade do processo, o fato do ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante. (SALLES GOMES, 2016, p. 189)

Note-se que a passagem ao caso brasileiro não possui nenhum indício de transbordamento para o caso latino-americano.⁷⁵ E representa um contraponto radical a outros modelos de cinema subdesenvolvido. Na verdade, nem se fala de cinema nesse primeiro momento. Diferentemente do que ocorre em “Uma situação colonial?”, a introdução do tema brasileiro dá lugar a um breve comentário histórico de larga periodização, que na tese de 1960 fica apenas implícito.

Não é a primeira vez que Paulo Emílio pinta em rápidas pinceladas uma interpretação ampla, indo um pouco além de sua menção implícita por meio de conceitos como “subdesenvolvimento”. Mas voltando ao trecho do ensaio de 1973, é interessante observar que ela possui dois encaminhamentos diferentes: por um lado, visa diferenciar o caso brasileiro dos casos orientais mencionados; por outro lado, visa apontar para a

⁷⁵ E, no entanto, em entrevista concedida ao *Jornal do Bairro* em 1972, Paulo Emílio mencionava o humor específico dos filmes mexicanos de Cantinflas como manifestação da melancolia subdesenvolvida (SALLES GOMES, 2014, p. 172-181).

inscrição da cultura brasileira no Ocidente. Esta última posição não é indiferente, por exemplo, às considerações que Antonio Candido faria, na mesma época, a respeito da literatura brasileira, em “Literatura e subdesenvolvimento” (CANDIDO, 2017b, p. 169-196).⁷⁶

Mas a questão de fundo é, ainda, o parâmetro oriental. A propósito das intervenções públicas de Paulo Emílio ainda nos anos 1930, é interessante lembrar que elas eram muitas vezes decalcadas de materiais ligados à III Internacional. O próprio Paulo Emílio lembrava, no artigo “Um mundo de ficções”, de 1960, da crítica que recebeu de Washington Luiz, em encontro que tiveram no exílio comum no final dos anos 1930, quando testou no antigo chefe de Estado as teses presentes em brochuras da Internacional: “Comunista que eu era, minha interpretação dos acontecimentos da vida política brasileira vinha das brochuras editadas em espanhol pela III Internacional em Moscou” (SALLES GOMES, 2016, p. 55). É interessante lembrar que, ainda em 1935, ao publicar o único número da revista *Movimento*, Paulo Emílio incluiria uma tradução do espanhol de uma “interpretação materialista” dos movimentos de 1930 e 1932 no Brasil.⁷⁷ No entanto, foi Caio Prado Júnior que observou de forma pública e contundente o peso da interpretação sobre o caso chinês nos documentos produzidos pelos órgãos internacionais do comunismo voltados para o Brasil. Essa é uma das hipóteses centrais na dura crítica ao PCB feita em 1966 em *A revolução brasileira* (PRADO JR., 2014).⁷⁸

A crítica de Caio Prado às orientações do partido diz respeito a um tema que seria central em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” e se evidencia na última passagem da tese acima transcrita: a relação entre ocupantes e ocupados. Afinal, um dos erros políticos do PCB, a crença na existência de uma burguesia nacional passível de estabelecer alianças com os comunistas, era devida, segundo Caio Prado Jr., ao uso de ideias pensadas para o caso chinês, nas quais a divisão entre uma burguesia imperialista e uma burguesia nacional se impunha. No fundo, o que está em questão em *A revolução brasileira* não dista tanto da tese de Paulo Emílio: na China, o fato de haver uma

⁷⁶ É muito provável que Salles Gomes conhecesse esse texto, uma vez que foi um dos responsáveis pela organização do primeiro volume de *Argumento*, onde o ensaio de Candido foi publicado inicialmente. Seja como for, essa ideia já fora desenvolvida por Candido em “Letras e ideias no período colonial” (CANDIDO, 2011, p. 99-101), publicado em 1961 na coleção *História geral da civilização brasileira* e posteriormente em *Literatura e sociedade*, obra que se encontra na biblioteca de Paulo Emílio. A mesma ideia é tratada no prefácio da primeira edição da *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 2017b, p. 11-15), que consta igualmente na biblioteca de Paulo Emílio.

⁷⁷ O material é comentado na correspondência de Paulo Emílio com Décio de Almeida Prado em 1935 (apud TELLES, 2012, p. 26-37).

⁷⁸ O livro consta na biblioteca de Paulo Emílio.

população, uma cultura e uma economia em tudo diferenciadas dos europeus leva a uma cisão que não se pode ver com a mesma clareza no Brasil. Aqui, a própria formação do país se ligava ao interesse estrangeiro, o que, aliás, é a tese central da *Formação do Brasil contemporâneo* (PRADO JR., 1970).

Portanto, a leitura de Paulo Emílio a respeito dos diferentes casos de subdesenvolvimento procura aferir a particularidade de uma situação em que não se dá uma cisão – cultural e econômica – em relação aos países desenvolvidos. Daí a ambiguidade central do texto, presente em muitos dos debates que ele suscitou, a relação entre ocupados e ocupantes. Note-se que palavra “ocupante” já havia sido preparada pela sua menção no caso indiano (“ideias, imagens e estilo já fabricados pelos ocupantes para consumo dos ocupados” e “manipulação do ocupante”) e árabe (“interesses do ocupante”). Contudo, o caráter autoexplicativo que essa relação possui nesse caso já não existe na referência ao Brasil: “A peculiaridade do processo, o fato do ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante” (SALLES GOMES, 2016, p. 189).

Na sequência, um pouco como ocorre em “Uma situação colonial?”, essa ambiguidade é aferida em seus componentes subjetivos: “Psicologicamente, ocupado e ocupante não se sentem como tais: de fato, o segundo também é nosso e seria sociologicamente absurdo imaginar a sua expulsão como os franceses foram expulsos da Argélia” (SALLES GOMES, 2016, p. 189). Aspecto subjetivo e objetivo se confrontam e se corrigem mutuamente na aproximação dessa ambiguidade, que não é totalmente explicada, posto que desliza entre esses dois níveis, mas é delimitada pela referência – novamente diferencial – com o caso argelino, talvez o que mais impactou a trajetória de Paulo Emílio, considerando sua posição intelectual afrancesada. Seja como for, descortina-se com referência ao caso árabe uma situação difícil, em que a ausência de identificação subjetiva convive com a impossibilidade objetiva de expulsão da própria identidade. De certa forma, renova-se aqui o diagnóstico de Balandier ou de Sartre e Memmi sobre os diferentes grupos que compõem a colônia.

Os termos da questão se tornam um pouco mais complexos quando Paulo Emílio se volta para a história do país considerando ocupantes e ocupados. Quanto a estes, ele acrescenta:

Nossos acontecimentos históricos – Independência, República, Revolução de 30 – são querelas de ocupantes

nas quais o ocupado não tem vez. O quadro se complica quando lembramos que a metrópole de nosso ocupante nunca se encontra onde ele está, mas em Lisboa, Madri, Londres ou Washington. (SALLES GOMES, 2016, p. 189-190)

Formulação análoga já havia aparecido décadas antes no “Manifesto da União Democrática Socialista”, escrito por Paulo Emílio no contexto no fim da ditadura Vargas. Ora, o fecho do manifesto tem a força de evocação de um *tableau vivant*:

Na história do liberalismo e da pseudodemocracia do Brasil, os grandes fazendeiros, industriais, comerciantes e banqueiros já falaram muito. A classe média e o operariado disseram algumas palavras. Os trabalhadores da terra são a grande voz muda da história brasileira. (SALLES GOMES, 1986, p. 99)

Quanto ao final da citação anterior, ao falar do ocupante, Paulo Emílio traça um elemento importante, a diferenciação entre “nosso ocupante” e sua metrópole colonial. Esse motivo sugere uma semelhança em relação aos casos árabe e hindu, como o autor nota logo na sequência, observando, porém, que isso tem poucas consequências para o campo cinematográfico, ao qual passa a seguir.

* * *

A esta altura percorremos cerca de um quarto do ensaio, que chega a seu segundo movimento, mais amplo, dedicado à reflexão sobre o cinema brasileiro e na qual serão repassados alguns de seus lances históricos. Antes de chegar a eles, porém, há uma continuidade das reflexões sobre o lugar do país, passando a suas implicações para o campo restrito ao qual se destina a análise. Há então uma especificação dos termos da relação entre ocupado e ocupante, numa das passagens mais citadas da produção de Paulo Emílio:

Não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve

na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. (SALLES GOMES, 2016, p. 190)

Essas formulações servem de fecho implícito à primeira parte do texto, retomando os termos já anunciados, agora em fórmulas mais lapidares. A especificidade da trajetória brasileira, em comparação com os demais países subdesenvolvidos citados no ensaio, reside na relação própria com o outro, que se encontra internalizado na formação do Brasil. Daí a situação ambígua, associada à irreversibilidade do subdesenvolvimento, que é a completa reversibilidade da relação com o outro: “tudo” e “nada” é estrangeiro, a dialética se coloca nos termos do “não ser ou ser outro”. Esta última frase, lembre-se, é ambígua na inversão da fórmula shakespeariana e na relação dos verbos de ligação com o predicativo do sujeito, de modo que o “não ser” pode ficar solto (não ser nada) ou vinculado a este (não ser outro).⁷⁹

A imprecisão e ambiguidade são aqui um desdobramento formal da questão que o autor trata. O fato é que a vivência do tempo que daí emerge é uma vivência rarefeita, uma “dialética rarefeita”. Talvez aí resida a razão da reversibilidade, a ausência de resistência cultural, explicada historicamente, no texto, pelo processo colonial brasileiro. Essa longa história de rarefeita especificação supõe, mais uma vez, que o salto para o desenvolvimento já não é o objeto visado, o que situa esse ensaio no contexto mais amplo de crítica dos projetos de desenvolvimento que emergiam no início da década de 1970. A reversibilidade, entendida nesses termos, não é estranha por exemplo, ao ensaio “As ideias fora do lugar”, publicado por Roberto Schwarz também em 1973 (SCHWARZ, 2012, p. 9-31).⁸⁰ A afirmação da modernidade no subdesenvolvimento é um dos pontos centrais da *Crítica à razão dualista*, publicado por Francisco de Oliveira um ano antes (OLIVEIRA, 2013). Não se trata de afirmar uma articulação coletiva de ideias, mas um esgotamento parcial do pensamento crítico ou social brasileiro que encontra expressão

⁷⁹ Assim como outros conceitos, “dialética” é utilizado com bastante elasticidade por Paulo Emílio. Mas é fato que o autor não escapa do efeito dos dualismos, presentes numa fração considerável da intelectualidade paulista (ARANTES, 1992, p. 9-45). Talvez esse seja um terreno específico em que o “sentimento dos contrários”, expresso em “Uma situação colonial?” como desajuste difuso entre totalização conceitual e insuficiência subjetiva, avança na conceptualização mais afinada de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Em ambos os casos, no entanto, a contradição serve de modalidade expressiva de uma dificuldade de conceituação de uma experiência antagônica. Seja como for, o dualismo não gera em Paulo Emílio, como em outros autores, um horizonte próprio, obstado, como vimos, na tese de 1960.

⁸⁰ A aproximação de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” com a reflexão de Schwarz já foi sugerida por Jean-Claude Bernardet (BERNARDET et al., 1980).

nesses ensaios.⁸¹ É igualmente significativo que Celso Furtado note, em 1974, a impossibilidade de generalização do desenvolvimento econômico, ao menos nos termos ambicionados pelo “milagre brasileiro” (FURTADO, 2013, p. 167-175). O milagre, portanto, é engastado num tempo em que a aproximação com o outro (o “desenvolvimento”) é uma alternativa tão esvaziada quanto o distanciamento. Isso supõe alguns reparos à imagem corrente do nacionalismo de Paulo Emílio.

Mas esses parágrafos decisivos, em que se evidencia o desgaste das posições assumidas, inclusive pelo autor, na década anterior, prepara a entrada em cena do cinema brasileiro. Significativamente, este aparece no mesmo parágrafo da citação acima transcrita, com outra fórmula: “O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar” (SALLES GOMES, 2016, p. 190). O mecanismo descrito não é a-histórico, ele sofre alterações, mas reprodução e modificação encontram-se incluídas numa trajetória que incide nessa “incompetência criativa em copiar”. Não é a primeira vez que o tema aparece, pois um ano antes de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, a ideia constituía o eixo de análise dos filmes silenciosos de Humberto Mauro na tese de doutorado de Paulo Emílio (1974a). Note-se, porém, mais uma vez, a ênfase na ambiguidade: o fio da navalha que se coloca entre os três termos da fórmula: incompetência, criatividade, cópia.

Esses fatores, decorrentes da condição subdesenvolvida particular do país, estão na origem da consideração dos diversos momentos da trajetória do cinema brasileiro, que enfim é introduzida. Portanto, a organização de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” é diversa de “Uma situação colonial?”. Esta remete implicitamente a uma trajetória (aludida nos conceitos históricos amplos, como “colonização”, “subdesenvolvimento” etc.) e se concentra na descrição dos vários setores que, fragmentados, compõem o momento atual. Por seu turno, o ensaio de 1973 apresenta inicialmente, como vimos, a particularidade histórica da trajetória brasileira diante de países desenvolvidos e de outros países subdesenvolvidos. Feito isso, o ensaio apresenta rapidamente as implicações da particularidade brasileira numa relação com o outro em que o mecanismo (o subdesenvolvimento) esvazia seus termos (o eu e o outro) numa história que se desenrola como dialética rarefeita. A completa irreversibilidade linda com a absoluta reversibilidade.

⁸¹ Carlos Guilherme Mota (2014, p. 299-323) repertoriou essa modificação também sem atribuir-lhe uma organicidade.

A essa altura o autor passa ao campo cinematográfico tocando as mesmas notas: incompetência, criatividade e cópia são termos de uma história ou de uma trajetória determinada pelo subdesenvolvimento (“no subdesenvolvimento”). A apresentação dos lances históricos do cinema nacional procura pelas manifestações ou desvios desse “mecanismo”. São descrições sumárias, considerando a amplitude do ensaio, mas que dialogam com materiais produzidos antes e depois dela. Mas mais importante que isso: a matéria histórica aqui não entra como “exemplificação” do mecanismo, mas como sua manifestação particular, em que cada caso coloca problemas específicos.

* * *

Podemos dizer que a “trajetória” é o termo que preside ao segundo movimento, mais longo, do texto. Mas é impossível separar os dois termos, até pela sua ligação fundamental (“no”). Como o próprio Paulo Emílio lembra “O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional” (SALLES GOMES, 2016, p. 190). Passa, então, a tratar da introdução do cinema no país, sua exibição e produção, pouco após seu surgimento em outros lugares.⁸² Como visto, a introdução do cinema é elemento fundamental na análise de outros casos, sobretudo no cinema japonês, onde a produção estrangeira é exibida massivamente nas telas locais nos primeiros anos. Mas rapidamente a notação inicial sobre o cinema brasileiro é qualificada por um problema extracinematográfico que o diferencia, por exemplo, do Japão: “Se durante aproximadamente uma década o cinema tardou em entrar para o hábito brasileiro, isso foi devido ao nosso subdesenvolvimento em eletricidade, inclusive na capital federal” (SALLES GOMES, 2016, p. 190). Superado esse problema estrutural, que diz respeito à indústria brasileira em geral, em descompasso com a Segunda Revolução Industrial, o setor exibidor se prolifera e, a partir de 1908, ocorre o que Vicente de Paula Araújo (a conselho do próprio Paulo Emílio) intitula de Bela Época do cinema brasileiro.

A relação entre Araújo e Paulo Emílio e a alimentação recíproca de suas investigações, remete aos anos 1960, quando ambos entraram em contato pela primeira vez. A longa maturação do estudo de Araújo sobre as primeiras décadas do cinema brasileiro não impediu que este compartilhasse seus resultados preliminares, ou

⁸² Por ora não trataremos dos limites da periodização ou da análise proposta por Paulo Emílio. Mas é importante mencionar que ela foi objeto de críticas pertinentes, inclusive em termos metodológicos, por parte de Jean-Claude Bernardet, nos anos 1990 (BERNARDET, 2008). De forma muito desigual, o tema é retomado por Julierme Morais (2014).

incorporasse sugestões do colega. Ao longo dos anos 1960, como se verá adiante, a preocupação historiográfica de Paulo Emílio se acentuaria e tem início uma espécie de divisão do trabalho, cabendo a Araújo a primazia sobre o cinema brasileiro na primeira década do século XX.⁸³ Pouco depois da publicação de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, ocorre a publicação de *A Bela Época do cinema brasileiro* (ARAÚJO, 1976), que se inscreve nos esforços de transposição editorial das pesquisas mais ou menos ligadas a Paulo Emílio. Não é indiferente, aliás, o fato de a Editora Perspectiva acolher a publicação da obra de Araújo, tendo publicado pouco antes a tese de doutorado de Paulo Emílio que escreveria a apresentação da obra de seu colega (SALLES GOMES, 1976). Nesse texto, ele elogia a integração dos fatos numa narrativa coerente, o que não deixa de ser uma miniatura, considerando a restrição do recorte temporal, da tentativa experimentada em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” e em outros textos de Paulo Emílio.⁸⁴ Ademais, na apresentação, ele nota que o simples esclarecimento sobre o período já vale como ato de libertação (SALLES GOMES, 1976).

O ensaio então passa aos os filmes produzidos no Brasil a partir de 1908 – isto é, durante a “Bela Época” –, a respeito dos quais Paulo Emílio observa:

Decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles da Europa e da América, esses filmes em torno de assuntos que no momento interessavam a cidade – crimes, política e outros divertimentos – não eram fautores de brasilianismos apenas nas escolhas dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro. (SALLES GOMES, 2016, p. 190-191)

Note-se novamente a ambiguidade dos termos. A noção de “decalque” é articulada à “pouca habilidade” da cópia. Como vimos, por esse desvão entra tudo, de modo que ele se associa à escolha de temas locais no favorecimento do brasilianismo. A associação do cinema com o cotidiano e os divertimentos da capital ajudaria a explicar o vínculo com o público, seja pelo sucesso de bilheteria, seja pela proximidade da *intelligentsia*, cujo caso

⁸³ O caso de Araújo é muito singular na *entourage* de Paulo Emílio, mas essa divisão do trabalho inclui figuras como Bernardet, Lucilla Ribeiro, Maria Rita Eliezer Galvão e Carlos Roberto de Souza. O próprio Paulo Emílio termina por atribuir a si um quinhão específico, a produção imediatamente anterior à emergência do cinema sonoro.

⁸⁴ A crítica de Bernardet incide particularmente sobre esse período, voltando-se para o par Paulo Emílio-Araújo e sua vinculação à perspectiva de uma “era de ouro” do cinema brasileiro (BERNARDET, 2008, p. 31-41).

mais notório é Olavo Bilac. Em suma, esse primeiro momento do cinema brasileiro seria marcado pela falta de determinação dos países desenvolvidos sobre os rumos do cinema local.⁸⁵

Contudo, mais uma vez se impõem os termos do subdesenvolvimento. Pois no momento-chave de constituição de um cinema em bases artesanais se impõe no mundo a industrialização do setor, o que leva de roldão o florescimento local:

O Brasil, que importava de tudo – até caixão de defunto e palito –, abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a ideia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica. (SALLES GOMES, 2016, p. 191)

A imagem não é nova. Em seu depoimento na Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) do Cinema, realizada meses após o Golpe de 1964, Paulo Emílio já se referia à importação de palitos com o fito de enfatizar a mentalidade importadora brasileira (SALLES GOMES, 2014, p. 106-139). No curso “Os filmes na cidade”, de 1966, o crítico também estuda o fenômeno oposto: o problema da adaptação de produtos importados que não tinham serventia no Brasil, relatado por alguns estudiosos e cronistas do século XIX (APESG-CB PI 0491). O fracasso do cinema brasileiro, portanto, não se coloca no âmbito da disputa,⁸⁶ mas é reflexo das possibilidades, isto é, a trajetória é delimitada pelo subdesenvolvimento.

* * *

Não é o caso de repassar detalhadamente cada um dos lances descritos por Paulo Emílio, pois o objetivo aqui é avaliar os termos em que ele coloca o problema do cinema brasileiro no âmbito temporal. Seja como for, é interessante anotar de forma sucinta as indicações que ele faz a respeito de outros períodos. Em primeiro lugar porque o naufrágio do primeiro surto da produção nacional revela uma de suas características básicas, a falta de continuidade (em contraste, por exemplo, com a Índia): “rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento” (SALLES GOMES, 2016, p. 191). Embora a ênfase recaia nos

⁸⁵ Esse ponto, como outros tantos, já aparece no artigo “Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966”, publicado no álbum *70 anos de cinema brasileiro* em 1966 (SALLES GOMES, 2016, p. 119-166).

⁸⁶ Sobre o caso da disputa entre franceses e estadunidenses nesse mesmo período, cf. Richard Abel (2004).

filmes ficcionais de longa-metragem, o que é um limite da análise de Paulo Emílio, o rompimento do fio não deve ser tomado ao pé da letra. O cinema brasileiro continua existindo mesmo nos momentos recessivos, sobretudo através da produção de filmes documentários, reportagens etc., mas tornou-se marginal.⁸⁷ Sua situação corresponde, portanto, à situação do próprio ocupado, o que leva, inclusive, a uma exibição inesperada deste nas telas das capitais:

Esse tipo de documento, quando verdadeiro, nunca é belo e tudo ocorria como se a inabilidade do cinegrafista concorresse para revelar a dura verdade que traumatizou não só os cronistas liberais da imprensa carioca, mas também um conservador como Oliveira Viana. (SALLES GOMES, 2016, p. 191)

A discussão reaparece, no ano seguinte, no já citado “A expressão social nos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)”, embora com um grau maior de detalhamento.⁸⁸ Mas importa sublinhar que, ao lado da escolha temática, é no desajeitado da fatura que se coloca aqui o valor dessa produção. E o choque de intelectuais liberais ou conservadores é significativo pela menção à trajetória de Oliveira Viana, citado já nos anos 1940, implicitamente, quando Paulo Emílio retomava uma temática cara a este intelectual, a existência de um “Brasil formal” e a necessidade de romper com ele.⁸⁹ Segundo o ensaio de 1973, é o tosco registro documental que opera essa passagem, com a incorporação do sertanejo (em sentido amplo) à tela. Essa incorporação era involuntária (“pela força das coisas”), uma vez que a penúria era objeto de críticas dos defensores do

⁸⁷ Surpreendentemente, Julierme Moraes (2014) não cita um texto fundamental de 1974, “A expressão social nos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)” (SALLES GOMES, 2016, p. 167-175). A exclusão de um texto disponível nas obras consultadas é decisiva para sua argumentação. Mais que uma questão pontual, é uma fragilidade que termina por limitar o alcance dessa pesquisa.

⁸⁸ Refiro-me particularmente às fórmulas “Berço esplêndido” e “Ritual de poder”, que estruturam ali uma linha de análise dos principais tipos de filme documental. Cf. a esse respeito Rafael Zanatto (2018, p. 490-512).

⁸⁹ O tema é discutido por Carlos Guilherme Mota (2014, p. 156-164) e aparece nas diferentes versões de “Plataforma da nova geração” (SALLES GOMES, 1986, p. 82-95; SALLES GOMES, 2014, p. 26-37). Note-se que em 1956, no roteiro “CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA”, Paulo Emílio evoca a presidência de Campos Salles e destaca o contraste entre o verniz de civilização no litoral e o distante Brasil da “pedra polida” (APESG-CB PI 0133, p. 1).

cinema brasileiro. Esta, aliás, a tensão fundamental entre os dois termos da tese de Paulo Emílio: os críticos de *Cinearte* e a realidade de Cataguases e da Zona da Mata mineira.⁹⁰

Ao lado dessa inesperada irrupção do sertanejo nas telas, o país se faz presente em outras situações:

[...] cinema no Brasil era fato norte-americano e, de certa forma, também brasileiro. Não é que tenhamos nacionalizado o espetáculo importado como os japoneses o fizeram, mas acontece que a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto esforço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos estratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. (SALLES GOMES, 2016, p. 192)

Não há, portanto, um caráter espúrio nessa absorção do cinema estrangeiro. De resto, ela não significou uma interrupção completa das artes do espetáculo no país, que correspondem a necessidades profundas de expressão cultural. A notação de que os últimos estratos da pirâmide social se encontram excluídos dessa situação se articula com a força das formas tradicionais de espetáculo entre esses grupos. Ora, isso supõe uma diferença significativa em relação a “Uma situação colonial?”.

Em primeiro lugar, note-se que no ensaio de 1973 o público tem um lugar definido, sendo objeto de considerações específicas. Além disso, o público é diferenciado e cada diferenciação supõe um ritmo diverso de ingresso no campo cinematográfico. Assim, se “Uma situação colonial?” é uma espécie de fotografia onde o público aparece apenas como sombra, em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, a imagem mais fluida de uma identidade ambígua comporta uma simultaneidade de tempos diferentes, o que talvez seja uma contraparte fundamental à imagem do milagre brasileiro: a simultaneidade do não-simultâneo, problema que não coincide com a relação entre ocupado e ocupante. São, portanto, mais numerosas as mediações sociais presentes no ensaio de 1973.

⁹⁰ Nesse sentido, Paulo Emílio nota a tensão entre Adhemar Gonzaga, um dos redatores de *Cinearte*, que força a vinculação dos enredos com o espaço urbano, finalmente incorporada por Mauro em *Tesouro perdido* (SALLES GOMES, 1974a, p. 138-177).

Essas diferenças explicam a contínua insinuação do tecido cultural profundo na indústria cultural brasileira, primeiro absorvido no rádio e finalmente incorporado ao cinema e à televisão.⁹¹ Assim, aproveitando-se da brecha ocasionada pela breve crise da passagem do cinema silencioso ao cinema sonoro, quando ainda não havia a técnica de legendagem e os filmes eram lançados em língua estrangeira, a cultura caipira se lança de forma efêmera na produção nacional, alcançando grande sucesso. Aqui, Paulo Emílio refere-se principalmente a *Acabaram-se os otários* (1929, dir. Luiz de Barros) e à figura de Genésio Arruda, tema já presente em artigo sobre *Um caipira em Bariloche* (1973, dir. Amácio Mazaropi e Pio Zamuner), publicada no mesmo ano do ensaio no *Jornal da Tarde* (SALLES GOMES, 2016, p. 351-354). Observe-se aqui a presença de uma notação referente a ocupantes e ocupados: “Durante cerca de dois anos a cultura caipira, originalmente comum a fazendeiros e colonos e de larga audiência nas cidades, tomou forma cinematográfica [...]” (SALLES GOMES, 2016, p. 193). A isso se segue uma nova interrupção da produção, na qual se evidencia novamente que a marginalização não implica em paralisação total das atividades. Estas prosseguem à sombra das cerimônias oficiais e um princípio de legal de amparo, principalmente dos cinejornais.⁹²

A experiência dos estúdios cariocas, sobretudo da Atlântida, modifica os termos da questão, pois os filmes carnavalescos e as chanchadas se desvinculam do gosto do ocupante e são contrários aos interesses estrangeiros (SALLES GOMES, 2016, p. 193). Um elemento completamente inexistente em “Uma situação colonial?”, portanto, é a questão da cultura que incide sobre o cinema, marcada na *Bela Época* e também nas chanchadas.⁹³ Essa produção faz ainda uma articulação de dois tempos, ao repor a tradição cultural brasileira e vincular-se com a extrema atualidade comunitária que não se reconhece no filme estrangeiro, incapaz de chegar no nível da anedota. Mais uma vez, o cinema brasileiro se manifesta como articulação de tempos e, sobretudo, como acentuação do aspecto criativo envolvido no processo cinematográfico nacional:

Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, a marca cruel do subdesenvolvimento; contudo, o

⁹¹ A esse respeito, cf. Ana Karícia Dourado (2013) e Elias Saliba (2013).

⁹² O acompanhamento dos “rituais de poder”, como vimos, seriam uma linha básica trabalhada por Paulo Emílio em 1974 (SALLES GOMES, 2016, p. 167-175).

⁹³ O segundo tema foi analisado, a respeito precisamente de Paulo Emílio, por Ana Karícia Dourado (2013, p. 153-200).

acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Neste caso o envolvimento era inseparável da passividade consumidora ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade. (SALLES GOMES, 2016, p. 194)

Acrescentando a seguir:

A identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida, a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante. (SALLES GOMES, 2016, p. 194)

Não é indiferente a menção a “moças e rapazes”, uma vez que o ensaio se inscreve num evento universitário, o que já sugere o conjunto a que essas passagens se contrapõem: a audiência. Esse é o primeiro indício de caráter mais performático do texto. E não é à toa que ele aparece aqui, pois logo em seguida o ensaio passa a um objeto que toca mais de perto a atualidade. Trata-se da experiência de um cinema industrial paulista no início dos anos 1950. Paulo Emílio vivia na Europa no período em que se deu a experiência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, e viveu suas agruras de maneira mais distante que seus amigos Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Antonio Candido. Foi um pouco pela pena deles, através de suas correspondências, que Paulo Emílio acompanhou esse processo. Seu retorno a São Paulo ocorreria em 1954, mesmo ano da falência da empresa e de seu encampamento pelo Banco do Estado de São Paulo. O tema tem uma presença relativamente distante na produção de Paulo Emílio, assim como outros aspectos da cultura cinematográfica brasileira ou paulista da primeira metade dos anos 1950.⁹⁴

⁹⁴ Uma das raras intervenções mais alentadas sobre o tema ocorreria num debate realizado nos anos 1970, com a presença de Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet e João Batista de Andrade (APESG-CB PI

Seja como for, a ressaca do fracasso paulista, assim como sua tentativa de recomposição na segunda metade dos anos 1950, é um dos temas mais reiterados por Paulo Emílio nos artigos publicados no *Suplemento Literário* nesses mesmos anos. Mas agora, em 1973, o fracasso da iniciativa paulista era diretamente contrastado com o sucesso da Atlântida. O caráter artesanal e despretensioso desta contraposto às ambições industriais e artísticas dos paulistas. O conhecimento carioca, com produtores oriundos da exibição (o modelo é Luiz Severiano Ribeiro), contrasta com a ingenuidade dos paulistas, oriundos de outros campos. O problema econômico possui uma contraparte cultural, uma vez que os filmes apresentados inicialmente pela Vera Cruz seriam inicialmente desligados do universo cultural popular, sendo marcados pela presença de técnicos estrangeiros.⁹⁵ O encontro da empresa com o tema do cangaço (*O cangaceiro*) e com a tradição mambembe paulista (através dos filmes com Amácio Mazzaropi) ocorreria tarde demais e não reverteria esse estado de coisas.

* * *

Embora o texto incorpore a periodização esboçada nos trabalhos historiográficos anteriores, como o “Panorama do cinema brasileiro” e “Pequeno cinema antigo” (SALLES GOMES, 2016), esta não é a única linha de articulação do ensaio. Afinal, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” não tem por objetivo apresentar uma periodização; esta é, ao contrário, um instrumento para o diálogo com seus interlocutores. E esse aspecto começa a se tornar claro na medida em que o ensaio dialoga com a configuração das linhas dominantes do campo cinematográfico brasileiro contemporâneo, em disputa no início dos anos 1970. Pois o que se segue à experiência fracassada da Vera Cruz coincide com o início da militância de personalidades que se encontravam presentes – literalmente em alguns casos – quando do evento da PUC-RJ. Mais que isso, Paulo Emílio aponta o período aberto pelo fracasso paulista como marcado por um salto de consciência. É evidentemente significativo o fato de esse salto ocorrer com sua própria entrada no campo.⁹⁶

A princípio, trata-se de uma tomada de consciência:

0625). Por esses mesmos anos, Paulo Emílio orientava Maria Rita Galvão na produção de sua tese de doutorado, dedicada à Vera Cruz (GALVÃO, 1981).

⁹⁵ A prevenção em relação aos técnicos estrangeiros foi analisada Maria Rita Galvão em diversas passagens (1981).

⁹⁶ Anos depois, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983) tenderiam a pontuar algumas as linhas de continuidade, restringindo assim o impacto da Vera Cruz e do pensamento cinematográfico do início dos anos 1950.

A marginalização de nosso filme de enredo não era mais, como antigamente, um fenômeno aparentemente tão natural que ninguém tomava conhecimento dele a não ser os diretamente interessados. O fato de setores ponderáveis da área ocupada terem se chamuscado com o cinema nacional fez dele um assunto mais sensibilizante. (SALLES GOMES, 2016, p. 195)

A visibilidade do tema supõe a constituição de uma postura crítica em relação ao cinema nacional. Para além disso, o fracasso evidencia que a marginalização não é um estado natural, mas historicamente explicado; o subdesenvolvimento é, ele próprio, resultado de uma trajetória. Ainda que a conscientização seja restrita a um setor da área ocupada e seu resultado seja pontual e paternalista: a definição de reservas de mercado para os filmes nacionais. Seja como for, a posição de ocupantes e ocupados, bem como o compromisso do Estado com o primeiro grupo, vão saindo à luz nessa quadra, ao passo que as poucas medidas legislativas e administrativas não deixam de ter algum efeito prático positivo.

Paralelamente, processa-se um conjunto de mudanças culturais, na confluência da recepção do prestigiado “método neorrealista”, com o socialismo brasileiro difuso que teve o mérito, desde a literatura de 1930, de preocupar-se com o ocupado.⁹⁷ Em 1958, Paulo Emílio fez críticas a filmes como *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* (1957, dir. Nelson Pereira dos Santos) no artigo “Rascunhos e exercícios” (SALLES GOMES, 2016, p. 218-224).⁹⁸ Na ocasião, o crítico reprovava a ausência de estilização no registro da vida das populações dos subúrbios e dos morros do Rio de Janeiro, em contraste com o que se realizava nos filmes italianos aduzidos como modelo.⁹⁹ Diante disso, é curioso notar que

⁹⁷ Esse socialismo difuso seria objeto de reflexões da parte de Antonio Candido em diversas ocasiões. Ele já comparece na *Formação da literatura brasileira*, na análise da produção poética da década de 1870 (CANDIDO, 2017b, p. 600-607). Mais tarde, em 1978, ele abordaria o socialismo difuso dos literatos brasileiros do início do século XX, em “Radicais de ocasião” (CANDIDO, 2007, p. 77-87). Por fim, ele também classificaria como vagamente socialista o grupo que compunha a revista *Clima*, numa intervenção a propósito de Paulo Emílio (CANDIDO, 2013, p. 255-270).

⁹⁸ Quanto ao Neorrealismo, Paulo Emílio já havia publicado em 1957 um artigo no *Suplemento* acerca de *Umberto D.* (1952, dir. Vittorio De Sica) (SALLES GOMES, 2015a, p. 375-379). Em 1959, o crítico publicaria na revista *Senhor* um longo comentário sobre a trajetória de De Sica (SALLES GOMES, 2015a, p. 380-393). Roberto Rossellini seria objeto de um artigo no *Suplemento* em 1958 (SALLES GOMES, 2015a, p. 367-372).

⁹⁹ O tema foi objeto de algumas revisões historiográficas importantes. A esse respeito, cf. um panorama mais amplo proposto por Mariarosaria Fabris (2007), que nota a variedade de referências à disposição dos cineastas dos anos 1950, para além do Neorrealismo italiano. Cf. ainda a análise de *Tudo azul* (1950, dir. Moacyr Fenelon) por Marcos Napolitano (2013), que, no entanto, se prende muito à linha analítica de Alex Viany (1993, p. 109-127), o qual tende justamente a sublinhar a centralidade do “realismo zavattiniano” em *Rio, 40 graus* e em *O grande momento* (1958, dir. Roberto Santos). De resto, a força de outras

o ensaio de 1973 apresenta essa produção em termos opostos ao mencionar o exercício de “glosar artisticamente” a vida popular urbana, pondo de lado a análise da fatura de cada filme, e passando ao significado mais amplo dessa produção.

O ganho nesse momento seria inegável, segundo o autor. Seja de um ponto de vista dramático, seja considerando a consciência social que incorpora a reflexão da literatura pós-modernista, esse tronco daria origem ao Cinema Novo. Pontua-se também que o texto de Antonio Candido, publicado em *Argumento*, anota o início dos anos 1960 como um período de passagem em sua periodização (CANDIDO, 2017a, p. 169-196). Importante lembrar que o momento de enunciação dessas formulações de Paulo Emílio e Antonio Candido era decisivo para os rumos do Cinema Novo. O início dos anos 1970 colocava àqueles cineastas vários problemas atinentes à sua consciência coletiva e à continuidade de suas atividades. Daí a circulação da temática da encruzilhada em que se encontrava esse movimento nesse momento, muitas vezes em órgãos de imprensa próximos de Paulo Emílio, como o jornal *Opinião* (ADAMATTI, 2019, p. 201-259).

De volta ao ensaio de Paulo Emílio, é de se notar que a sucessão de tendências cinematográficas termina por revelar um problema estrutural que permanece com grande atualidade no momento de enunciação do texto e que, mais uma vez, se aproxima da audiência: “O antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador, mas nos espetáculos cinematográficos que essas fitas proporcionavam, os ocupados estavam muito mais presentes na tela do que na sala” (SALLES GOMES, 2016, p. 196).

Nos aproximamos aqui da “situação”, isto é, da simultaneidade específica que marca o evento em que o ensaio foi enunciado. Outro sinal disso é dado diretamente no parágrafo que trata das modificações nos anos 1950:

Além de um vasto elenco de méritos intrínsecos, esses poucos filmes realizados por dois ou três diretores constituíram o tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo.

O Cinema Novo é, depois da Bela Época e da Chanchada, o terceiro acontecimento global de importância na história de nosso cinema, cabendo notar que apenas o segundo teve

referências é reconhecida em momentos posteriores pelos próprios envolvidos, como ocorre no filme *Cinema de lágrimas* (1995, dir. Nelson Pereira dos Santos) e na força formativa atribuída aos melodramas mexicanos. Arthur Autran também chama a atenção para essa produção no caso de Viany (AUTRAN, 2003, p. 51-54).

um desenvolvimento harmonioso, devido a sua melhor adequação e submissão à condição geral do subdesenvolvimento. (SALLES GOMES, 2016, p. 196-197)

A introdução do tema e seu desenvolvimento ocorrem em parágrafos distintos, o que é singular no texto. No fim do primeiro parágrafo, a apresentação do Cinema Novo tende a aproximá-lo do rendimento alcançado por uma fração do cinema produzido na segunda metade dos anos 1950.¹⁰⁰ Quanto ao parágrafo seguinte, a referência ao Cinema Novo é uma vez mais associada a outros momentos do cinema brasileiro, mas nessa ocasião não de um ponto de vista da relação direta, orgânica (“tronco”, “galho”), mas da comparação, analógica e diferencial. Em termos judicativos, os três momentos citados são colocados como grandes acontecimentos do cinema nacional. No entanto, a chanchada é destacada pela adequação muito particular e bem sucedida com a realidade nacional, sem igual nos demais momentos.

Embora a análise de Jean-Claude Bernardet (2008, p. 31-41) esteja correta ao indicar o peso excessivo atribuído por Paulo Emílio à Bela Época, a observação não chega a contemplar – nem é este seu objetivo – o conjunto das reflexões do autor, atendo-se a um conjunto particular de textos, o “Panorama do cinema brasileiro” e “Pequeno cinema antigo”, publicados nos anos 1960 (SALLES GOMES, 2016, p. 119-166 e 176-185). Embora a noção de “idade de ouro” certamente marque sua presença implícita nas formulações de Paulo Emílio, com consequências negativas em aspectos importantes de sua análise, a observação a respeito da chanchada em 1973 indica que há mediações importantes em seu olhar, que por vezes são deixadas de lado. Daí o fato de a generalização do raciocínio de Bernardet, levada a cabo por Julierme Morais (2014), terminar por descrever de modo algo simplista a periodização na obra do crítico. Afinal, o ensaio de 1973, a exemplo do que ocorre com “Uma situação colonial?”, acumula tendências contraditórias que limitam uma sistematização, sob o risco de ocultar determinadas passagens do texto. Como sugere a passagem acima, não há uma hierarquia

¹⁰⁰ Essa aproximação seria retomada por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983, p. 63-130), que apontam para a antecipação de questões que depois apareceriam no Cinema Novo. Esses autores, no entanto, se voltam para um período anterior ao indicado por Paulo Emílio, remontando ao movimento cinematográfico “independente” do início dos anos 1950, que, como vimos, é discreto naquele. Sobre essa temática, cf. ainda Maria Rita Galvão (1980). Não parece ocasional o fato de a mais alentada reflexão de Paulo Emílio sobre o cinema na primeira metade dos anos 1950 ter sido instigada por Galvão e Bernardet, nos anos 1970 (APESG-CB PI 0625).

tão simples e genérica como a sugerida por Alcides Ramos (2005), pois as vantagens da chanchada e do Cinema Novo são relativas, circunstanciais.

As contradições e ambiguidades presentes no interior desse ensaio deveriam servir de alerta nesse sentido. Exemplo disso é a abordagem que o texto faz do Cinema Novo. De uma maneira geral, Julierme Morais (2014, p. 203-239) se refere à trajetória de supervalorização do Cinema Novo, em detrimento de outras tendências, por parte de Paulo Emílio. O argumento não é de todo incorreto, mas sua apresentação é simplista. No que toca a “Cinema: trajetória o subdesenvolvimento”, Fernão Ramos (2018, n.p.) chama a atenção para as críticas feitas por Paulo Emílio ao Cinema Novo. O mesmo desajuste fora indicado, para um período mais largo, por Pedro Plaza Pinto (2008).

De certa forma, o problema que se coloca aqui é de ordem heurística e diz respeito à configuração particular da escrita de Paulo Emílio. De certa forma, a unanimidade constituída em torno dos dois escritos centrais desse autor redundou numa posição historiográfica que dilui esses textos, seja na semântica da época, seja no conjunto do pensamento de seu autor. Eles seriam assim as principais janelas para a obra desse autor e para o seu contexto. De modo que tais textos deixam de ser índices documentais e se tornam símbolos. A essa altura, no entanto, lidamos menos com o documento e mais com o eco das expectativas criadas em torno dele em seu contexto de enunciação.

* * *

Desde sua primeira menção ao Cinema Novo até a referência a sua “desintegração”, o tema ocupa cinco páginas, o que evidencia a importância da temática no contexto em que o ensaio foi enunciado. Em que pese o exagero interpretativo acima indicado, é evidente que o espaço relativo ocupado pela temática é maior. Feita a diferenciação em relação à chanchada, o Cinema Novo é aproximado à Bela Época devido ao caráter truncado de ambos, que se desenvolveram por meia dúzia de anos. Dessa forma, se o Cinema Novo foi interrompido pela repressão que se seguiu ao Golpe de 1964, é de se notar que Paulo Emílio nega implicitamente sua vigência no período de enunciação do ensaio, que foi lida num contexto marcado pela presença dos cinemanovistas. No entanto, essa observação é atenuada a seguir:

Tudo ainda está muito perto de nós, nenhum jogo fundamental foi feito ou desfeito e os dias que correm não facilitam a procura de uma perspectiva equilibrada sobre o

que aconteceu. Resta a possibilidade de uma visão genérica em termos de ocupado e ocupante que nos aproxime da significação do Cinema Novo no processo. (SALLES GOMES, 2016, p. 197)

A referência aos “jogos não feitos ou desfeitos”¹⁰¹ põe de lado a questão da reversibilidade, que aqui não é negada ou afirmada. Ao mesmo tempo, essa passagem sucede um trecho em que é feita a articulação do Cinema Novo com o movimento mais amplo da intelectualidade ou dos artistas, de gerações diferentes, associando aquela tendência a um amplo fenômeno histórico nacional.¹⁰² Aqui, o interesse reside em situar o Cinema Novo no processo mais amplo, e não o contrário.¹⁰³

A evocação do Cinema Novo tem antes o caráter de lição e se vincula ao momento presente. Ao mesmo tempo, o movimento cinematográfico é inserido num diagnóstico simples, que constitui no texto uma digressão sobre a situação geral do país, inserida no interior da análise do Cinema Novo:

Qualquer estatística de variada origem que a imprensa divulga confirma o que percebe a intuição ética a respeito da deformidade do corpo social brasileiro. Toda a vida nacional em termos de produção e consumo que possam ser definidos envolve apenas 30% da população. (SALLES GOMES, 2016, p. 197)

Dá-se aí a sensação básica compartilhada acerca da deformação, que gera um conhecimento apenas relativo:

¹⁰¹ Referência ao título de um roteiro de Sartre, *Les jeux sont faits* (1947), que deu origem ao filme homônimo dirigido em 1947 por Jean Dellanoy.

¹⁰² De certa forma, a inscrição do Cinema Novo num movimento mais amplo é análoga às pinceladas largas de Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento” (CANDIDO, 2017a, p. 169-196) e de Otto Maria Carpeaux em “Dialética da literatura brasileira”, publicado em 1967 em *Les temps modernes* (CARPEAUX, 2020).

¹⁰³ O que de certa forma inverte a fórmula de Alex Viany em *O processo do Cinema Novo* (VIANY, 1999). Vale lembrar que a nesse ponto já houvera um esforço de reflexão sobre o Cinema Novo, marcado em obras como a *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 2003), o volume coletivo *Cinema moderno, cinema novo* (COSTA, 1966), *Cinema novo no Brasil* (NEVES, 1966), *Brasil em tempo de cinema* (BERNARDET, 2007), além das reflexões presentes na *Revista Civilização Brasileira* (PEREIRA, 2001). Mas esse ciclo parece ter se esgotado diante dos dilemas que se impunham no início dos anos 1970. Em entrevista concedida depois da publicação de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (APESG-CB PI 0658), Paulo Emílio destaca a impossibilidade de falar do Cinema Novo como se ainda se estivesse nos anos 1960.

A força produtora urbana e rural com identidade nítida, os estratos medianos em sua complexa graduação, as massas dos comícios de antigamente e que hoje só o futebol é autorizado a estruturar, tudo está englobado na minoria hoje de 30 milhões, o único povo brasileiro a respeito do qual alcançamos um conceito e sobre o qual podemos pensar. A impressão que se tem é a de que o ocupante só utiliza uma parcela pequena de ocupados e abandona o resto ao deus-dará em reservas e quilombos de novo tipo. Esse resto, hoje de 70 milhões, vai fornecendo a conta-gotas o reforço de que o ocupante lança mão para certas atividades como, por exemplo, a construção de Brasília ou a interminável reconstrução do monstro urbano paulistano, a face mais progressista do nosso subdesenvolvimento. Nessas ocasiões as poucas centenas de milhares que escapam ao universo informe das muitas dezenas de milhões adquirem uma identidade: candango ou baiano. (SALLES GOMES, 2016, p. 197-198)

É nítida a mistura dos tempos a que se refere esse texto. Por um lado, como observado, a marcação temporal dada de início, a meia dúzia de anos em que o Cinema Novo se encontrava vigente. Na sequência, uma digressão que se refere à história do Brasil em geral, mas também ao momento de enunciação do ensaio na referência demográfica atualizada.¹⁰⁴ Ao mesmo tempo, a referência temporal também se esgarça na contraposição dos comícios políticos de antigamente e com o espetáculo futebolístico contemporâneo. Implicitamente, o texto toca num dos pontos básicos da crítica ao pensamento progressista do início dos anos 1960, a noção de que havia uma população homogênea, a que é contraposta a impossibilidade de formalização, de resto já pressentida no recuo de “Uma situação colonial?” diante do público. Mesmo as formalizações oferecidas, “candango” e “baiano”, são limitadas e trazem a marca do preconceito na

¹⁰⁴ A referência ao futebol como único caminho de estruturação evidencia que a homogeneidade é objeto de crítica aqui: são os “90 milhões em ação” de que fala a canção “Pra frente, Brasil” composta por Miguel Gustavo em 1970 por ocasião da Copa do Mundo. O entusiasmo, ao contrário, é apresentado aqui sob uma ótica negativa, considerando os comentários sobre Brasília e São Paulo. A referência ao caráter monstruoso de São Paulo já aparecera no roteiro “Amar, verbo intransitivo”, escrito por Paulo Emílio entre 1968 e 1969 (APESG-CB PI 0117.01).

inespecificidade da notação. Entre um lado e outro dessas elucubrações reside o Cinema Novo, que desempenha, portanto, um papel central num processo de amadurecimento, outra face da interrupção que o levou de roldão após meia dúzia de anos.

O parágrafo seguinte demarca mais claramente os limites temporais desse movimento. Principia falando da segunda metade dos anos 1950, período em que a ação governamental teria procurado um melhor equilíbrio nacional. Como vimos, esse período coincide com o retorno de Paulo Emílio a São Paulo e com um período-chave para o cinema brasileiro, já abordado no ensaio. Observe-se, mais uma vez, que essas considerações são feitas a propósito do Cinema Novo e não da produção cinematográfica do período mencionado. A tomada que então se iniciava realça a centralidade das relações entre experiência e formulação, problematizada em torno do slogan, apresentado na ótica do ocupante, “subversão em marcha”:¹⁰⁵

O fenômeno brasileiro é daqueles cuja originalidade está a exigir uma expressão nova. À palavra “subversão”, tacanha e em última análise ingênua, pode ser oposta a noção de “superversão”, que resume com maior probidade as ocorrências que se desenvolveram até meados de 1964. (SALLES GOMES, 2016, p. 198)

Note-se que Paulo Emílio, cuja aversão conceitual é notória a respeito de noções que emprega de maneira genérica (como “subdesenvolvimento”), propõe a necessidade de invenção e de intervenção conceitual no centro do problema das relações entre ocupados e ocupantes.¹⁰⁶ A intervenção conceitual se dá, portanto, através de um número maior de modalidades em comparação com “Uma situação colonial?”. E o problema da tomada de consciência também se coloca em outros termos.

Afinal, o caminho já era conhecido desde o início dos anos 1960. O reconhecimento dos 30% como minoria e a necessidade de estabelecimento de vínculos com a maioria da população foi um projeto encampado pelo próprio governo federal

¹⁰⁵ Trata-se do título de uma série de editoriais do jornal *O Estado de S. Paulo*, iniciados em agosto de 1963. É importante lembrar que, nesse período, Paulo Emílio já reduzia o ritmo de suas contribuições para o *Suplemento Literário* do jornal paulista. Note-se, contudo, que no ensaio não fica claro a quem se refere o slogan, uma vez que “ocupante” é uma definição ambígua.

¹⁰⁶ Sobre a invenção conceitual em Paulo Emílio, considerando os anos em torno do ensaio de 1973, cf. José Pasta (2015).

àquela época, sobretudo com o delineamento de um amplo método de alfabetização.¹⁰⁷ Foi nesse momento que o setor artístico, particularmente através dos jovens, participou desse projeto, o que incluiu o cinema. Mais um passo, portanto, em direção à audiência jovem que compunha o evento, em associação com os veteranos do Cinema Novo. Isso é importante para compreender o tom usado no retorno às considerações mais diretas a respeito do Cinema Novo:

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. (SALLES GOMES, 2016, p. 199)

É o caso de lembrar, a esse respeito, que por ocasião da Convenção de 1960 os jovens da segunda metade dos anos 1950 eram evocados diante de uma plateia significativamente mais velha que aquela presente em 1973. Mas enquanto a juventude descrita em 1960 era presente e marcada pelo fracasso contínuo, a referida uma década depois situava-se no passado e era lembrada sob o signo de sua potência relativa. Potente, como se vê no trecho citado, pela clareza da necessidade de se dessolidarizar de sua origem ocupante. Mas também, pela confiança em sua capacidade de funcionar como alavanca de uma transformação histórica. Essa mesma potência, no entanto, carrega a marca de sua fraqueza:

Ela [a juventude cinemanovista] sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falado e agindo para si mesma. Essa delimitação

¹⁰⁷ Em carta de julho de 1963 endereçada a Jean-Claude Bernardet, Vladimir Herzog e Maurice Capovilla comentam o pedido feito a Paulo Emílio e Paulo Freire para acompanhar equipes de alfabetização pelo país (AVH AVHCOR0002). Em 1963, Lucilla Ribeiro representou a Cinemateca Brasileira no I Congresso Brasileiro de Alfabetização e Cultura Popular, realizado no Recife, onde participou na Comissão e Cinema junto a Eduardo Coutinho e Leon Hirszman; nessa ocasião, ela acertou com Paulo Freire a realização de um filme com alfabetizando em São Paulo, projeto interrompido com o Golpe de 1964. Essas informações me foram gentilmente cedidas por Luciana Corrêa de Araújo. Por fim, o próprio Paulo Emílio menciona o “analfabetismo cinematográfico” em 1957 (SALLES GOMES, 2016, p. 434-439). O Plano Nacional de Alfabetização foi uma das últimas medidas do governo João Goulart, cujo Comício da Central (mar/1964) é possivelmente mencionado por Paulo Emílio na sequência do ensaio. A posição do crítico a respeito do governo João Goulart era de apoio pontuado de reservas. Voltaremos ao tema adiante.

ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. (SALLES GOMES, 2016, p. 199)

O subdesenvolvimento, portanto, é marcado pela reversibilidade de situações, pois é na potência que se expressa o limite do Cinema Novo. A crítica não é nova, já fora expressa poucos anos antes por Roberto Schwarz (2008, p. 70-111) em célebre ensaio.¹⁰⁸ A leitura genérica do círculo fechado, evidentemente, não faz justiça no varejo, isto é, não diferencia as nuances presentes em projetos como os dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do PCB, do ISEB ou mesmo o Cinema Novo.¹⁰⁹ No entanto, a generalidade do diagnóstico não busca a especificação e não deixa de considerar a interrupção do processo suposto pelo Golpe de 1964, indicado quase que paralelamente ao Cinema Novo. A ilusão advinda da homogeneidade seria, portanto, não uma acusação lançada contra os cinemanovistas, mas um equívoco compartilhado por uma comunidade ampla, em relação à qual o próprio crítico não é estranho.¹¹⁰

Por outro lado, esse fato explica a restrição do fenômeno cinemanovista, sua dessintonia em relação a faixas mais amplas do público, fato diretamente comparado com o fenômeno da chanchada e, agora, também com os filmes de cangaço, cujo adensamento no início dos anos 1960 permite uma comparação mais próxima com o Cinema Novo.¹¹¹ A esse respeito, mais uma vez, é difícil estabelecer uma hierarquia absoluta, uma vez que os termos relativos são apenas parciais na avaliação dos acontecimentos fílmicos do Brasil. E mais: a inegável identidade de Paulo Emílio em relação ao Cinema Novo, ou ao menos ao seu perfil intelectual e extração social, se evidentemente se desdobra numa preferência temática evidenciada na escansão do discurso a partir da entrada em cena do

¹⁰⁸ Não é certo, no entanto, que Paulo Emílio tenha lido o ensaio. O tema não deixa de estar presente no comentário de Schwarz sobre *Os fuzis* (1963, dir. Ruy Guerra) (SCHWARZ, 2008, p. 29-36).

¹⁰⁹ A esse respeito, considerando inclusive uma leitura divergente em relação à perspectiva de Schwarz, cf. Napolitano (2017; 2001). Cf. ainda Marcelo Ridenti (2010; 2014) e Miliandre Garcia (2003; 2004).

¹¹⁰ Seja como for, em entrevista feita após a publicação de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, Paulo Emílio questiona a pergunta feita – à qual, contudo, não tempos acesso – mencionando que o público do Cinema Novo é mais delimitado e homogêneo do que se supõe (APESG-CB PI 0658).

¹¹¹ Os filmes de cangaço foram analisados mais extensamente por Paulo Emílio no curso “O universo fílmico do cangaço”, realizado em 1966 no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP. No Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes, ele se desdobra em diversos materiais (APESG-CB PI 0486, 0486.01, 0486.02, 0486.03).

movimento, não torna o julgamento menos severo, o que seria acusado claramente pelas respostas de Glauber Rocha após o falecimento do crítico (PINTO, 2008, p. 87-93).

É como sucesso parcial, portanto, que são avaliados os valores do Cinema Novo:

[...] refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos 30% e o dos 70%. Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio e futebol. Esse universo tendia a se expandir, a se complementar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964. (SALLES GOMES, 2016, p. 199)

A formação de um “universo fílmico”, contínuo e coerente, já havia sido analisada a respeito dos filmes de canção, objeto da conferência “O universo fílmico do canção”, em 1966 (APESG-CB PI 0486). Sua constituição como modelo para a realidade no Cinema Novo tinha o mérito de ignorar as fronteiras entre ocupados, o que aliás é indicado pela evocação implícita de um de seus principais títulos, *Maioria absoluta* (1964, dir. Leon Hirszman), filme que faz referência ao problema da alfabetização pelo método Paulo Freire.¹¹² Esse universo coerente tenderia a uma expansão linear e homogênea, movimento que foi interrompido pelo Golpe de 1964.

Contudo, o Cinema Novo sobreviveu a esse primeiro golpe, perdurando “até o golpe de Estado que ocorreu no bojo do pronunciamento militar” (SALLES GOMES, 2016, p. 199), isto é, até 1968. Mas aí ocorre um salto. Obstado o caminho do desenvolvimento linear, de incorporação progressiva de um universo social mais amplo, que se alce à condição de modelo para a realidade, resta a possibilidade de voltar-se para si próprio, para os realizadores e seu público, em busca de compreender a debilidade subitamente revelada. É importante lembrar que Paulo Emílio discute publicamente um dos marcos desse movimento autorreflexivo, *O desafio* (1964, dir. Paulo César Saraceni). Ele o fez logo após sua exibição no Festival de Brasília de 1965 (SALLES GOMES, 2016,

¹¹² A propósito, anos depois, em *Extensão ou comunicação?* (2018), o próprio Paulo Freire se referiria aos limites da perspectiva extensionista assumida pelos setores engajados da esquerda latino-americana nos anos 1960.

p. 319-325) e no contexto da censura a *A chinesa* (1967, dir. Jean-Luc Godard), em 1968 (SALLES GOMES, 1986, p. 254-255).¹¹³ A “reflexão perplexa” deriva então para temas como as “fantasias guerrilheiras” e as “anotações sobre o terror da tortura”.¹¹⁴ O Cinema Novo foi, até seu encerramento, um termômetro da juventude.

* * *

Em 1973, a polêmica entre Cinema Novo e diretores agrupados sob a designação geral de “cinema marginal” tinha passado por seus principais capítulos.¹¹⁵ Mas a incorporação dessa passagem no ensaio é mais um passo no ajuste à juventude que compõe a audiência implícita. Assim, é clara a preocupação de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” de enfatizar o encerramento do ciclo cinemanovista, prolongado em carreiras individuais.¹¹⁶ Estas, no entanto, não teriam se instalado na falta de esperança que marcou a agonia desse novo ciclo. Interessante, portanto, observar que a viragem se refere também ao cinema, mas sobretudo a uma atmosfera:

A linha do desespero foi retomada por uma corrente que se opôs frontalmente ao que tinha sido o cinemanovismo e que se autodenominou, pelo menos em São Paulo, Cinema do Lixo. O novo surto situou-se na passagem dos anos 1960 para os anos 1970 e durou aproximadamente três anos. A vintena de filmes produzidos se situou, com raras exceções, numa maior ou menor área de clandestinidade decorrente

¹¹³ A respeito deste último acontecimento e de seus desdobramentos para o comentário de Paulo Emílio, cf. Luiz Ancona (2018, p. 88-104).

¹¹⁴ Paulo Emílio pouco aborda o tema da luta armada, mas ela está presente na caracterização de uma personagem no roteiro “Em memória de Helena” (APESG-CB PI 0268.01), pela presença de um pôster de Ernesto Guevara e de uma referência aos vietcongues. Alguns filmes derivam para o tema da tortura e da guerrilha nesse momento. No primeiro caso, é possível mencionar *O caso dos irmãos Naves* (1967, dir. Luiz Sérgio Person) e *Jardim de guerra* (1968, dir. Neville d’Almeida). No segundo caso é possível mencionar *Terra em transe* (1967, dir. Glauber Rocha), *Desesperato* (1968, dir. Sérgio Bernardes Filho) e *Fome de amor* (1968, dir. Nelson Pereira dos Santos). *Jardim das espumas* (1970, dir. Luiz Rosemberg Filho) e *Prata Palomares* (1971, dir. André Faria) articulam os dois temas. Sobre a vinculação entre guerrilha e produção cultural, cf. Marcos Napolitano (2017, p. 151-198) e Marcelo Ridenti (2014, p. 119-198). Como veremos, a tortura é um dos elementos marcantes da escrita de Paulo Emílio na primeira metade dos anos 1970.

¹¹⁵ Sobre a dificuldade do conceito de “cinema marginal”, cf. Jean-Claude Bernardet (2012) e Ismail Xavier (2012b).

¹¹⁶ Paulo Emílio não deixa de acompanhar essas carreiras, como se dá em sua coluna do *Jornal da Tarde*, onde discutiu, por exemplo, um filme de grande impacto na época, *Toda nudez será castigada* (1972, dir. Arnaldo Jabor) (SALLES GOMES, 2016, p. 362-364). Sobre o impacto e as polêmicas levantados por esse filme, cf. Margarida Adamatti (2019, p. 216-221).

de uma opção fortalecida pelos obstáculos habituais do comércio e da censura. (SALLES GOMES, 2016, p. 200)

A “linha” não se desenvolve de modo linear, diferentemente do que fora sugerido anteriormente a propósito do Cinema Novo. O desalento que marcava a atmosfera agônica em que este se encerrou, foi retomado por uma corrente que, no entanto, lhe era oposta.¹¹⁷ A essa altura, Paulo Emílio demonstrava interesse por alguns diretores que flutuavam em torno dessa atmosfera de exasperação. Em que pese as dificuldades de definição do que posteriormente seria conhecido como “cinema marginal”, o crítico se dedicou, no mesmo ano de 1973, à recensão dessa produção em sua coluna mantida por alguns meses no *Jornal da Tarde*.¹¹⁸ Essa atenção talvez concerna um interesse do crítico com a extensão – em um sentido genérico – do fenômeno tropicalista, ao qual talvez não sejam mesmo indiferentes algumas passagens do ensaio de 1973 (“nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”), além do interesse mais marcado pela chanchada, para a qual então se voltava o cinema marginal.¹¹⁹ Seja como for, em período próximo à apresentação do texto, o crítico analisou em sua coluna filmes como *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970, dir. João Silvério Trevisan) e *Bang bang* (1971, dir. Andrea Tonacci) (SALLES GOMES, 2016, p. 359-361 e 365-367). Em entrevista concedida em 1972, elogia a margem de improviso garantida pelo trabalho com pequenas equipes, mencionando João Batista de Andrade, que há pouco realizara *Gamal – o delírio do sexo* (1969) (SALLES GOMES, 2014, p. 172-181). Pouco depois de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, o crítico ainda analisaria *Zézero* (1974, dir. Ozualdo Candeias) (SALLES GOMES, 2016, p. 380-382).¹²⁰ Por si só, a atenção para essa produção, sobretudo a sua franja paulista,¹²¹ restringiria a hipótese da adesão de Paulo Emílio ao Cinema Novo, oferecendo a possibilidade de uma alternativa a esse movimento:

¹¹⁷ Essa passagem, evidentemente, possui várias mediações que escapam a Paulo Emílio. Cf. a esse respeito Ismail Xavier (2012a).

¹¹⁸ Sobre a dificuldade de nomeação, é o caso de lembrar que o crítico criticara as noções de “independente”, “underground” e “marginal” no artigo “O cinema no século”, publicado em 1970 no *Jornal do Brasil* (SALLES GOMES, 2015a, p. 572-579).

¹¹⁹ A esse respeito, cf. Luiz Ancona (2018, p. 120-179) e Ana Karícia Dourado (2013, p. 153-200).

¹²⁰ Pedro Plaza Pinto (2014a) enfatizou o sentido de discutir filmes marginais no contexto de rearticulação do movimento estudantil, notando que a análise do filme de Candeias foi publicada pelo Centro Acadêmico do Instituto de Física da Universidade de São Paulo.

¹²¹ Em carta enviada em 1975 a Alcino Teixeira de Mello (APESG-CB CA 0675), Paulo Emílio afirma não ter contato com Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. A distância maior em relação a Bressane talvez fique involuntariamente marcada na grafia incorreta de seu nome – “João Bressane” – no artigo “Brasília, o diabo solto no cinema” (SALLES GOMES, 1968, p. 13).

O Lixo não é claro como a Bela Época, a Chanchada ou o Cinema Novo, onde se formou a maior parte de seus quadros. Estes poderiam, em outras circunstâncias, ter prolongado e rejuvenescido a ação do Cinema Novo cujo universo e tema retomam em parte, mas agora em termos de aviltamento, sarcasmo e uma crueldade que nas melhores obras se torna quase insuportável pela neutra indiferença da abordagem. (SALLES GOMES, 2016, p. 200)

Não é totalmente correto associar os quadros desse movimento ao Cinema Novo. Isso é válido para João Silvério Trevisan e mesmo Júlio Bressane.¹²² Seja como for, é interessante que o movimento numa outra direção, encaminhado por esses filmes termine por romper com um desenvolvimento linear e, ao mesmo tempo, avança por campos que o Cinema Novo não havia explorado, o que não deixa de ter consequências para problematização da temática do ocupado e do ocupante:

Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. (SALLES GOMES, 2016, p. 200)

A heterogeneidade na caracterização permite aventar que a definição “cinema marginal” é articulada aqui ao universo da Boca do Lixo, o que talvez explique a curiosa articulação de termos, “Cinema do Lixo”. Mas é de se notar como a referência aos “artistas nervosos da cidade” e aos “artesãos do subúrbio” retoma a oposição presente no longínquo artigo “Artesãos e autores”, publicado no *Suplemento Literário* em 1961 (SALLES GOMES, 2016, p. 244-252). É o caso também de desvincular esse anarquismo específico do rigor ou da cultura anárquica que alimentaram a cultura política do próprio Paulo Emílio.¹²³ Em suma, o Cinema do Lixo designa um conjunto informe, que, no entanto, propõe outro

¹²² Diga-se de passagem, a “neutra indiferença da abordagem” não é uma observação de todo estranha à análise de Ismail Xavier (2012a, p. 324-405) acerca de *O anjo nasceu* (1969, dir. Júlio Bressane) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969, dir. Júlio Bressane).

¹²³ A respeito da cultura política anarquista de Salles Gomes, cf. Nicolau Leonel (2012). É interessante observar que, pouco depois da publicação do ensaio, em sua polêmica entrevista à revista *Cinegrafia*, para figuras que se vinculavam à Boca do Lixo, Carlos Reichenbach perguntou exatamente sobre o anarquismo no cinema mais recente (SALLES GOMES, 2014, p. 78-105).

encaminhamento à questão do ocupado, inversa à aposta cinemanovista. O ocupado não apenas é observado com neutralidade, como é degradado. Mas há uma positivação inesperada nesse ponto:

Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é, porém, animado e remido por uma inarticulada cólera. O Lixo teve tempo, antes de perfazer sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional. (SALLES GOMES, 2016, p. 200)

A descrição parece decalcada do cortejo que ocupa o enredo de *Orgia, ou o homem que deu cria*, filme que como vimos foi discutido na época pelo crítico.¹²⁴ Note-se a inversão provocada no comparativo com o Cinema Novo. O aviltamento que faz da plebe ralé acaba lindando com a remissão ao encontrar, inesperadamente, um timbre humano inédito.

Este timbre, no entanto, não é exclusividade dessa produção. Também os filmes documentais teriam na mesma época “reassumido sua função reveladora”, observação que também se refere ao parâmetro do Cinema Novo: “Focalizando sobretudo as formas arcaicas da vida nordestina e constituindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista” (SALLES GOMES, 2016, p. 201). O ensaio refere-se aqui à produção recente associada à chamada Caravana Farkas, boa parte dela dedicada à região Nordeste.¹²⁵ O contraponto em relação à produção do Lixo não poderia ser maior: “esses filmes documentam a nobreza intrínseca do ocupado e a sua competência” (SALLES GOMES, 2016, p. 201). A tendência assim desenvolvida chega a suplantiar o Cinema Novo ao tematizar o cangaço, que já aparecera no texto e que fora objeto de filmes da Caravana, como *Memória do cangaço* (1964, dir. Paulo Gil Soares)

¹²⁴ Mais tarde, a importância do cortejo nos filmes marginais reaparece na análise de *O mundo de Anônimo Jr.* (1972, dir. Aron Feldman) (SALLES GOMES, 2016, p. 383-358). Esse artigo é interessante pois ele menciona o caráter geracional da opção pela marginalidade, diante da censura e do comércio.

¹²⁵ Na ficha de premiação do VI Festival de Brasília (APESG-CB PI 0721), Paulo Emílio avaliou positivamente dois curtas metragens que fazem parte da série *A condição brasileira* da Caravana Farkas: *Viva Cariri!* (1970, dir. Geraldo Sarno) e *Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos hereges* (1970, dir. Paulo Gil Soares). Em 1972, o crítico viria a participar da banca de doutorado de Thomaz Farkas, cuja tese versava justamente sobre o cinema documental.

e, num período mais próximo ao do ensaio, *Rastejador, substantivo masculino* (1970, dir. Sérgio Muniz). Esse comentário encerra as considerações sobre o cinema pretérito, ainda que recente.

* * *

“Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, bem como os artigos publicados no *Jornal da Tarde* em 1973, rompem com um relativo silêncio do crítico no espaço público mediado pela imprensa. Antes disso, o último momento em que Paulo Emílio gozou de um espaço estável num jornal ocorreu em 1968, ano em que contribuiu com *A Gazeta* antes de ter sua coluna descontinuada.¹²⁶ O silêncio foi rompido muito pontualmente por um artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 1970, intitulado “O cinema no século” (SALLES GOMES, 2015a, p. 572-579). O artigo é uma plataforma importante, entre outras, para considerarmos o ensaio de 1973, embora seu escopo seja mais amplo.¹²⁷ Não faltam ali menções à força do cinema nacional em países como o Japão e a Índia, bem como ao problema da formação do público no Terceiro Mundo.¹²⁸

Mais significativo, no entanto, é que o artigo menciona uma ruptura, o encerramento de um longo ciclo cinematográfico, que de certa forma prolongava um processo do século XIX em pleno século XX, servindo inclusive de anestesiamiento colonial no mundo. Ora, o que o crítico observou é a emergência de uma crise do cinema, que resultava numa restrição de seu poder. Essa modificação, no entanto, trazia junto de si a possibilidade de uma produção mais viva e variada. Aqui, limite é virtude e a condição desse cinema cada vez mais viável em países secundários é a crescente desimportância da linguagem, em comparação com a televisão.¹²⁹

Mas se aí o problema do “cinema marginal” ainda se colocava na ordem do dia, em 1973, encerrado o Cinema do Lixo, a análise do momento atual passa por uma transferência que dá o tom dos últimos parágrafos do ensaio. Não à toa, a passagem para

¹²⁶ Entre os dois momentos, há contribuições pontuais para grandes órgãos de imprensa, como a revista *Realidade* e o *Jornal do Brasil*. As dificuldades dessas publicações foram indicadas por Ismail Xavier (1986).

¹²⁷ Recentemente, o título do artigo foi atribuído por Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes ao conjunto de uma antologia dedicada às reflexões de Paulo Emílio sobre o cinema estrangeiro (SALLES GOMES, 2015a). O próprio título do artigo possui certa homologia com o ensaio de 1973 (“trajetória no subdesenvolvimento”/“Cinema no século”) e sugere não apenas uma discussão sobre o cinema no século XX, mas o problema da “secularização” do cinema.

¹²⁸ A sugestão, indicada em 1970 e não retomada em 1973, é que a configuração do cinema em países socialistas se dá de outra forma.

¹²⁹ Voltaremos ao tema, mas sobre o processo de avanço da televisão no Brasil nesse momento, cf. Marcos Napolitano (2020, p. 73-76 e 90-93).

o momento contemporâneo é marcada pela observação: “Qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado” (SALLES GOMES, 2016, p. 201). E o tom do momento do Milagre brasileiro é de alegria. O contraste entre o desespero juvenil e a alegria do momento não poderia ser maior e constitui uma das linhas do encaminhamento final do ensaio. A estrutura é a mesma – desinteresse do ocupante –, mas a atmosfera é outra:

[...] a presente euforia dos donos do mundo encontra meios de se transmitir a muitos dos nossos filmes. Ela se manifesta sobretudo em comédias ligeiras – também em um ou outro drama epidérmico – situadas quase sempre em invólucros coloridos e luxuosos que espumam prosperidade. (SALLES GOMES, 2016, p. 201).

Interessante lembrar que a coluna no *Jornal da Tarde*, após o texto inicial de apresentação da série, começara justamente por alguns filmes que talvez sejam expoentes dessa nova feição cinematográfica nacional. Risonhamente, o artigo “Nas margens da Ipiranga” refere-se aos filmes projetados nas salas da rua de mesmo nome, na capital paulista. A referência ganha um significado suplementar se lembrarmos que *Independência ou morte* (1972, dir. Carlos Coimbra) fora uma das peças importantes nas celebrações do centenário da Independência do país, no ano anterior.¹³⁰ Mas o artigo não se refere a essa película, já fora de cartaz, mas a dois filmes que ocupavam os cine-palácios da região, o Ipiranga e o Marabá: *Cassy Jones: o magnífico sedutor* (1972, dir. Luiz Sérgio Person) e *Geração em fuga* (1972, dir. Maurício Nabuco). Sem entrar no mérito da crítica feita a Person, que tinha em vista sua produção anterior, o fato é que essa produção, nada indiferente à publicidade (no interior da qual o próprio Person possui uma trajetória), parece se coadunar com a produção indicada sob o signo da atualidade em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”.¹³¹

Mas se o filme de Person recebe um tratamento mais próximo de uma leitura preestabelecida, considerando-se seus flertes com a paródia, o tratamento dado a *Geração em fuga* sugere a emergência de um novo foco de atenção em torno do erotismo e da

¹³⁰ O filme se associa a um determinado grupo de cineastas bastante diverso da audiência de Paulo Emílio: a produtora Cinedistri, Anselmo Duarte, Abílio Pereira de Almeida, Carlos Coimbra.

¹³¹ Vale lembrar que os textos dedicados nessa coluna à produção “marginal” referem-se via de regra aos problemas de liberação desses filmes pela censura, portanto, são comentários sobre filmes mais antigos, valendo-se de exibições especiais. Sobre o problema da censura cinematográfica, cf. Meize Lucas (2015).

nudez, como fica evidente no artigo seguinte do *Jornal da Tarde*, dedicado a *Os mansos* (1973, dir. Pedro Rovai, Braz Chediak e Aurélio Teixeira) (SALLES GOMES, 2016, p. 347-350). A indicação de que esse filme, bem como *Cassy Jones*, fora objeto de um debate entre os alunos da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, sugere um interesse sobre a emergente produção erótica, que não diz respeito apenas a Paulo Emílio.¹³² O tema não deixa de aparecer pouco depois, no ensaio de 1973:

O estilo é próximo dos documentais publicitários cheios de fartura, ornamentados por imagens fotogenicamente positivas do ocupado e pelo bamboleio amável de quadris nas praias da moda, combinadas ao louvor de autoridades militares e civis. Essa simultaneidade audiovisual um pouco insólita não significa que um setor qualquer do poder público tenha inspirado – dentro da fórmula de que hoje o circo complementar do pão é o sexo – o erotismo que irrompeu no cinema brasileiro de uns anos para cá. (SALLES GOMES, 2016, p. 201-202)

A preocupação de Paulo Emílio se refere à explicação da voga erótica como fenômeno indiferente de uma ação deliberada do poder público, via Instituto Nacional de Cinema (INC) ou Embrafilme, até porque esses órgãos não viam com bons olhos a presença do erotismo na produção nacional. Ao contrário, o poder público é apresentado no ensaio de 1973 como ator relutante diante do tema.

Nesse sentido, a análise de *Os mansos*, filme que ocupa um papel central na emergência do conceito de “pornoanchada”, ajuda a compreender essa primeira abordagem dada por Paulo Emílio em relação ao tema. O limite do filme, segundo o crítico, não seria a presença da vulgaridade, mas o fato de esta não dialogar com a tradição prévia existente no país a propósito do tema, em relação à qual a mentalidade dos produtores é indiferente (SALLES GOMES, 2016, p. 347-350). Outros encaminhamentos para o tratamento do erótico aparecem, sempre no *Jornal da Tarde*, nos artigos “Uma nudez compensada” e “Uma orgia saudável” (SALLES GOMES, 2016, p. 362-367). No ensaio de 1973, o tema do erotismo é aferido de acordo com seu fracasso (afobamento,

¹³² Sobre o debate inicial suscitado pelas comédias eróticas e a emergência do conceito de “pornoanchada” e seu sentido depreciativo, cf. Nuno César Abreu (2015) e Margarida Adamatti (2012).

vulgaridade ineficaz), que constitui ao mesmo tempo seu acerto, posto que no fundo aqueles defeitos emergem de uma obsessão sexual adolescente com enraizamento social.¹³³ Por fim, o ensaio trata de ponderar o peso relativo da produção erótica frente à polêmica que ela levanta, observando que esses filmes têm o mérito de ocuparem salas, tema presente no artigo “Nas margens da Ipiranga”, ao passo que correspondem apenas a uma fração da produção nacional.¹³⁴

As demais frações são tratadas de forma mais sucinta, todas num mesmo parágrafo. Em primeiro lugar, diante da incorporação da chanchada e do melodrama pela televisão, Paulo Emílio trata da força do filme caipira ou, em menor escala, de aventuras rurais.¹³⁵ Além disso, menciona a presença de dramas psicológicos ou de filmes que anotem a crise da família e do comportamento social, talvez em referência a *Toda nudez será castigada*. Interessante notar que a essa altura, o texto procura cobrir a diversidade da produção, o que não foi feito para períodos anteriores, de modo que setores nunca citados, como o filme caipira, emergem aqui como “resistentes”. De certa forma, anota-se a multiplicidade que marca a temporalidade do cinema brasileiro. Observação que já se encontrava presente na análise de Paulo Emílio sobre Mazzaropi e sobre sua importância na vinculação com um público que se vincula com o que há de mais arcaico no filme, população no entanto “modernizada” sob o avanço do capitalismo (SALLES GOMES, 2016, p. 351-354). Do mesmo modo, só aqui emerge uma menção a diferenças no interior do público, inexistente no relato histórico prévio. O momento atual, portanto, é marcado pela dispersão, pela ausência de uma linha privilegiada aos olhos do crítico como um dia foram o Cinema Novo, a chanchada ou o Cinema do Lixo.

A diversidade dá o tom, mas é sucedida ao fim do parágrafo pela oposição, num dos trechos mais polêmicos do ensaio:

Filmes históricos nascem de uma superprodução faustosa ou de um empenho intelectual e artístico exemplar e as duas categorias, tão discrepantes, têm função útil: a primeira fornece uma sucessão de cromos convencionais que

¹³³ A análise converge com o registro pessoal do filme *Os garotos virgens de Ipanema* (1973, dir. Osvaldo de Oliveira) (APESG-CB PI 0246). Em entrevista posterior, Paulo Emílio aborda os filmes eróticos, com referência a *Ainda agarro esta vizinha...* (1974, dir. Pedro Rovai), enfatizando sua base social na “classe B” (APESG-CB PI 0658).

¹³⁴ Esta ponderação não deixaria de reaparecer anos depois em Jean-Claude Bernardet (1979b).

¹³⁵ No *Jornal da Tarde* há textos sobre Amácio Mazzaropi, devido à exibição de *Um caipira em Bariloche*, e sobre a dupla Tonico e Tinoco, a propósito de *Os três justiceiros* (1972, dir. Nelson Teixeira Mendes).

correspondem, porém, a uma de nossas matrizes, a cultura cívica primária, enquanto a segunda suscita reflexão crítica a respeito do que fomos e somos. A autoridade encoraja uma com benevolência e recua vivamente diante da outra. (SALLES GOMES, 2016, p. 203).

Em toda a sua extensão, o ensaio não fez menção a nenhum filme, o que não impediu que a primeira categoria de filmes históricos fosse lida como uma referência ao recente *Independência ou morte*.¹³⁶ Note-se que a elipse de todas as referências fílmicas adquire aqui uma dupla significação: por um lado, torna desnecessário recorrer a algo como uma “estética do silêncio”, presente em outras produções do próprio Paulo Emílio, uma vez que o esvaziamento da determinação é sistema nesse texto;¹³⁷ por outro lado, permite uma indicação genérica do problema da censura e da disputa que então se colocava fortemente no campo cinematográfico, onde se alinhava a política de financiamento a filmes com argumentos históricos ou literários.¹³⁸ É importante lembrar as restrições então recentes sofridas por filmes como *Os inconfidentes* (1972, dir. Joaquim Pedro de Andrade).¹³⁹

Para dentro do campo em que circulava o crítico, no entanto, também causa espanto o reconhecimento do valor da “sucessão de cromos”, movimento análogo, seja dito, ao reconhecimento de valor da vulgaridade, embora operem em sentidos diversos. Em ambos os casos, trata-se de caminhos possíveis para se aproximar do que Paulo Emílio compreende, a essa altura, como subdesenvolvimento. São reflexões, no entanto, que não estão acabadas no ensaio, mas em progresso nessa época e que seriam retomadas em momentos posteriores.

* * *

Os dois últimos parágrafos do ensaio encaminham uma articulação do diagnóstico do momento com a linha geral da reflexão. Mas para analisar seu conteúdo é fundamental

¹³⁶ A polêmica levantada por Maurício Segall (2001, p. 269-284), que escreve uma carta crítica a Paulo Emílio em 1974, passa pela identificação dessa referência na entrevista do crítico a *Cinegrafia*.

¹³⁷ Sobre a “estética do silêncio” e sua presença na crítica desse período, cf. Margarida Adamatti (2019, p. 60-80).

¹³⁸ O tema estaria no centro de diversas reflexões de Jean-Claude Bernardet acerca das formas assumidas pelo dirigismo estatal, sintetizadas nos anos 1970. É emblemático a respeito dessa temática sua intervenção diante de *Lição de amor* (1975, dir. Eduardo Scorel) (BERNARDET, 2009, p. 52-98 e 216-218).

¹³⁹ Sobre esse filme, consta um documento de 1972 em que Paulo Emílio registra um elogio a artigo de Gilda de Mello e Souza (2008, p. 329-357), publicado originalmente na revista *Discurso* (APESG-CB PI 0256).

notar que ela foi preparada pela afirmação de um contexto em que, justamente, não parece haver uma linha dominante e, mais que isso, uma linha operada pelo grupo interlocutor imediato do texto, donde o reforço dos acenos aos cromos oficiais e à sexualidade adolescente. É a esse interlocutor que parece ser endereçada a reflexão final, que opera uma restrição clara do escopo. Embora inicie o parágrafo mencionando a legislação paternalista que se construía no momento, a ênfase recai sobre a retração estatal e sobre a necessidade de os diretores de prestígio buscarem financiamento nas metrópoles. A moda de Terceiro Mundo e o prestígio do Cinema Novo garantem, nesse sentido, algum sucesso.¹⁴⁰ Há um descompasso, portanto, uma vez que a linha priorizada pelo Cinema Novo (há alguma hierarquia, portanto, ela só não tem o alcance que se lhe atribui) encontra-se em descontinuidade. Em descontinuidade com a atmosfera do momento, inclusive por ação da censura. Em descontinuidade em relação às linhas de financiamento.¹⁴¹ Mas a ruptura, como se via desde o texto de Paulo Emílio, anos antes, no *Jornal do Brasil*, era mais ampla. Voltemos ao ensaio de 1973:

A ruptura na natureza no processo criativo em que se envolveram [“os melhores quadros do nosso cinema”] entre doze e dezoito anos atrás, impediu qualquer amadurecimento coletivo. O salve-se quem puder ideológico e artístico iniciado em 1968 deslocou o eixo da criatividade, a crise individual substituindo a social e permitindo que quarentões vividos experimentassem uma nova juvenilidade. Os fragmentos da crença antiga foram manipulados e triturados pelo deus ou demônio íntimo de cada um, mas continuou fecundante a poeira da construção coletiva sonhada por todos. (SALLES GOMES, 2016, p. 203)

Isto é, ruptura com a atmosfera, com o modelo de cinema, com o projeto de coletividade. Mas não a ruptura com o horizonte criativo. As carreiras individuais seguem se

¹⁴⁰ Por essa época, Glauber Rocha realizava um conjunto de filmes no exterior (CARDOSO, 2007). *Joanna Francesa* (1973, dir. Carlos Diegues), embora não seja uma coprodução, é um filme marcadamente associado a produtores estrangeiros, também presentes em *Macunaíma* (1969, dir. Joaquim Pedro de Andrade).

¹⁴¹ Trata-se do momento do ruidoso processo levantado em torno de *S. Bernardo* (1972, dir. Leon Hirszman), que levou à falência do diretor (ADAMATTI, 2019, p. 60-80).

construindo e há a persistência de uma comunhão difusa. No lugar da agitação juvenil, a serenidade quarentona:

Há um clima nostálgico no moderno filme brasileiro de qualidade e é possível que esteja se delineando em torno do índio o sentimento nacional de remorso pelo holocausto do ocupado original. (SALLES GOMES, 2016, p. 204)

Nesse ponto, o ensaio parece convergir diretamente com o prolongamento do Cinema Novo, cujo interesse renovado pelos indígenas não é indiferente ao problema do ocupado original e de seu holocausto.¹⁴² Mais uma vez, a ética que distingue essas produções reside na dessolidarização em relação ao ocupante. Mas agora, essa linha ou essa dispersão convive num outro tempo. Sem destinatário certo, esses diretores precisam lidar com um público envolvido pela rede comercial, servindo-se de uma burocracia (ocupante) desconfiada ou hostil. Daí o mal-estar generalizado ou mesmo a busca de reconhecimento na cultura das metrópoles.

Se o penúltimo parágrafo se refere aos cineastas de alguma forma associados ao Cinema Novo, inclusive os críticos a esse movimento, o último parágrafo se refere ao público, às consequências para ele da ausência de uma linha geral. Mais especificamente, Paulo Emílio se volta ao “núcleo de espectadores recrutados na *intelligentsia* – particularmente em seus setores juvenis” (SALLES GOMES, 2016, p. 204). Afinal, existiu entre esses espectadores a tendência a se expandir para outros setores e para se interessar por filmes além do Cinema Novo. Esse movimento, contudo, também foi interrompido pelos golpes dos anos 1960. Aqui o crítico insere a problemática da juventude que corresponde àquela geração e nota que ela se encontra carente de cinema nacional, buscando nos filmes estrangeiros alimento para sua “inconfidência cultural”, expressão curiosa, que coloca o gosto pela cultura no âmbito da clandestinidade.

Essa busca compensatória pelo alimento cultural estrangeiro possui, segundo Paulo Emílio, um caráter deletério: impede de assumir a frustração. Portanto, a deriva para o cinema estrangeiro não é apenas uma falsa compensação, mas ainda afasta o

¹⁴² Importante lembrar que Paulo Emílio havia dedicado sua última coluna no *Jornal da Tarde*, não publicada a *Como era gostoso meu francês* (1971, dir. Nelson Pereira dos Santos) (SALLES GOMES, 2016, p. 377-379). Outro filme contemporâneo que pode se relacionar a essa tendência é *Uirá* (1973, dir. Gustavo Dahl), baseado em material de pesquisa de Darcy Ribeiro, que por esses anos preparava seu romance *Maíra*, com temática semelhante. Importante lembrar que o filme *Anchieta, José do Brasil* (1977, dir. Paulo César Saraceni) foi dedicado a Paulo Emílio, embora a homenagem se relacione ao falecimento recente do crítico.

público de uma superação da frustração com o filme nacional. A indicação se encontra em outros materiais do crítico, sendo visível sua marca no filme *Tem coca cola no vatapá* (1975, dir. Rogério Corrêa e Pedro Farkas), no diálogo, elaborado pelo próprio crítico, com os alunos da ECA-USP. Paulo Emílio trata diretamente do tema nesse filme, o que, aliás, seria um dos pontos da discordância já referida exposta por Maurício Segall.¹⁴³ Mas em 1973, a referência a esses alunos aparecia com frequência nos artigos publicados no *Jornal da Tarde*, o que talvez constitua uma das chaves para a compreensão do processo de escrita de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Um elemento central aqui reside na referência ao recorte de classe relativamente demarcado dessa fração da juventude a que se dirige.

Paulo Emílio prossegue repertoriando os efeitos da rejeição do cinema brasileiro:

Rejeitando uma mediocridade, com a qual possui vínculos profundos, em favor de uma qualidade importada das metrópoles com as quais tem pouco o que ver, esse público exala uma passividade que é a própria negação da independência a que aspira. (SALLES GOMES, 2016, p. 204-205)

O público universitário, “acordado” na expressão irônica utilizada por Paulo Emílio no filme *Tem coca cola no vatapá*. Interessante notar como, nesse filme, os alunos interpelam o crítico: o “cinema de arte” (nomeadamente Ingmar Bergman e Luchino Visconti)¹⁴⁴ é comentado por um desses alunos, enquanto outro fala dos filmes brasileiros (Paulo Emílio mencionara há pouco os filmes de Mazzaropi e *Banana mecânica* [1973, dir. Braz Chediak]), observando que tais filmes refletem a “vida de moleque” e a “moral de campinho de futebol de várzea”. Em resposta, o crítico observa que essa incursão nos cinemas populares é tida antes como “lição útil”, no que fica resguardada ainda uma tomada de distância que, mais uma vez, não deixa de ser notada por Maurício Segall, que nota que Paulo Emílio optou pelo cinema brasileiro ao cabo de um percurso pelos filmes estrangeiros (SEGALL, 2001, p. 269-284). Seja como for, o tom geral do diálogo é a

¹⁴³ Além de sua carta, publicada na edição alusiva ao falecimento de Paulo Emílio de *Ensaio de Opinião*, em 1978, Segall participou do debate publicado em *Filme cultura* em 1980 (BERNARDET et al., 1980).

¹⁴⁴ Curiosamente, num debate promovido pelo jornal *Fato novo* em 1970, o exibidor José Borba Vita responde diretamente a Paulo Emílio afirmando que não tem nenhum gosto (o tom é moralista) em projetar um filme como *Satyricon* (1969, dir. Federico Fellini) (SALLES GOMES et al., 1970).

necessidade de sair da letargia. Esse estado letárgico já aparece em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”:

Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação na ótica do ocupante. A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela do público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. Não há nada a fazer a não ser constatar. Esse setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. (SALLES GOMES, 2016, p. 205)

É de se notar que o movimento geral ecoa, aqui, ao ponto em que “Uma situação colonial?” apontava para um momento de retração das perspectivas e do interesse pelo cinema nacional. Mas há elementos novos a pontuar o ensaio de 1973. O vocabulário sugere a associação entre subdesenvolvimento e letargia: cansaço, esterilidade, nada a fazer/constatar, ausência de músculos.¹⁴⁵ O conformismo assim descrito é associado, aqui de forma explícita, a uma parcela do público, descrita como “aristocracia” (não há, portanto, metonímia).¹⁴⁶ Chegamos assim a um ponto mais contundente da apresentação de Paulo Emílio, que antecipa os termos de sua contraposição aos alunos da ECA-USP em 1974.

Deve estar claro até aqui o texto não apenas se refere a uma fração do público, como se direciona e se choca contra ela. Embora sempre em termos um pouco genéricos e carente de um encaminhamento, o último parágrafo parece apostar no choque como experiência que permite a superação da letargia diante da dialética entre ocupado e

¹⁴⁵ Em contraste com o uso irônico do “acordar” em *Tem coca cola no vatapá*. O dado corporal não me parece secundário. Ainda em 1954, Paulo Emílio mencionava a preguiça como elemento importante para compreender a trajetória de Getúlio Vargas (APESG-CB PI 0066).

¹⁴⁶ Talvez não seja o caso de pensar em “aristocracia” em sentido estrito, mas de fixar sob o guarda-chuva desse conceito o interlocutor projetado de seu ensaio, em parte oriundo da classe média. Este se tornara um ponto de resistência contra o cinema brasileiro em particular, mas a categoria também foi associada em parte à resistência a transformações mais gerais na sociedade brasileira (SAES, 2003, p. 447-506). O papel desempenhado pela classe média na sua relação com diferentes setores da produção cultural brasileira do período constitui uma linha de análise em Marcos Napolitano (2020).

ocupante. A aristocracia que constitui sua audiência deve, portanto, abdicar do conforto proporcionado pelos filmes estrangeiros para adquirir força, musculatura, ânimo (no sentido de alma). Isso significa dizer, portanto, que o Cinema Novo é mais uma vez marcado como ausência, uma vez que o reencontro do cinema brasileiro com seu público refere-se, no texto, a uma produção caracterizada como medíocre, assim como ocorrera no início dos anos 1960 com “Uma situação colonial?”. Mas aqui, repita-se, a fórmula é outra, pois é reivindicado não uma mudança na produção, esfera já claramente fora do alcance do crítico, e sim uma aceitação dos termos em que se dá a produção nacional no momento. O cinema brasileiro e seu público “dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá” (SALLES GOMES, 2016, p. 205) para superar o subdesenvolvimento.

* * *

Não há propriamente uma teleologia, pois o que haverá é um “processo cultural” não determinado, sendo mais importante a circunstância de enunciação, isto é, a rejeição implícita do “milagre brasileiro” sem rejeição de seus produtos (inclusive os filmes históricos mais conservadores, como vimos). Note-se como a contundência de alguns termos (“aristocracia do nada” pode descrever o público) convive com os termos genéricos e mesmo com o ecumenismo da análise. Mais que um dado de contexto (como a referência ao milagre), trata-se ainda de uma estratégia. Ao deixar de citar filmes ou figuras, Paulo Emílio prioriza a incorporação de todos os produtos fílmicos como possibilidade de estruturação de um processo cultural endógeno.

Essa conjugação de contundência e ecumenismo diz respeito a um movimento que dá cadência e flexibilidade ao ensaio. Ocorre que a “dialética” a que se refere Paulo Emílio é operada em dois planos. Por um lado, de forma genérica, é enunciada a possibilidade de superação do subdesenvolvimento, sobretudo nas últimas linhas do texto. Por outro lado, o momento presente, queiramos ou não, é de uma dialética rarefeita posto que imprópria: marcada pela reversibilidade absoluta dos termos, o que dificulta sobremaneira a definição de posições entre ocupante e ocupado.¹⁴⁷ O ensaio então define os dois termos de maneira oposta: o estrangeiro e o popular. Todavia, esses dois âmbitos

¹⁴⁷ Dando uma volta no parafuso, Jean-Claude Bernardet publicaria em *Movimento*, em 1975, o artigo “Nós, os invasores” (BERNARDET, 1982 p. 21-26). Referindo-se a *Com as calças na mão* (1975, dir. Carlo Mossy), o crítico nota a dependência do filme em relação à comédia erótica italiana para nota que a invasão cultural também vem de dentro, se aloja no próprio filme nacional.

são familiares ao polo enunciador e receptor do texto. Dessa forma, o achado de Paulo Emílio não é tanto a descrição, novamente, do subdesenvolvimento, mas o isolamento de um conjunto núcleo de diretores e de um setor do público marcado pela reversibilidade entre aqueles termos. Ora, essa posição volúvel é marcada ao longo do ensaio pela variação extrema das posições, o que impede a generalização de algumas das afirmações, uma vez que elas devem ser analisadas em situação.

A caracterização dessa *intelligentsia* se dá pelo choque também por que o crítico nega continuamente seus termos, impede o reconhecimento pleno do interlocutor. Assim, este é claramente associado à produção estrangeira, mas também é sempre lembrado que a participação da burguesia nacional como parte de burguesia internacional é subordinada. É a saturação do problema, no limite da aporia, portanto, que permite chegar a uma instância que remete, enfim, ao primeiro sentido da dialética (dialética como superação), pois a abertura ao subdesenvolvimento é, sim, uma tomada de consciência, mas que incide apenas sobre os caminhos impossíveis. O ensaio de 1973, em suma, opera uma restrição do escopo, optando-se por uma tomada de consciência negativa do problema do cinema brasileiro.

A questão que se coloca como polêmica imediata e irresolvida, porém, é a faculdade de julgar. Vimos como fica implícito, em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, um elogio a filmes conservadores, como *Independência ou morte*, retomado na entrevista a *Cinegrafia*. Ora, o mesmo se dá com a insistência de Paulo Emílio em torno da *Banana mecânica*, que não apenas permite uma discussão sobre a mediocridade nacional, como tem a vantagem de referir-se a um filme estrangeiro de grande sucesso, *Laranja mecânica* (1971, dir. Stanley Kubrick). Diante disso, é lícito questionar o que se julga se tudo é acolhido.¹⁴⁸ Outra vez, parece que a crítica ou o elogio a um filme como esses parece depender das circunstâncias. Afinal, no Festival de Brasília de 1974, *Banana mecânica* foi julgado por Paulo Emílio de uma forma diversa. Em sua ficha de premiação (APESG-CB PI 0701), o jurado notava que o filme era um importante acontecimento, mas que não deveria ser ressaltado num ambiente como um festival, que tem outras prioridades. Portanto, a avaliação circunstancial preside as afirmações sobre os filmes, havendo uma diferença quando se trata de um ambiente profissional (o Festival de Brasília) e de uma intervenção num público potencial (“Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”).

¹⁴⁸ *Tudo é Brasil* é o título de um filme dirigido em 1997 por Rogério Sganzerla.

Isso significa que o ensaio de 1973 sedimenta questões, mas não sistematiza uma obra. Não há materialidade que autorize a configuração de um sistema que se desprenda desse ensaio, de modo que pensamento de Paulo Emílio se opera antes por saltos e, sobretudo, ao sabor das circunstâncias. Há, evidentemente, a sedimentação de tópicos ou de tendências ao longo do tempo, mas a observação das constâncias parece não dar conta dos sucessivos lances da obra de Paulo Emílio. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, como vimos, envolve a sobreposição irresolvida de duas “dialéticas”, uma marcada pela superação e a outra pela reversibilidade total dos termos. Mas esse fundo falso define, ainda assim, uma experiência, que foi elaborada através dos contínuos fracassos que marcaram a trajetória intelectual de Paulo Emílio entre os anos 1960 e 1970.

É possível afirmar que a dificuldade de leitura do texto permanece e talvez se agrava nos anos que se seguem. Ela é constitutiva e diz respeito não apenas ao ensaio de 1973, mas ao processo da obra de Paulo Emílio.¹⁴⁹ E a posteridade editorial de Paulo Emílio não deixou de consagrar, de início, uma abordagem que não deixa de se associar à busca de um “método”, uma “periodização” ou de uma linha mestra que marque a obra do crítico. No caso das publicações da editora Paz & Terra, é evidente a tensão entre dois projetos, um marcado pela publicação de antologia com textos-chave para acessar o pensamento do crítico (SALLES GOMES, 1980), outro marcado pela seriação (SALLES GOMES, 1981). O primeiro modelo, terminou por ganhar corpo com a publicação, em 1986, de um conjunto de artigos de Paulo Emílio pela Editora Brasiliense (SALLES GOMES, 1986), um modelo editorial que ainda predomina nos dias atuais.¹⁵⁰ Evidentemente, a abordagem ou o uso historiográfico da obra de Paulo Emílio, não foram estranhos a esse encaminhamento editorial. Diante disso, trata-se de avaliar o percurso da escrita de Paulo Emílio de uma maneira complementar, procurando recapitular alguns lances do mecanismo temporal mobilizado pelo autor nos períodos anteriores à produção de seus mais conhecidos textos.

¹⁴⁹ A título de hipótese, sugiro que o acúmulo linear que se processa na escrita e na reflexão de Paulo Emílio até o fim dos anos 1950 é rompido no início dos anos 1960. Voltaremos ao tema.

¹⁵⁰ Curiosamente, é a edição de 1981 que faz sua aparição no cinema, nos filmes *Inventário da rapina* (1986, dir. Aloysio Raulino) e *As bellas da Billings* (1986, dir. Ozualdo Candeias).

Capítulo II – Por uma logística sentimental de Paulo Emílio Salles Gomes

A análise dos dois mais conhecidos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes permite minar o terreno mais fácil de sua leitura, percebendo nelas não uma linha única, mas um emaranhado de tendências. No entanto, embora o exercício anterior tenha procurado relacionar os textos com outros documentos em que seus temas apareciam, é de se notar que esse conjunto oferece um observatório limitado das modificações do problema do tempo e da temporalidade na obra do crítico. Sendo assim, a proposta é percorrer um conjunto um pouco mais amplo de textos de Paulo Emílio, embora a leitura se mantenha ainda, prioritariamente, nas publicações na imprensa. Em termos cronológicos, o percurso que ora se inicia concentra-se nos arredores dos escritos.

Como veremos, o problema do tempo dialoga com os deslocamentos vividos por Paulo Emílio ao longo de sua trajetória: São Paulo, Paris, Salvador, Brasília. Num primeiro momento, chama a atenção o contínuo confronto entre os dois lados do Atlântico, nas passagens realizadas pelo crítico em 1937, 1939, 1945 e 1954, quando se instala definitivamente na capital paulista. E o primeiro sentimento espaço-temporal que nos interessa, manifesto já no final dos anos 1930, é o atraso. Décio de Almeida Prado comenta, em entrevista realizada nos anos 1990 (MIS 00031PSG00003AD), o desgosto do amigo ao observar, no seu primeiro retorno a São Paulo, ainda em 1939, o Viaduto do Chá, parte das mudanças realizadas pelo prefeito Prestes Maia, de acordo com seu plano para a modernização da cidade.¹⁵¹ A modernização convivia, evidentemente, com tradições mais prosaicas, como a necessidade de confraternização entre moços e moças, estudantes da FFCL-USP, que precisavam de um local insuspeito – a Confeitaria Vienense – para seus encontros após as aulas.¹⁵² A desconfiança com que Paulo Emílio olhava para esse grupo é um dos indícios do sentido do atraso com que ele encarava suas atividades intelectuais no início dos anos 1940, agravadas pelas dificuldades criadas pela polícia ao Clube de Cinema de São Paulo. Não apenas a polícia aguçava esse senso, mas também parte da intelectualidade local. Na mesma entrevista, Décio lembra do constrangimento gerado por Guilherme de Almeida que, convidado para palestrar no Clube de Cinema sobre um filme expressionista alemão, discorreu sobre o Impressionismo (MIS 00031PSG00003AD).

¹⁵¹ Trata-se da mesma gestão que retirou o grupo liderado por Mário de Andrade do Departamento de Cultura (BARBATO JR., 2004, p. 187-193).

¹⁵² Sobre a rede de sociabilidade em que se inseriu Paulo Emílio em seu retorno a São Paulo, cf. Heloisa Pontes (1998).

Talvez a oposição ao fascismo em geral e ao Estado Novo em particular tenha movido intelectualmente Paulo Emílio nesses anos, mas é significativo que ele retorne à Europa tão logo a Segunda Guerra (motivo de sua vinda em 1939) tenha terminado. A vitória sobre o Estado Novo e o pouco entusiasmado apoio a Eduardo Gomes nas eleições de 1946 formam o contexto em que o crítico retornava à França, onde permaneceria até 1954. A correspondência trocada nos dez anos seguintes com colegas como Antonio Candido e Lourival Gomes Machado dá conta do marasmo sentido pelos que ficaram. Proliferavam-se as reclamações sobre diversos problemas: as dificuldades no projeto do Partido Socialista Brasileiro (PSB), os fracassos eleitorais dessa fração da esquerda em São Paulo e no plano federal, o retorno de Getúlio Vargas ao poder, os problemas cotidianos, o alto custo de vida, as perspectivas limitadíssimas de ação intelectual etc. Candido demora-se longamente no processo de demissão de Giuseppe Ungaretti na USP,¹⁵³ ao passo que Lourival constantemente apontava o caráter mesquinho de suas negociações com o patrocinados do MAM-SP, Francisco Matarazzo Sobrinho.¹⁵⁴

Mas em 1954, enfim, Paulo Emílio se mudava definitivamente para a cidade com o intuito de participar da organização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (ZANATTO, 2018, p. 179-195).¹⁵⁵ O festival é significativo em relação ao que vimos discutindo por procurar marcar o *aggiornamento* da cultura cinematográfica local com o panorama mundial. Não se tratava de única iniciativa nesse sentido, o que é indicado pela proliferação de estúdios como a Vera Cruz, a Maristela, a Multifilmes, a Kino Filmes etc. Tratava-se, não apenas no campo cinematográfico, de um momento de maior disponibilidade de recursos no contexto da emergência de uma política cultural alimentada por uma fração da elite paulista.¹⁵⁶ Os feitos do Festival foram tão evidentes quanto suas limitações, o que inclui uma campanha difamatória levada a cabo pela fração do campo cinematográfico que se sentiu desprestigiada pela organização, ao que não era

¹⁵³ Candido menciona esse assunto entre 1945 e 1947 (APESG-CB CP 0394, 0404, 0438, 0444 e 0446).

¹⁵⁴ Lourival partilha suas reclamações na passagem para os anos 1950 (APESG-CB CP 0492, 0807 e 0850).

¹⁵⁵ A cidade de São Paulo, no entanto, comportava outros espaços com os quais o crítico alimentaria uma relação mais distante. Ainda em 1954, o governador Lucas Nogueira Garcez dava início uma “cruzada contra a Boca do Lixo, no centro da capital paulista. Um ano antes, ocorrera a conhecida Greve dos 300 mil. Por fim, a constituição de gêneros ligados à cultura de massa era largamente desprezada pela elite local (NAPOLITANO, 2020, p. 11-17). Curiosamente, Paulo Emílio foi informado pela greve de 1953 por um interlocutor distante, Paul Singer (APESG-CB CP 0885).

¹⁵⁶ Cf. a esse respeito Roberto Barbato Jr. (2004). A leitura do primeiro diretor do MAM-SP, Lourival Gomes Machado, não poderia ser mais amarga: as novas instituições – refere-se ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e aos MAMs do Rio e de São Paulo – apresentam bem uma arte em dissolução (APESG-CB CP 1029).

indiferente à disputa entre Jânio Quadros, então prefeito de São Paulo, e Adhemar de Barros, que disputariam nesse mesmo ano o governo do estado.

Entre os eventos promovidos pelo Festival estava um ciclo de conferências com grandes figuras da cultura cinematográfica, como Henri Langlois e André Bazin, com quem Paulo Emílio travou contato durante seus anos na Europa. É significativo o comentário de Bazin (1954) sobre o Festival, pois ele reproduz a percepção desse atraso um pouco pela lente do próprio Paulo Emílio: o caráter provinciano da vida cultural paulistana, uma imprensa pouco interessada no festival, mas interessadíssima nos mal-entendidos, o gosto pelas vedetes etc..¹⁵⁷ Um olhar, portanto, que nos ajuda a compreender os quadros em que colocava a linha de ação de Paulo Emílio nos anos seguintes, entendidos como uma penosa construção de uma cultura cinematográfica, que teria sucessos (a lenta construção da Cinemateca Brasileira, a criação do *Suplemento Literário*) e fracassos (a separação da Filmoteca do MAM-SP, o incêndio da Cinemateca em 1957).¹⁵⁸ De modo geral, essas são as orientações básicas que marcam a atuação de Paulo Emílio quando entramos no governo de Juscelino Kubitschek, época em que o crítico inicia uma discussão mais amidiada sobre o cinema brasileiro contemporâneo.

Tempo de cinema

A designação de Paulo Emílio como “crítico de cinema” merece ser explicada. Em 1941, quando estreou no primeiro número da revista *Clima* com um comentário sobre *A longa viagem de volta* (1940, dir. John Ford), o crítico mobilizava o arcabouço teórico que acumulara e marcava posição no debate sobre as virtudes e os defeitos do cinema sonoro (SALLES GOMES, 2015a, p. 103-119). Na mesma edição da revista, a nota intitulada “Clube de Cinema de São Paulo” acrescentava outra modalidade de

¹⁵⁷ Voltaremos às observações de Bazin. Por ora importa sublinhar o caráter reflexo de seu comentário em relação à posição de Paulo Emílio.

¹⁵⁸ Talvez o apartamento montado por Paulo Emílio e por sua esposa Sônia Veloso Borges ofereça uma metáfora involuntária dessa situação. Por um lado, o mobiliário se compõe de encomendas da fábrica de móveis Unilabor, parceria entre o artista plástico Geraldo de Barros ligada à Capela de Cristo Operário, no bairro do Cursino, em São Paulo. A escolha de um mobiliário moderno e ligado a uma perspectiva empenhada politicamente contrasta, no entanto, com a construção de um prédio vizinho, que praticamente fecha a vista do apartamento do casal. As imagens foram observadas em visita à exposição *Geraldo de Barros – Imaginário, construção e memória*, realizada em 2021 pelo Instituto Itaú Cultural, em São Paulo. Consta que as fotografias estão disponíveis no Arquivo Geraldo de Barros. Lembre-se que esse artista também desenhou as capas para os catálogos do Festival de 1954 e para a mostra 10 Anos de Filmes Sobre Arte (1955). A decoração não é um assunto indiferente a Paulo Emílio que, em 1959, publicou em *Visão* o artigo “Arte no ambiente”. Em 1961 ele ministrou um curso no Instituto de Arte e Decoração, em São Paulo. Agradeço a Lisa Costa pela sugestão desse tema.

intervenção, com a promoção do cineclubismo na capital paulista (SALLES GOMES, 1941, p. 154-156). Desde o início, portanto, a escrita de Paulo Emílio expressou a pluralidade com que visava o fenômeno cinematográfico, referido em balanços, anúncios, notas, necrológicos, teses, resenhas, depoimentos, cartas, crônicas, notícias, biografias, relatórios, entrevistas, anedotas e, inclusive, críticas de filmes. Estas encontram-se, portanto, enredadas numa trama maior que constitui a trajetória crítica de seu autor, aliás desobrigado institucionalmente do trabalho de recensão cotidiana.¹⁵⁹

Há ocasiões, portanto, em que uma análise fílmica pode ter seu sentido ampliado ao ser posta em perspectiva com as demais produções do autor. Outras há, contudo, em que se dá um fenômeno inverso, como se a crítica do filme em cartaz cristalizasse questões que se encontravam latentes em artigos de outra natureza. Esse parece ser o caso de um pequeno conjunto de críticas de Paulo Emílio sobre filmes brasileiros, iniciada em abril de 1957 com a publicação de “Conto, fita e consequências” no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 2016, p. 213-217).¹⁶⁰ Essa análise de *Osso, amor e papagaios* (1957, dir. Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmolo Jr.) formalizou algumas providências intelectuais decisivas no contexto da aproximação do autor com o cinema brasileiro, oferecendo-lhe a possibilidade de elaborar determinadas questões que só poderiam ter lugar num comentário feito no calor da hora. Note-se que o texto não chegou a modificar radicalmente a relação de Paulo Emílio com as críticas de ocasião, que seriam produzidas a conta gotas até o início dos anos 1960. Mas foi nesse restrito corpus que o autor esboçou, pela primeira vez, o problema da experiência do tempo que lhe inspirava o cinema nacional. Experiência de um “tempo de cinema”, para evocarmos a fórmula usada uma década mais tarde por Jean-Claude Bernardet.¹⁶¹

O compromisso de “Conto, fita e consequências” com preocupações que ultrapassam o filme é evidente. Mais que uma apresentação, tarefa desempenhada no corpo do jornal e não em seu suplemento, o texto procura por algo que é desencadeado

¹⁵⁹ Este é um traço diferencial da escrita de Paulo Emílio em perspectiva com certos críticos da época, como Francisco Luiz de Almeida Salles ou Benedito Junqueira Duarte.

¹⁶⁰ Embora as referências de Paulo Emílio a filmes brasileiros fossem parcas até então, o crítico havia incluído uma breve análise do filme *Sertão: entre os índios do Brasil central* (1949, dir. Genil Vasconcelos) em seu balanço dos festivais cinematográficos europeus de 1949 (SALLES GOMES, 1950e, p. 4). Poucos anos depois, o crítico faria ainda uma menção sumária a *Areião* (1952, dir. Camillo Mastrocinque) ao relatar o Festival de Veneza de 1952 (SALLES GOMES, 1953b, p. 589). Apesar de breve, o comentário sobre *Sertão* cristaliza uma importante passagem nas reflexões de Paulo Emílio acerca da relação entre forma e conteúdo (ZANATTO, 2018, p. 142-150).

¹⁶¹ O recorte temporal de *Brasil em tempo de cinema* se inicia em 1958, isto é, um ano depois da publicação de “Conto, fita e consequências”. Por essa época, Bernardet começava sua própria trajetória como crítico.

por *Ossô, amor e papagaios*: “Penso que vale a pena examinar o empreendimento com atenção, pela influência que possa vir a ter no cinema brasileiro e nas lições que comporta” (SALLES GOMES, 2016, p. 213). A paródia do título do filme no uso de uma enumeração relativamente homofônica (conto, fita e consequências) adquire sentido próprio ao acrescentar a dimensão temporal, por meio da ideia de sucessão (conto → fita → consequências). A fita torna-se, assim, uma instância intermediária, encadeada entre o passado (o conto *A Nova Califórnia*, de Lima Barreto, mas também a tradição literária de um modo geral) e o futuro (as consequências da realização para o conjunto virtual do cinema brasileiro).

Portanto, o filme é uma passagem entre a literatura que se tem e o cinema que se deseja, uma “lição” que abre a possibilidade de imaginar o trânsito de um estado a outro. A aferição é o ato crítico predominante no artigo, correspondendo a uma postura judicativa diante da capacidade do filme de incorporar certas expectativas do crítico. Na fita de Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmolo Jr.,¹⁶² Paulo Emílio encontrou uma instância provisória – uma plataforma – a antecipar parcialmente um cinema brasileiro diverso da produção corrente. Por esse motivo, *Ossô, amor e papagaios* é positivamente avaliado, ao menos como projeto, em relação à “habitual vulgaridade” das comédias nacionais, não especificadas. Todavia, se a comédia brasileira suscita a benevolência, a avaliação torna-se negativa na comparação com o padrão literário (*A Nova Califórnia*) e com o cinema estrangeiro (as comédias de Erich Stroheim e Yves Allégret).¹⁶³ No primeiro caso, porque a incorporação inconsistente do conto de Lima Barreto resultaria num filme inorgânico; no segundo caso, porque o cinema brasileiro não comportaria a audácia de conferir um tratamento fílmico à crueldade do texto, donde a necessidade de refugiar-se na farsa.

É aos trancos e barrancos, portanto, que se abre o capítulo das consequências. As limitações de *Ossô, amor e papagaios* se acentuam quando o crítico reconhece no filme o problema mais amplo da má qualidade de gestos e diálogos: “O cinema nacional, seja na procura do naturalismo ou na estilização, ainda não descobriu como o brasileiro anda,

¹⁶² Importante que se diga que César Mêmolo Jr. circulava numa faixa relativamente familiar a Paulo Emílio. Como este, Mêmolo contribuiu para a revista *Anhembi* com certa regularidade nos anos 1950 (CATANI, 1991, v. 3, p. 162-164). Posteriormente, o diretor seria o responsável pelas aulas sobre cinema experimental no Curso para Dirigentes de Cineclubes, organizado em 1958 pela Cinemateca Brasileira com ampla participação de Paulo Emílio (ZANATTO, 2018, p. 307-316).

¹⁶³ Poucas semanas depois de “Conto, fita e consequências”, Paulo Emílio apresentaria a obra de Stroheim no *Suplemento Literário* em “O mito, a obra e o homem” (SALLES GOMES, 2015a, p. 93-99).

dança, cospe, coça-se ou fala” (SALLES GOMES, 2016, p. 216-217). Tudo se passa como se os corpos projetados na tela portassem a senha do estranhamento causado pelo cinema nacional, deixando marcada na performance a distância em relação à realidade do país.¹⁶⁴ Como se viu, a constatação da antecipação falhada do futuro, em *Osso, amor e papagaios*, é complementada pela rejeição, no presente, da “habitual vulgaridade” das comédias nacionais. Uma das lições do filme, portanto, consiste na frustração pelo retorno a esse “hábito” rejeitado, constatação melancólica de um tempo não consumado.

Ao ser alimentada por estímulos a seu ver acanhados, a posição do crítico se configura como uma espera genérica, que encontra pontos de apoio rarefeitos no filme em cartaz. Mas a essa altura é importante observar a proximidade de “Conto, fita e consequências” com outros textos da época, em que Paulo Emílio procurava articular o cinema brasileiro no ciclo mais amplo de uma história. Afinal, o artigo foi antecedido, no *Suplemento Literário*, por vários textos dedicados aos pioneiros da produção cinematográfica do país (SALLES GOMES, 2016, p. 395-418). Embora o conjunto não possua intenções sistemáticas, é evidente sua concentração no período silencioso, deixando de lado o passado mais recente da produção nacional. Isso se justifica em parte pelos vasos comunicantes, explícitos nesses artigos, com a construção do acervo da Cinemateca Brasileira, que se dedicava prioritariamente à produção mais antiga. Não deixa de ser significativo que o incêndio ocorrido na instituição em fevereiro de 1957 tenha interrompido provisoriamente os exercícios historiográficos de Paulo Emílio.¹⁶⁵

De todo modo, a proximidade dessas notas históricas com a retomada da crítica de fitas contemporâneas sugere a profundidade no tempo dos problemas observados no filme em cartaz. Ao mesmo tempo, a reflexão sobre o passado não fica encerrada *in illo tempore*, embora seja nítido o recalque a que é submetida a produção dos anos 1940-50. Esse fato talvez prepare a centralidade de Humberto Mauro, espécie de cineasta-ponte, na obra historiográfica posterior de Paulo Emílio.¹⁶⁶ Seja como for, a confluência dos problemas postos nessa constelação de artigos é nítida o suficiente para que se entenda o

¹⁶⁴ É possível que Paulo Emílio compartilhe as críticas à qualidade dos diálogos produzidos por Guilherme de Almeida para filmes da Vera Cruz. O escritor modernista, que seria sempre ironizado por Paulo Emílio ao longo dos anos, escreveu os diálogos de *Terra é sempre terra* (1951, dir. Tom Payne).

¹⁶⁵ A afirmação merece um reparo, afinal o que se interrompe é a publicação de textos de cunho historiográfico. Quanto à reflexão histórica de Paulo Emílio, esta conhece lances fundamentais nesse período, como demonstraram Rafael Zanatto (2018, p. 306-342) e Fausto Correa Jr. (2010, p. 209-218) a respeito dos cursos e eventos organizados pela Cinemateca Brasileira no fim dos anos 1950.

¹⁶⁶ Mesmo reconhecendo a “grandeza” de Victor Lima Barreto, fica evidente a preferência por Mauro no artigo “Mauro e outros dois grandes”, publicado em 1961 na coletânea *Il cinema brasiliano* (SALLES GOMES, 2016, p. 236-243), com o qual Paulo Emílio retoma as publicações de caráter historiográfico.

jogo de expectativa e frustração em torno de *Ossô, amor e papagaios* nos quadros temporais mais amplos de uma renitência. Esse verdadeiro “hábito da frustração”, no entanto, abre margem à expressão de uma impaciência, o que talvez explique os saltos então praticados pelo crítico-historiador sobre períodos inteiros da produção nacional.

Em sua estreia num novo ciclo de críticas de filmes brasileiros em cartaz, portanto, Paulo Emílio parece experimentar caminhos para se mover (inclusive aos saltos) pelas diferentes instâncias temporais sugeridas pelo cinema nacional: expectativa, mas também impaciência, hábito, recalque, frustração, renitência. No universo específico desse autor, portanto, “Conto, fita e consequências” representou uma passagem importante no processo que seria mais tarde evocado como “tomada de consciência”, através do qual ele teria conferido uma primeira estrutura ao sentimento espera.¹⁶⁷ A “lição” de *Ossô, amor e papagaios* alimentou um problema particularmente fecundo nas décadas seguintes, o problema da expectativa; seus diferentes arranjos nos escritos de Paulo Emílio são preciosos índices das ambiguidades de sua trajetória intelectual, que talvez possa ser caracterizada como uma “educação pela espera”.

Na cadência da espera

No limiar desse tempo de cinema, as reflexões de Paulo Emílio expressam diferenças consideráveis na formalização teórica do problema da espera em relação a outros intelectuais. A percepção de que o cinema brasileiro era um fenômeno dotado de profundidade no tempo estava em linha com a proliferação de pesquisas historiográficas sobre o tema ao longo dos anos 1950. Entre elas cabe destacar – pelo diálogo que viria a ter com Paulo Emílio – o livro de Alex Vianny, *Introdução ao cinema brasileiro*, publicado em 1959 e parcialmente antecipado em artigos anteriores.¹⁶⁸ No entanto, a constatação de um interesse comum em articular uma história do cinema brasileiro ganha mais ao ser

¹⁶⁷ Nos anos 1970, fica clara a preocupação com o tema da tomada de consciência, como se evidencia na deriva de sua tese de doutorado em direção às reflexões que tiveram lugar na revista *Cinearte* em finais dos anos 1920 (SALLES GOMES, 1974a). Também nos anos 1970, o tema apareceria na conferência “MULTIPLES DECOUVERTES DU CINEMA BRESILIEN” (APESG-CB PI 0766), em que se avalia a importância dos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos para a “descoberta” do cinema brasileiro. É interessante notar como o olhar retrospectivo altera filmes e diretores que marcam esse processo de conscientização.

¹⁶⁸ Possivelmente, a diferença entre antecipação e resultado alimenta a decepção relativa de Paulo Emílio a propósito da *Introdução*. Em 1960, o crítico publicaria no *Suplemento* duas resenhas, “Estudos históricos” e “Decepção e esperança” (SALLES GOMES, 2016, p. 462-476).

acompanhada de uma análise diferencial, que indique o ritmo diverso atribuído por Paulo Emílio e Viany ao encadeamento entre presente e passado no interior dessa história.

Na *Introdução*, a trajetória do cinema brasileiro é apresentada como um processo de amadurecimento.¹⁶⁹ Essa metáfora geral se manifesta na estruturação dos capítulos e itens, que contam a passagem da infância (“A infância não foi risonha e franca”) aos anos de aprendizado (“De como o rapazinho se fez homem”, “Onde o rapazinho leva um tombo”, “Onde o rapazinho enfrenta crise após crise”), chegando a um “balanço prospectivo” (“Onde se contam tropeços e se dá uma receita”), oxímoro que também aponta para a complexa articulação dos tempos na obra de Viany. O esquema não é exatamente linear, uma vez que há “tombos” e “tropeços”, mas não deixa de apontar num sentido único, cumulativo, que remete, em sua semântica fisiológica, a um organismo.¹⁷⁰

Em contraste com Paulo Emílio, Viany esboça uma espécie de cânone fílmico em que se evidencia uma “continuidade crítica”, positivada e construtiva, entre o cinema brasileiro recente e os filmes que o antecederam. Filmes como *Agulha no palheiro* (1953, dir. Alex Viany) e *Rio, 40 graus* representariam, nessa perspectiva, resultados mais maduros de um processo de apuração das virtudes reconhecidas no material preexistente. Afinal, ainda que não falem críticas às produções de estúdios como Cinédia e Atlântida, nelas seria possível encontrar sólidos pontos de apoio para um trabalho de aprofundamento fílmico em direção à realidade carioca. Esse arranjo analítico corresponde à posição mais aberta de Viany em relação à chanchada, fato que nos permite contrastar o caráter cumulativo de sua obra, em interação direta com o meio fílmico contemporâneo, com a impaciência difusa de Paulo Emílio.¹⁷¹

No momento em que Viany aprontava a *Introdução*, a percepção do fim dos anos 1950 como momento de amadurecimento do cinema brasileiro configurava-se de forma distinta em Francisco Luiz de Almeida Salles, crítico localizado em outras coordenadas geográficas, políticas e sociais. Em maio de 1958, a propósito de *Estranho encontro* (1957, dir. Walter Hugo Khouri), ele publicou n’*O Estado de S. Paulo* o artigo “Uma fita nacional que há muito esperávamos” (ALMEIDA SALLES, 1988, p. 278-281). Em que

¹⁶⁹ O comentário sobre Viany baseia-se largamente no trabalho de Arthur Autran (2003).

¹⁷⁰ Não se prevê, no entanto, a possibilidade de se chegar à senilidade ou ao falecimento.

¹⁷¹ Essa situação tem contrapartida na relação dos dois críticos com o campo da produção: ao longo dos anos 1950, Viany dirigiu *Agulha no palheiro*, filme que elogia parcialmente na *Introdução*, além de *Rua sem sol* (1954) e do curta-metragem *Ana* (1957). Embora Paulo Emílio tenha feito tímidos acenos na época para uma atuação direta no setor da produção, isso apenas se concretizaria na década de 1960. A aproximação com a chanchada não é exclusiva de Viany, mas de seu campo intelectual. Uma ponte importante é Moacyr Fenelon (NAPOLITANO, 2013). Mas a relação é ainda mais ampla: em 1958, é possível encontrar referências a Oscarito em *Eles não usam black-tie* (GUARNIERI, 1978, p. 51 e 77-78).

pese o que via como marca excessiva da obra de Ingmar Bergman no filme de Khouri, Almeida Salles era da opinião de que a obra teria atingido a condição de “cinema adulto”, satisfazendo à expectativa do crítico. Para tanto – fato que o diferencia particularmente do argumento de Viany –, afirmava ter encontrado a virtude do filme na fuga do que entendia como “soluções fáceis” do cinema brasileiro: a comédia, o exotismo, a popularidade dos atores, a música e o ativismo social.¹⁷² Em suma, *Estranho encontro* teria inaugurado a maturidade do cinema brasileiro, sob o signo da potência de se fazer um filme psicológico, entendida por Almeida Salles como forma superior de expressão.

Ocorre que, um ano após o aparecimento de “Conto, fita e consequências”, Paulo Emílio escreveria o segundo artigo do ciclo dedicado a filmes brasileiros em cartaz. E seria justamente a respeito de *Estranho encontro* que o crítico publicaria no *Suplemento*, em junho de 1958, o artigo “Rascunhos e exercícios” (SALLES GOMES, 2016, p. 218-224). Nota-se de imediato a distância da abordagem aí proposta em relação às formulações de Almeida Salles. A contraposição entre o filme de Khouri e a obra de Nelson Pereira dos Santos, implícita na referência daquele crítico ao “ativismo social”, é aqui assumida explicitamente. Contudo, na pena de Paulo Emílio, ela não aponta para a melhor alternativa e sim para a rejeição do conjunto. Afinal, em Nelson Pereira dos Santos como em Khouri, Paulo Emílio enxerga uma apropriação descalibrada da modernidade fílmica europeia.¹⁷³ Seja pela expressão sem estilização, seja pelo estilo vazio de conteúdo, seus filmes não seriam capazes de satisfazer às expectativas do crítico.

Na comparação com “Conto, fita e consequências”, portanto, o artigo de 1958 vai além ao afirmar de forma categórica o desajuste das mais celebradas produções da época. Como se viu, críticos como Alex Viany e Almeida Salles afirmavam, a partir dessas mesmas produções, o amadurecimento do cinema brasileiro. Por seu turno, Paulo Emílio aprofundaria aí o alcance da atitude de espera expressa no artigo anterior. O próprio título, “Rascunhos e exercícios”, encerra a realização plena no futuro e define o presente como momento preliminar. Assim, tal par conceitual formaliza de maneira mais clara o lugar dos filmes em cartaz, produção que atualiza o desajuste do cinema brasileiro. Isso talvez explique uma diferença importante em relação ao artigo de 1957, a substituição do

¹⁷² Por esse motivo o repertório também é invertido: Viany elogia Nelson Pereira dos Santos e critica Khouri na *Introdução*, ao passo que Almeida Salles ressalta a maturidade deste por oposição ao “ativismo social”, evidente referência àquele.

¹⁷³ Ao questionar a vinculação de certos filmes brasileiros com o neorrealismo, Mariarosaria Fabris (2007) talvez atine com a explicação dessa descalibragem, que na verdade evidencia, como já ficou indicado anteriormente, a pluralidade das referências dos cineastas brasileiros.

parâmetro literário pelo confronto de dois filmes nacionais. Afinal, o uso do plural no título do artigo (de novo: “Rascunhos e exercícios”) sugere um grau de generalização do diagnóstico inexistente na análise de *Osso, amor e papagaios*. Diante desse filme, o crítico expressara uma frustração pontual, ao passo que agora esse sentimento se ligava a uma experiência mais ampla e sistemática. De um texto a outro, a marca de uma “educação pela espera”, em que vão se definindo as ferramentas conceituais para formular a situação de expectativa sem satisfação.

O tema seria prolongado em três ocasiões. As duas primeiras, aparentadas, são os artigos “O autor de *Ravina*”, publicado no *Suplemento* em 14 de março de 1959 (SALLES GOMES, 2016, p. 225-229) e “Canto de cisne da produtora, *Ravina* apresenta boas qualidades”, publicado no dia 27 do mesmo mês na revista *Visão* (SALLES GOMES, 1959f, p. 66-67). Escritos a propósito do filme dirigido por Rubem Biáfara, lançado nesse mesmo ano, temos um comentário que segue uma estrutura próxima à do artigo sobre Khouri. Mais uma vez, o diretor teria sido vítima de uma proximidade acrítica com um referente estrangeiro, Bergman.¹⁷⁴ Paulo Emílio procura aprofundar-se aqui no enigma proporcionado pela apropriação desastrosa do referente estrangeiro da parte de um diretor que também era um crítico tarimbado. Seja como for, a investigação sobre esse cineasta, relativamente próximo de Khouri, termina por repor a constatação já apresentada por ocasião de “Rascunhos e exercícios”.¹⁷⁵

Os artigos foram seguidos, no mês posterior, pela publicação no *Suplemento* de um balanço intitulado “Perplexidades brasileiras” (SALLES GOMES, 2016, p. 230-235).¹⁷⁶ O início do artigo propõe uma síntese do caminho percorrido desde 1957:

Incluo-me entre os que procuram acreditar no cinema brasileiro – mas vivemos de esperanças. Há alguns anos um jornalista perguntou-me qual era na minha opinião o melhor filme nacional e preferi responder que seria “O sertanejo”,

¹⁷⁴ Ainda em 1959, Paulo Emílio publicaria três artigos sobre Bergman no *Suplemento*, “Bergman visto por Béranger”, “As regressões de Bergman” e “A sublime idiotice” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 64-67 e 77-84). Em 1958, o crítico publicara em *Visão* o artigo “Mestre da comédia e do filme sério o sueco Bergman” (SALLES GOMES, 1958a, p. 87).

¹⁷⁵ Na mesma época, Benedito J. Duarte criticou a realização de uma ante-estreia de *Ravina* na Cinemateca Brasileira, então chefiada por Paulo Emílio (CATANI, 1991, p. 197-198). Deve-se ter em vista, contudo, que a promoção do filme se inscreve na estratégia mais ampla da articulação de seu produtor, Flávio Tambellini, no Conselho Federal de Cinema, que levaria, em 1961, à formação do Geicine.

¹⁷⁶ A partir de então, Paulo Emílio só voltaria a escrever sobre um filme em cartaz em abril de 1961, com a publicação de “Artesãos e autores” no *Suplemento* (SALLES GOMES, 2016, p. 244-252).

cujo roteiro, lido e representado por Lima Barreto, causou-me forte impressão. No fundo, minha posição tem sido sempre essa, a de confiar no que não foi feito ou ainda não vi. A produção atual nem uma vez concedeu-me a satisfação média, corriqueira, que encontro quase semanalmente nos programas da cidade. Uma ou outra fita brasileira pareceu-me um exercício capaz de sugerir um progresso ulterior; esse é o interesse máximo que o cinema brasileiro moderno tem conseguido de mim. (SALLES GOMES, 2016, p. 230)

Logo depois, acrescenta que os filmes brasileiros antigos fornecem uma satisfação que não se encontra no cinema brasileiro moderno. Com isso, Paulo Emílio se afasta, agora, de uma solução de continuidade entre os filmes atuais e os filmes antigos. Estes só adquiriram sabor retrospectivamente, como se a satisfação só fosse possível como gesto reconhecidamente diacrônico, resultado de uma longa espera. Por seu turno, enquanto aguardam pela pátina redentora do tempo, os filmes atuais criam em torno de si a percepção de uma fragilidade desestimulante. Não falta nem mesmo a referência ao “exercício”, conceito que retoma o encerramento da esperança no futuro.¹⁷⁷ A repetição dos rascunhos, de 1957 (e no limite, desde sempre, uma vez que os filmes antigos a seu tempo também não passaram de rascunhos) a 1959, torna rarefeita a atmosfera cultural do cinema brasileiro, fato aliás reforçado pela comparação desabonadora dos filmes com um roteiro jamais filmado (“O sertanejo”, de Victor Lima Barreto).¹⁷⁸

No entanto, há algo de novo a esta altura, uma vez que Paulo Emílio afasta-se da distância explicitamente tomada pelos produtores de *Ravina* em relação às “comédias cariocas” e aos “dramas do interior”. O crítico observa que mais correto seria examinar a vitalidade sociológica desses gêneros e, se for o caso, se aprofundar e se exercitar neles. Trata-se de uma mudança significativa, que vai de encontro à exclusão da chanchada

¹⁷⁷ Outra indicação da percepção da mediocridade do cinema brasileiro dessa época consta no documento FITA PARA FAVORECER TURISMO (APESG-CB PI 0205), a propósito do filme *Meus amores no Rio* (1958, dir. Carlo Hugo Christensen). A ironia diante desse filme “publicitário” é evidente na notação de que ele agradaria até mesmo aos racistas.

¹⁷⁸ Num registro feito em torno de 1968 acerca do filme *Panorama do cinema brasileiro* (1968, dir. Jurandyr Passos Noronha), Paulo Emílio observaria que seu elogio parcial feito ao roteiro de Lima Barreto no fim dos anos 1950 se explica num contexto em que a produção nacional o deprimia (APESG-CB PI 0733). O elogio ao roteiro foi feito em “O ópio do povo”, artigo publicado no *Suplemento* em 1957 (SALLES GOMES, 2016, p. 37-41).

observada em “Conto, fita e consequências”.¹⁷⁹ Assim como ocorrera em *Osso, amor e papagaios*, “Perplexidades brasileiras” reafirma a urgência com que deve ser enfrentado o problema dos diálogos. No entanto, a possibilidade de dar corpo (e fala) a um cinema que reflita ou de alguma forma refrate a realidade brasileira se aproxima agora do reconhecimento da validade dos gêneros populares, mesmo que nos estreitos limites de uma visada externa, “sociológica”.

Dentro desse pequeno escopo, portanto, “Perplexidades brasileiras” expressa um sentimento de impasse. Por um lado, evidencia e sumariza de forma contundente o acúmulo das frustrações vividas pelo crítico, da insatisfação continuamente reposta pela produção nacional à catástrofe do incêndio da Cinemateca Brasileira. Por outro lado, o artigo anuncia “ainda numa conjectura exclusivamente teórica” a vizinhança das alternativas no cinema efetivamente existente, ou melhor, naquilo que é negado pelos produtores de um filme “elevado” como *Ravina* e que fora repudiado pelo próprio crítico poucos anos antes. O fato dessa sugestão ser feita de passagem e sob o amparo da aferição “sociológica” dá a essa possibilidade um reduzido teor de contundência.¹⁸⁰ No entanto, já a partir de 1960, a problemática da comédia popular começaria a se tornar uma dominante nas intervenções de Paulo Emílio. Antes disso, em 1959, a “perplexidade” é a estação final que o crítico nomeia nesse tempo de espera.

O atraso pede passagem

Posteriormente, Paulo Emílio lançaria alguns olhares retrospectivos sobre esse período, entendido como chave para sua tomada de posição a respeito do cinema brasileiro.¹⁸¹ A força dessa autoconstrução da trajetória intelectual se alimenta, ainda, do impacto da tese “Uma situação colonial?” (SALLES GOMES, 2016, p. 47-54), que tende a ser assumida como marcador de uma época de profundas transformações do cinema brasileiro.¹⁸² Ora, se é inegável a ocorrência de uma “aceleração do tempo” na trajetória

¹⁷⁹ De fato, a trajetória posterior de Paulo Emílio dá continuidade a essa aproximação com a chanchada. Remeto nesse sentido à análise de Rafael Zanatto (2020b) acerca da configuração desse tema nos manuscritos do curso “Os filmes na cidade”, de 1966.

¹⁸⁰ Sem entrar em detalhes, note-se que o problema da abordagem “sociológica” (que não coincide com a disciplina Sociologia) se tornaria um dos núcleos da reflexão de Bernardet entre os anos 1960 e 1980. Voltaremos ao tema.

¹⁸¹ Como demonstrou Rafael Zanatto (2018, p. 173-177), as primeiras formulações de Paulo Emílio a respeito do cinema brasileiro são bem anteriores e, portanto, não corroboram a autoimagem da “conversão” na passagem para os anos 1960.

¹⁸² Nesse sentido, também, é significativo a interpolação, verificada em vários autores, de argumentos presentes em “Uma situação colonial?” e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”.

de Paulo Emílio nesse período, bem como sua articulação com o contexto brasileiro mais amplo, alguns nexos explicativos importantes são abandonados quando se salta por sobre as reflexões ocorridas nos últimos anos da década de 1950. Afinal, é nesse período que se firma uma disponibilidade, isto é, uma abertura para pensar a transformação do cinema brasileiro sem a qual dificilmente seria possível conceber a precipitação de suas posições posteriores. Entre 1957 e 1959, como vimos, o crítico constrói arranjos específicos a partir dos estímulos oferecidos pela programação corrente, e faz da falta de um ponto de apoio significativo nos filmes em cartaz o caminho para fixar paulatinamente o impasse exposto em seus textos. Constrói assim, na passagem da frustração à perplexidade, diferentes formas de abordar a expectativa.

E esse é o ponto preciso em que ocorre uma modificação decisiva, em 1960, momento no qual aquilo que era sentido como desajuste em relação à produção europeia torna-se um dado próprio e esteticamente relevante do cinema brasileiro. É a essa altura, em suma, que o atraso pede passagem. Tal postura consuma os impasses evidenciados nos anos anteriores, o que seria discretamente observado por Paulo Emílio, mais tarde, ao tratar da trajetória de Jean-Claude Bernardet. Assim, no prefácio de *Brasil em tempo de cinema*, publicado em 1967, o crítico observa:

Com alguma imaginação e alguns recursos, era bom ser jovem no Brasil de Juscelino e João Goulart. Foi nessa época de otimismo que Jean-Claude se desviou da órbita cultural europeia e tornou-se brasileiro. Os filmes que então se fabricavam eram ruins mas estimulantes. (SALLES GOMES, 2007b, p. 17)

Como o texto foi publicado durante o governo do ditador Humberto Castello Branco, o silêncio sobre o Brasil após Goulart é significativo. Mas se a afirmação biográfica fundamental do “desvio” de Bernardet se coaduna com a autoimagem retrospectiva de Paulo Emílio, mais significativo é o que é dito a respeito do cinema brasileiro da época: “Os filmes que então se fabricavam eram ruins mas estimulantes”.¹⁸³

¹⁸³ No roteiro intitulado “CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA”, Paulo Emílio faz um balanço geral do momento – o roteiro foi escrito em torno de 1956, e fazia referência ao governo Juscelino – apontando para o fato de que o país saiu do nacionalismo ingênuo para, agora, descobrir a mediocridade (APESG-CB PI 0133, p. 8).

A fórmula retém uma contradição constitutiva da estrutura do tempo no livro de Bernardet. Por um lado, *Brasil em tempo de cinema* atestaria o alargamento da consciência histórica, cheia de idas e vindas, que tornava filmes como *O desafio* e *São Paulo S.A.* (1965, dir. Luiz Sérgio Person) mais ajustados ao presente por incorporar o lugar do cineasta na ordem social brasileira. Por outro lado, a severidade com que Bernardet passava a limpo a produção nacional, inclusive em seus resultados mais avançados, completa a imagem de filmes “ruins mas estimulantes”. Resulta daí um tempo de cinema truncado, fruto de um arranjo bem específico de expectativa e frustração, com viés ascendente, mas racionado.

Evidentemente, o advento do Regime Militar contribuiu para restringir ainda mais a tendência do cinema brasileiro a tornar-se incisivo, barrando muitos de seus caminhos. No que toca a Bernardet, é notória a diferença de tom do livro de 1967 em relação à crítica praticada pelo autor no jornal *Última Hora* na véspera do Golpe (BERNARDET, 2011, p. 97-138). No entanto, é de se notar que a datação de Paulo Emílio (“o Brasil de Juscelino e João Goulart”), se por um lado marca a descontinuidade na obliteração de Castello Branco (fim da juventude?) e na referência “aos filmes que então se fabricavam”, por outro lado delineia uma fórmula (filmes “ruins mas estimulantes”)¹⁸⁴ afinada com a estrutura do tempo que dá cadência ao livro de Bernardet. O Golpe muda o arranjo, mas, por ora, não toca na atitude geral desses críticos em relação ao cinema brasileiro, objeto aferido na medida de sua mediocridade e superação.

Note-se que *Brasil em tempo de cinema* dispõe ainda de um segundo parâmetro temporal, o arco cronológico expresso no subtítulo da obra, que vai de 1958 a 1966. O movimento descrito por Bernardet se processaria, portanto, entre a época do lançamento de *O grande momento* e o período de elaboração do ensaio, marcado pela “operação limpeza” na Universidade de Brasília (MOTTA, 2014, p. 23-64), onde ele foi inicialmente concebido. Se bem que o Regime Militar constitua um elemento marcante na elaboração do livro, é significativo que o Golpe não tenha gerado modificação na periodização. Há, portanto, uma matriz geradora prévia.

Por seu turno, Paulo Emílio também evitou inicialmente assumir o Golpe como marco histórico do ponto de vista cinematográfico. Ao comentar o acontecimento a quente (SALLES GOMES, 2021), ele preferiu lembrar os problemas estruturais do cinema brasileiro, que seriam antes agravados pelo recrudescimento da modernização

¹⁸⁴ A ausência de vírgulas, marca da escrita de Paulo Emílio, favorece a passagem da frase à fórmula: “ruins-mas-estimulantes”.

conservadora. Seja como for, a permanência da contradição temporal entre expectativa e frustração, entre querer ir além e se verificar aquém, oferece uma matriz explicativa comum a Bernardet e Paulo Emílio, em que pese reações bastante diversas diante do Golpe.

Como vimos, o problema da expectativa, assim como a questão mais ampla da espera, já se havia configurado nas críticas de Paulo Emílio aos filmes brasileiros em cartaz entre 1957 e 1959. A ampliação do alcance do problema, verificada de um artigo a outro, resulta numa discreta busca por alternativas no interior do próprio cinema nacional. O acúmulo de frustrações engendra uma mudança qualitativa, que leva Paulo Emílio à perplexidade, isto é, à formulação explícita do impasse resultante da “longa espera” como experiência intelectual básica diante do filme brasileiro. Ora, no ano de 1960 ocorre uma mudança fundamental, em que a frustração (o reiterado rascunho) é convertida em estímulo (“ruins mas estimulantes”). A isso corresponde uma nova configuração temporal, em que a experiência do desajuste adquire uma configuração totalizadora (não confundir com integradora) marcada pelo reconhecimento da simultaneidade do não-simultâneo: de *Aruanda* e Brasília.¹⁸⁵ O olhar retrospectivo lançado por Paulo Emílio, em 1967, marca esse ponto de virada, mas encobre as hesitações e tentativas de organizar a frustração que a antecederam e viabilizaram.

Por uma logística sentimental

Recapitulemos aqui alguns lances indicados até o momento. Já indicamos, como Paulo Emílio se comportou no interior dessas coordenadas, aceitas tacitamente por ele na referência ao “Brasil de Juscelino e João Goulart”. A comparação com Almeida Salles, feita acima, evidencia o vaivém entre expectativa e frustração que caracteriza a relação do primeiro para com o cinema brasileiro. Vaivém que reaparece, anos depois, na referência risonha aos filmes “ruins mas estimulantes” que teriam marcado Bernardet. Note-se, no entanto, que essas duas manifestações configuram uma inversão, pois das expectativas frustradas de 1958 (pontuadas nas expressões “rascunhos” e “exercícios”) passou-se, no prefácio de 1967, ao estímulo proporcionado sob a má qualidade.

¹⁸⁵ Aliás, Brasília foi referida no artigo sobre *Ravina* em *Visão*, numa curiosa referência à autoria de Oscar Niemeyer sobre o Palácio da Alvorada, comparação que sustenta a defesa da autoria de Biáfora (SALLES GOMES, 1959f).

No interior dessa quadra intelectual, insere-se a experiência decisiva e contraditória dos deslocamentos geográficos experimentados pelo crítico. A perplexidade com que Paulo Emílio encerra sua análise do cinema brasileiro na década de 1950 define uma estrutura sentimental e uma abordagem do tempo, ou melhor, da espera. A virada da década é pontuada por uma modificação visível nas intervenções públicas do crítico a respeito do cinema brasileiro. Gostaria de argumentar que o aparecimento, nessa ocasião, de teses decisivas para a trajetória de Paulo Emílio, tal como “Uma situação colonial?”, se assenta na sua forma particular de formalizar essas modificações, constituindo o que podemos chamar de uma “logística sentimental”.¹⁸⁶

Ainda em 1958, Paulo Emílio articulou, através da Cinemateca Brasileira, a realização de um curso para dirigentes de cineclubes. O curso foi estruturado a partir de um quadro metodológico longamente maturado pelo crítico, baseado na articulação entre linguagem, estilo e expressão social (ZANATTO, 2018, p. 307-327). A essa altura, porém, a produção fílmica de São Paulo e do Rio de Janeiro parecia não bastar a esse crivo. Como se viu, ainda que representassem sucessos do ponto de vista formal ou social, a desconexão entre esses âmbitos denunciava uma incompletude de fundo em obras como *Estranho encontro* e *Rio, 40 graus*. Foi sob a condição de um duplo deslocamento espacial que Paulo Emílio pareceu finalmente encontrar a articulação que parecia faltar; isso se deu através do contato com *Aruanda*, filme paraibano exibido em São Paulo apenas para críticos paulistas:

E assim chegamos harmoniosamente a Linduarte Noronha, que veio da Paraíba para a Convenção trazendo em sua bagagem um rolo de filme. A sobrecarga do programa não permitiu que a fita fosse mostrada para os convencionais. Só depois do encerramento é que *Aruanda* foi mostrada, numa sessão matinal, para alguns críticos paulistas. É um documento quase em estado bruto mas que produz ecos profundos no espectador e cria expectativas. (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 295)

¹⁸⁶ A escolha da expressão tem por objetivo explorar o estranhamento que ela causa (pela aproximação do campo dos sentimentos com o cálculo logístico), mas também, como se verá adiante, de vincular a mobilização (física) de Paulo Emílio no início dos anos 1960 com sua definição de uma posição em relação à modernização do país. Falar em “educação sentimental” nesse contexto nos parece algo excessivamente vinculado com uma temporalidade que remete ao século XIX.

A surpresa operada no contato com o documentário desloca o lugar da expectativa de *antes* para *depois* da exibição, passando-se do estado de “rascunho” para uma espécie de expectativa sustentável. Dessa forma, a sensação de incompletude torna-se elemento estruturante e não mais estruturado. No livro de 1967, Bernardet formularia de maneira mais explícita essa mudança de perspectiva, indicando que as falhas do filme deveriam ser consideradas um fator dramático, apropriação subdesenvolvida de um tema subdesenvolvido (BERNARDET, 2007, p. 36-46).

O primeiro contato de Paulo Emílio com *Aruanda* ocorreu em 1960, logo após a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. Poucos dias antes, como vimos, o crítico havia apresentado a tese “Uma situação colonial?”. Embora a tese demarque um ápice nas expectativas nacionalistas de Paulo Emílio, procuramos demonstrar anteriormente que é possível notar as providências tomadas no sentido de resguardar certo distanciamento, como o uso do ponto de interrogação no título. Esse otimismo palmilhante do crítico paulista, aliás, não deixaria de gerar ruídos, pouco depois, junto a figuras empenhadas no projeto cinemanovista, como David Neves e Glauber Rocha (PINTO, 2008). Seja como for, a tese recolhe e sistematiza o desalento latente nas críticas publicadas no fim dos anos 1950. A nomeação direta e contundente (“subdesenvolvimento”, “mediocridade”, “colonial”, “alienação”), ainda que genérica, teria por objetivo lidar com a atmosfera cultural sufocante do cinema brasileiro. Com o atraso de um presente sobrecarregado pelo passado.

Vimos que a versão original da tese, apresentada na Convenção, sintetizava ao fim da intervenção um diagnóstico (“a situação cinematográfica brasileira, em seu conjunto econômico-cultural, é caracterizadamente colonial”) e uma orientação (“a crítica cinematográfica brasileira contribuirá para fazer secar as fontes de sua alienação e operará a própria transcendência a um nível superior de integração e desenvolvimento”) (SALLES GOMES, 2000, n.p.). Ainda que a tese se refira às “ambições desenvolvimentistas” com certo distanciamento (SALLES GOMES, 2016, p. 50), a busca por um “nível superior de integração e desenvolvimento” corresponde à atuação cultural e política desempenhada pelo crítico no início dos anos 1960, como se verá adiante. Noções como “integração” e “desenvolvimento” compunham – é verdade – uma semântica comum à intelectualidade da época (CARDOSO e SARAIVA, 2020). Contudo, no que toca a Paulo Emílio, tais conceitos ecoam uma plataforma armada ainda nos anos 1940 em torno da necessidade de “desaparecimento de um Brasil formal” (SALLES GOMES, 1986, p. 82-95; SALLES GOMES, 2014, p. 26-37). Décadas depois,

a exibição de *Aruanda* parecia contemplar, ao menos no plano fílmico, o desejo de integração nacional.¹⁸⁷ Acresce que a presença do filme paraibano na capital paulista apontava para outro âmbito em que se processava uma (desigual) integração, dado que ocorria no contexto dos sucessivos eventos “nacionais” realizados em São Paulo, como a I Jornada Nacional dos Cineclubes, em 1959, e a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, no ano seguinte.¹⁸⁸

Embora a estruturação metodológica que incide em “Uma situação colonial?” tenha uma trajetória própria, não é secundário o papel desempenhado à época pela *Formação da literatura brasileira*, publicada em 1959 por Antonio Candido. A obra foi fundamental para essa precipitação de elementos que se encontravam presentes, mas dispersos pelos textos de Paulo Emílio, ainda que seja difícil aquilatar a parte que cabe à leitura circunstancial do livro de Candido e aquilo que remete à orientação coletiva construída nos anos 1940, quando ambos participaram da edição da revista *Clima* (PONTES, 1998).¹⁸⁹ Concretamente, a referência à *Formação* constitui o parâmetro explícito da severa avaliação feita por Paulo Emílio a respeito da *Introdução ao cinema brasileiro*, publicada em 1959 por Alex Vianny. Num artigo intitulado “Decepção e esperança” (*Suplemento literário*, 1960), o livro seria caracterizado como um esforço preliminar, bem ajustado à mediocridade geral da cultura cinematográfica brasileira (SALLES GOMES, 2016, p. 469-476). Diante da fragilidade desse tipo de produção, o caminho apresentado topicamente em “Uma situação colonial?” procura definir uma abordagem do cinema brasileiro que integra em outro patamar problemáticas de ordem econômica e cultural.¹⁹⁰

Um ano antes, no *Suplemento Literário*, Paulo Emílio já se referia ao cinema como “extensão da revolução industrial ao entretenimento” e como “folclore da era industrial” para se referir, respectivamente, à obra de Georges Méliès e à filmografia clássica alemã

¹⁸⁷ Anos mais tarde, em 1963, Paulo Emílio publicaria em *Visão* o artigo “Paraíba também faz cinema” (SALLES GOMES, 1963b), onde desdobra a análise sobre a cinema cinematográfica local, enfatizando o significado do florescimento da atividade fílmica num estado “pequeno”.

¹⁸⁸ Essa situação era agravada pela homogeneidade social dos componentes da crítica brasileira, pano de fundo que transparece em “Fisionomia da primeira convenção” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 292-295).

¹⁸⁹ Que fique claro: a leitura de Candido não torna Paulo Emílio dependente dos argumentos de seu colega. No entanto, deve estar evidente a essa altura que a *Formação* é mais um elemento que favorece a precipitação de um conjunto de textos fundamental para a trajetória de Paulo Emílio, entre os quais se encontra “Uma situação colonial?”.

¹⁹⁰ É importante observar, contudo, que Paulo Emílio mostra-se defensor do apêndice filmográfico publicado ao final da obra de Vianny. Esse trabalho seria fundamental para o início dos trabalhos da Filmografia Brasileira, iniciado por Caio Scheiby na Cinemateca Brasileira (CORREA JR., 2010, p. 209-218).

(SALLES GOMES, 2015a, p. 58 e 326). No caso brasileiro, o acento dado ao caráter industrial do cinema remete à experiência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, cujo fracasso fora catalogado pelos já mencionados relatórios de Cavaleiro Lima, Deheinzelin e Tambellini. Esse material, mencionado no artigo “Novos horizontes” (*Suplemento Literário*, 1956), reapareceria em “A agonia da ficção”, “O gosto da realidade” e “Ao futuro prefeito”, publicados no mesmo periódico entre 1960 e 1961 (SALLES GOMES, 2016, p. 62-72 e 84-89). Contudo, se o divórcio entre produção e exibição dos filmes era moeda corrente nesses relatórios, o encaminhamento da questão em “Uma situação colonial?” passa pela exploração do tecido cultural que forma trama com o problema econômico, donde a articulação com a outra tese apresentada na Convenção, “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico” (SALLES GOMES, 2016, p. 115-118).

Na passagem para os anos 1960, portanto, um sobrevoo pelos textos de paulo Emílio sugere que a ideia de “integração” se associava a um trabalho em vários níveis com o problema cinematográfico brasileiro. Essas providências vão de par com uma reflexão mais alentada sobre o ato crítico, que revela outra afinidade com a *Formação da literatura brasileira*. Afinal, no livro de Candido, a crítica desempenha um papel central na passagem das “manifestações literárias” a uma literatura integrada, estruturada no decurso do tempo pelo trabalho de acolhimento e reelaboração dos textos por meio da leitura e do comentário. De forma análoga, Paulo Emílio aborda por esses anos o problema da relação do cinema brasileiro com o público em geral e com a crítica em particular, analisando os mecanismos que incidem numa verdadeira “ideologia da crítica brasileira”, que a mantém à distância da produção nacional. Como vimos, foi ainda nesse contexto, em 1959, que Paulo Emílio entrou em contato com os críticos Walter da Silveira e Glauber Rocha, dando início a um novo movimento de deslocamento espacial que teria profundas consequências sobre sua reflexão.

Em suma, o otimismo de Paulo Emílio adquire uma conotação específica no início dos anos 1960, de modo que a superação do presente seja figurada como duplo salto. Por um lado, é oportunidade, por outro, desconfiança em relação a essa mesma oportunidade. Assim, é sob o travo da experiência cinematográfica precedente que o crítico formaliza a ideia de que havia “algo de novo entre nós”.¹⁹¹ Daí sua posição morna em relação ao

¹⁹¹ Título do conhecido artigo publicado no *Suplemento* em que Gustavo Dahl (1961) tentava dar forma a essa atmosfera de renovação. A linha do entusiasmo, que passa por Dahl, e chega ao livro-manifesto que é

Cinema Novo (PINTO, 2008) e, anos mais tarde, sua tépida reação inicial ao Golpe de 1964 (SOUZA, 2002, p. 417-431). Afinal, o otimismo palmilhante é uma das instâncias práticas – e não mais uma reação ou uma “perplexidade” – da logística sentimental que tentamos caracterizar.

No rasto do pessimismo

Essa forma muito específica em que se processa o “desrecalque” – para evocar a fórmula de Candido aplicada aos modernistas (CANDIDO, 2011, p. 117-145) – sugere ainda outra chave de leitura. De certa forma, Paulo Emílio não é estranho a um movimento amplo do que Marcelo Ridenti (2014) chama de “romantismo revolucionário”. Embora a estrutura seja incompleta para descrever a configuração do pensamento específico de Paulo Emílio, a notação é significativa uma vez que condensa, em torno de filmes como *Aruanda*, algumas tendências de suas reflexões. Afinal, o reconhecimento e a valorização de uma sociedade pré-moderna por parte de Paulo Emílio, não deixa de ser um dos traços românticos repertoriados por Ridenti e que remetem – grosso modo – ao processo de modernização inaugurado com a Revolução Industrial, que se aprofunda e se espraia entre os séculos XIX e XX.

Contudo, falar numa “educação sentimental” da esquerda, tem o limite de enfatizar a continuidade entre o século XIX (afinal, a referência do conceito, o romance de Gustave Flaubert) e a esquerda de meados do século XX. Acrescento uma especificação associada à diversidade do capitalismo entre esses dois períodos. Afinal, se a modernização associada à Segunda Revolução Industrial não deixou de engendrar mudanças na percepção (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004; BUCK-MORSS, 2009), elas não são da mesma natureza das transformações ocorridas no pós-guerra. Afinal, a Primeira Guerra Mundial engendra um processo de “desrealização” e de construção de uma nova visibilidade (VIRILIO, 2005) que aponta para a necessidade de diferenciar um processo de educação (cumulativo, contínuo etc.) por uma subjetividade marcada pela logística, isto é, uma percepção que tende à administração. Daí o recurso à “logística sentimental”.

A essa logística sentimental corresponde, no início dos anos 1960, não apenas a percepção da determinação do processo brasileiro, mas a um ajuste no relógio social

a *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), encontra assim sua contraparte em Paulo Emílio e em Bernardet, que em 1963 publica no *Suplemento Literário* “Modificação na crítica” (BERNARDET, 2011).

correspondente a esse processo. Num país que vinha se refazendo a poucos quilômetros do país que não se refazia, a “situação” de que fala a tese de 1960 é muito marcada pelo impasse no tempo. A isso corresponde uma mudança qualitativa na circunstância da escrita de Paulo Emílio, a que voltaremos adiante, que diz respeito à falta de tempo, ou a um seu novo preenchimento. Há, portanto, um encadeamento mais íntimo que ajuda a explicar esse momento de passagem, indicado no início dos anos 1960. Assistimos, então, a uma expansão quantitativa da escrita de Paulo Emílio, acompanhada de sua retração no espaço público mediado pela imprensa, de modo a abandonar a escrita para *Visão* e para o *Suplemento Literário*.

No contexto desse registro mais ligeiro, é central o processo de articulação nacional da figura de Paulo Emílio: além de São Paulo e Rio de Janeiro, o crítico circula por outras capitais, passando por Florianópolis, Salvador, Brasília etc. É interessante notar que a aceleração desenvolvimentista tenha um desdobramento muito particular para Paulo Emílio, colocando para o crítico o dado concreto da centralidade das idas a Brasília na estruturação de sua vida cotidiana, particularmente entre 1963 e 1965. Não é secundária a indagação sobre o impacto dessa nova forma de movimento sobre sua produção.

A questão, no entanto, pode ser colocada de forma mais ampla. Nesse momento desenvolvimentista, de convergência de “tomadas de consciência” é central o aparecimento da nova capital federal e de suas figurações como potência criadora no contexto de uma aceleração do progresso (ALAMBERT, 2006).¹⁹² A isso se soma a marca deixada por uma nova “dromologia” (VIRILIO, 2005), legada pelas novas formas de deslocamento – o avião e o carro substituem o trem e o vapor.¹⁹³ A paisagem brasileira

¹⁹² A figuração não deixa de ter uma função compensatória, de resto válida para o conjunto dos “Anos Dourados” (ARANTES, 2014, p. 376). No entanto, a discrepância era colhida por observadores ainda na época de construção e de inauguração da nova capital. Mário Pedrosa, por exemplo, desenvolve uma longa série de reflexões sobre Brasília, entre 1957 e 1967, na qual se evidencia, desde o início, a notação do peso da tradição numa capital que remete ao avião, mas também à cruz (PEDROSA, 1998, p. 389-394).

¹⁹³ Em 1961, Paulo Emílio comentaria em *Visão* que o cinema, ao lado de Brasília e do avião, serviria de fator de integração nacional (SALLES GOMES, 1961a). Rapidamente, no entanto, o avião se vê ultrapassado, como se vê na notação de Ferreira Gullar, feita poucos anos depois em *Cultura posta em questão*: “Essa incapacidade de manter-se conscientemente situado na realidade está evidente num fato acontecido em Brasília, em 1961, quando lá estive o astronauta soviético Yuri Gagarin, que chegara num avião Iliuchin-18, turboélice. Momentos depois, quando o avião decolava na pista, uma nordestina que estava no aeroporto, descalça, de roupas imundas e rotas, mas que já vira chegar ali Boeings e Caravelles, exclamou: ‘Bolas, pensei que o russo vinha de foguete e ele vem num avião *mixo* desse!’” (GULLAR, 2010, p. 38-39). Por fim, uma notação bastante crítica em relação ao caráter integrador da nova capital aparece na peça teatral de Nelson Rodrigues *Bonitinha, mas ordinária*, de 1962: em dado momento, uma personagem feminina menciona que se vendeu na inauguração de Brasília para um rapaz que trabalhava numa obra (Nelson RODRIGUES, 2006, p. 75). Essa passagem reaparece pouco depois no filme *Bonitinha, mas ordinária* (1963, dir. J. P. de Carvalho). Comentando o filme em artigo do *Última Hora* de 1964,

não é mais vista pela costa e viajar pelo interior não é mais o périplo indicado por Paulo Emílio a respeito da Amazônia nos anos 1940.¹⁹⁴

É interessante observar que, nesse primeiro momento, o problema urbano termina por se colocar para o próprio Cinema Novo como uma lacuna, porquanto os primeiros filmes do movimento se passam na zona rural ou em pequenas cidades do interior. Trata-se de um fenômeno notado já nos anos 1960. Bernardet, por exemplo, em *Brasil em tempo de cinema*, registra que a passagem do Cinema Novo à temática metropolitana se daria partir de meados da década, com filmes como *A grande cidade* (1966, dir. Carlos Diegues) e *A falecida* (1965, dir. Leon Hirszman) (BERNARDET, 2007, p. 103-163).¹⁹⁵ Seja como for, o processo de modernização não passou despercebido à época, e não é secundário que os documentários deflagradores do primeiro Cinema Novo se centrem nas formas de temporalidade que lhe eram contemporâneas. Assim, a modernização é formalizada seja como ameaça (*Arraial do Cabo* [1959, dir. Mário Carneiro e Paulo César Saraceni], que focaliza uma comunidade afetada pela instalação da Companhia Nacional de Álcalis), seja como contraste explícito (*Couro de gato* [1961, dir. Joaquim Pedro de Andrade]) ou implícito (*Aruanda*).

Da parte de Paulo Emílio, há uma cisão. Não surpreende, aliás, que a posição prática por ele assumida nesse momento seja continuamente posta em perspectiva com a indústria automobilística.¹⁹⁶ É com esse setor em vista que o crítico toma partido do Estado, defendendo seu papel como promotor do desenvolvimento da indústria cinematográfica. É nesse sentido que vão se revelando algumas de suas expectativas e frustrações em relação aos governos de Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros.¹⁹⁷ Embora

Bernardet menciona o que seria a visão infantil da burguesia da parte de Nelson Rodrigues (BERNARDET, 2011, p. 109-110).

¹⁹⁴ O “Scénario” escrito por Paulo Emílio nos anos 1940, no contexto de sua mobilização na “Batalha da Borracha”, dá conta da dificuldade de locomoção entre São Paulo e Belém (APESG-CB PI 0077). O contexto foi analisado por Adilson Mendes (2013, p. 85-106). Evidentemente, algumas dessas dificuldades eram presentes no início dos anos 1960. Em 1963, por exemplo, o cineasta Miguel Torres falecia num acidente de automóvel no interior da Bahia. Acresce que emerge outra perspectiva, ainda que imaginária, nesse momento. Refiro-me à fascinação pela corrida espacial, marcada, por exemplo, no artigo “O encontro”, publicado no *Diário carioca* em 1965, em que David Neves comenta a caminhada espacial de Aleksei Leonov e a nova familiaridade com a Terra daí advinda (NEVES, 2004, p. 128-129).

¹⁹⁵ A temática urbano-industrial é um crivo importante para a avaliação de Bernardet acerca da produção nacional. É curiosa, nesse sentido, a exclusão de um filme como *Esse mundo é meu* (1963, dir. Sérgio Ricardo). Acerca da estruturação desse primeiro livro de Bernardet, cf. Margarida Adamatti (2016).

¹⁹⁶ Em CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA, Paulo Emílio arremata o roteiro associando a atual fase do nacionalismo à construção da indústria pesada no país, à indústria do petróleo e dos minérios atômicos (APESG-CB PI 0133, p. 8).

¹⁹⁷ Os governantes são citados em diversas ocasiões nos artigos do *Suplemento*. Mas o material mais amplo que faz a recapitulação desses governos é “Parece que agora vai”, publicado em 1961 em *Visão* (SALLES GOMES, 1961a).

as posições oficiais assumidas por Paulo Emílio nesse período sejam pontuais,¹⁹⁸ há um inegável otimismo nesse momento com a plataforma política de Jânio em relação ao cinema.¹⁹⁹

Contudo, como vimos a propósito de “Uma situação colonial?”, o discurso de Paulo Emílio não adquire sequer um contorno tático unívoco. Afinal, a aproximação com o Estado convive com uma memória quase involuntária (como veremos adiante) das arbitrariedades assistidas durante o governo Vargas.²⁰⁰ Poucos anos depois, Paulo Emílio retomaria suas memórias do Estado Novo em artigos publicados no *Brasil, urgente*, embora seja o caso de lembrar que a prevenção contra as possíveis arbitrariedades já aparecera, nos anos 1950 e por motivos semelhantes, no discurso dos opositores ao projeto de Alberto Cavalcanti para a criação do INC (SIMIS, 2015, p. 149-162). Premido entre duas orientações opostas, não surpreende o desvio pela derrisão tomado por Paulo Emílio. Aliás, cerca de dez anos depois ele comentaria de forma extremamente favorável o tipo de humor praticado nas canções de Juca Chaves, autor da canção “Presidente Bossa Nova”, de 1960 (SALLES GOMES, 2014, p. 172-181).²⁰¹ De certa forma, a derrisão, que não deixa de ser um elemento importante em “Uma situação colonial?”, responde à memória literalmente sufocante de sua experiência política sob o Estado Novo.²⁰²

Essas considerações ajudam a explicar a posição de Paulo Emílio em relação ao desenvolvimentismo. Como vimos, a marca conceitual de um artigo como “Uma situação colonial?” é a imprecisão. No momento da marcha do progresso, portanto, o crítico demarca certa distância e, mais que isso, procura articular uma paralela “marcha das ilusões” que, no entanto, são reais. Ainda assim, e essa é uma das grandes diferenças entre

¹⁹⁸ O crítico participou da Comissão Municipal e Estadual de Cinema no fim dos anos 1950, o que incidiu na sua aproximação momentânea com Flávio Tambellini, ao apoiar explicitamente o projeto de criação do Geicine, sob sua direção. Agradeço a Arthur Autran por chamar a atenção para as variações nessa relação, que se torna negativa em meados dos anos 1960, quando o grupo de Tambellini assume a chefia do INC.

¹⁹⁹ Lembre-se que Jânio Quadros era prefeito de São Paulo quando do retorno de Paulo Emílio para organização do Festival de 1954, tornando-se em seguida governador do estado, até 1959, período em que algumas medidas foram acalentadas. Tambellini, portanto, garantia alguma interlocução com uma autoridade de maior alcance (CATANI, 1991). O desenvolvimentismo, portanto, é vivido aqui sob uma ótica extremamente paulista.

²⁰⁰ De resto, lembre-se que mesmo nesse momento democrático, um partido como o PCB encontrava-se na ilegalidade.

²⁰¹ No contexto do elogio a Juca Chaves, em 1972, seu humor é associado a *O Pasquim*.

²⁰² Voltaremos ao tema adiante, mas vale lembrar que Paulo Emílio fugiu da Prisão do Paraíso, em 1938, por um túnel cavado junto com alguns de seus companheiros (SOUZA, 2002, p. 104-108). A experiência claustrofóbica, posteriormente discutida por Paulo Emílio, não deixa de ser repostada pela experiência do voo pressurizado (VIRILIO, 2005, p. 33-68). De certa forma, esse é um dos pressupostos de um filme de 1968, *Viagem ao fim do mundo*, dirigido por Fernando Coni Campos, com quem Paulo Emílio travou contato nos anos 1960.

“Uma situação colonial?” e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, a tendência geral das expectativas ainda é positiva em 1960. Se a situação não supõe em si a tomada de consciência de uma maneira linear, esta se mostrará muito mais atravancada em 1973. Mas, se já no início dos anos 1960 o autor evita embarcar integralmente no otimismo, cumpre entender a trajetória do pessimismo nos anos que precederam “Uma situação colonial?”.²⁰³

* * *

O instável otimismo a que Paulo Emílio enfim acede em 1960 é precedido por um conjunto de reflexões acerca do pessimismo. Este é indissociável de um campo temático a princípio estranho ao cinema brasileiro. Assim, no mesmo ano da publicação de “Conto, fita e consequências”, 1957, o crítico escreve “O tempo do pessimismo”, que trata diretamente do tema (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 120-123). E se a proximidade dos filmes brasileiros em cartaz permite certos tipos de discussão, foi no recuo em direção ao debate político (o cinema é um pretexto no artigo em questão) que Paulo Emílio conseguiu abordar com mais clareza determinadas questões. O objetivo do artigo referido é estabelecer uma reflexão sobre estado do debate proposto por alguns ex-comunistas, usando como exemplo as figuras Arthur Koestler e de George Orwell.²⁰⁴ A comparação da posição desses dois autores é feita sob a égide da distinção entre seus diferentes pessimismos, tomando-se partido da posição de Orwell.²⁰⁵ Mas é importante notar que o artigo aponta, ao mesmo tempo, para o renascimento do otimismo no campo socialista, com as rebeliões políticas ocorridas recentemente na Hungria (1956) e na Polônia (1956), que trazem a perspectiva de instituição de um comunismo anti-stalinista. Que vai além da emergência de Nikita Khrushchev ao poder na União Soviética.

Esse otimismo, paradoxalmente, era enunciado nesse artigo publicado pouco depois do incêndio da Cinemateca Brasileira. Meses antes de “O tempo do pessimismo”, o arejamento do campo socialista já havia sido mencionado no artigo “Cartazes poloneses”, onde uma exposição do material gráfico daquele país era contraposta ao conformismo stalinista (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 93-94). Mas aqui ainda não há

²⁰³ De modo geral, o problema da expectativa como experiência intelectual nas coordenadas em que se encontrava Paulo Emílio dialoga com as reflexões de Paulo Arantes (2014, p. 27-97).

²⁰⁴ O artigo é um dos marcos da retomada do debate político por parte de Paulo Emílio. Embora ele não tenha desaparecido de todo desde 1945, é claro o refluxo da temática nas publicações do autor.

²⁰⁵ O único livro que consta na biblioteca de Paulo Emílio desse autor é *1984*, em edição de 1957. O tema do pessimismo, na realidade, já havia sido antecipado pelo artigo anterior no *Suplemento*, “As decepções de Brecht” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 116-119).

referência a uma abertura geral, e sim a uma situação particular, o contexto de menor vigilância sobre esse o setor de produção de cartazes.

A temática polonesa aparece em outros momentos. Num artigo publicado em 1959 a propósito do falecimento de André Bazin, Paulo Emílio lembra que o crítico francês foi importante para o processo de desestalinização da crítica polonesa (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 35-39).²⁰⁶ O tema parece caro ao crítico inclusive em função de uma experiência pessoal. Em catálogo publicado em complemento de uma mostra dedicada ao cinema polonês em 1962, promovido pela Cinemateca, Paulo Emílio publica um depoimento sobre Jerzy Toeplitz, que dirigiu a FIAF por muitos anos (SALLES GOMES, 1962h). Nessa ocasião, o crítico paulista relembra um dos encontros com seu colega polonês, no Congresso da Paz, realizado na Polônia em 1948. E lembra que a posição crítica em relação à União Soviética, que teria sustentado na época, o levou a “ser apontado” de uma maneira geral, o que seria acompanhado por uma mudança no tratamento dispensado por Toeplitz: a passagem do “tu” para o “vous”.

Esse catálogo conta ainda com dois artigos de Paulo Emílio. O primeiro “1939-1957” (SALLES GOMES, 1962f) é uma análise da conjuntura política polonesa do pós-guerra. E a exploração da difícil relação entre Polônia e União Soviética, pelo próprio caráter do nacionalismo polonês, notoriamente anti-russo, é fechada pela notação da abertura ocorrida nos últimos cinco anos, isto é, a partir de 1957, no processo que se seguiu ao Outubro Polonês de 1956, logo após o falecimento de Stálin. Páginas depois, no mesmo catálogo, Paulo Emílio faz uma evocação de um filme que lhe seria extremamente caro, *Cinzas e diamantes* (1958, dir. Andrzej Wajda) (SALLES GOMES, 1962g). O filme é evocado e o crítico afirma não o ver há tempos, de modo a destacar seu ajuste a esse momento crítico de abertura da história política polonesa. Afinal, o filme evita o didatismo, apoiando-se num herói negativo. Além disso, o próprio líder comunista não é apresentado da maneira convencional. O filme adquire valor ao rejeitar qualquer critério de homogeneidade ideológica.

É interessante notar a diferença dessa notação em relação ao caso húngaro, discutido em 1958 no artigo significativamente intitulado “A esperança húngara”

²⁰⁶ Um dos artigos de Bazin citados por Paulo Emílio em seus artigos do *Suplemento* é “O mito de Stálin no cinema soviético”, publicado originalmente em *Esprit*, 1950 (BAZIN, 2014, p. 61-74). O crítico paulista evoca esse artigo em “Arte e apologética”, de 1957 (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 193-197), e em “O crítico André Bazin”, de 1959 (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 35-39). Sobre a polêmica levantada pelo artigo de Bazin, e suas consequências para uma certa cisão na crítica francesa no contexto já exacerbado pela eclosão da Guerra da Coreia (1950-1953), cf. Antoine de Baecque (2010, p. 85-121).

(SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 324-329). Aliás, é curioso notar a existência de certo entrelaçamento documental entre o incêndio da Cinemateca e a Revolução. Pois em carta recebida de um remetente chamado apenas Garino, o lamento sobre o sinistro da instituição é acompanhado pelo comentário correlato sobre as perspectivas abertas pela situação na Hungria (APESG-CB CP 0969). Mas é de se notar a diferença que vai da referência panorâmica da produção húngara, em 1958, para a referência já distante – dissolvida na evocação de um filme querido – ocorrida em 1962, em torno do cinema polonês, que o crítico declara não acompanhar.

O comentário de 1958 sobre a Revolução Húngara é um raro momento em que Paulo Emílio se dirige diretamente a um contexto socialista. Mas a temática reaparece através das considerações do crítico sobre o cinema soviético.²⁰⁷ Em realidade, um dos primeiros artigos publicados no *Suplemento*, em 1957, é dedicado à morte recente de Alexander Dovjenko.²⁰⁸ Anos mais tarde, na passagem de 1957 para 1958, aparece no *Suplemento* um conjunto de artigos dedicado a Serguei Eisenstein (SALLES GOMES, 2015a, p. 131-171). Também aqui a efeméride serve de pretexto à evocação e apresentação da obra do cineasta soviético, que completaria 60 anos nessa época. Se no artigo sobre Dovjenko a referência ao seu nacionalismo ucraniano permite fazer pequenas aproximações políticas, abordadas de forma mais clara a propósito de Eisenstein. Assim, os artigos em questão exploram suas posições dissonantes em relação ao governo, expressas sobretudo a partir de *A linha geral* (1929, dir. Grigori Aleksandrov e Serguei Eisenstein). A ênfase dada pelo crítico ao misticismo e ao erotismo latentes no filme antecipa os anos difíceis que Eisenstein teria até seu falecimento.

O cinema soviético seria abordado ainda uma vez de maneira extensa entre 1961 e 1962,²⁰⁹ a propósito da retrospectiva História do Cinema Russo-Soviético, evento

²⁰⁷ O interesse geral de Paulo Emílio sobre a situação soviética fica marcado em sua biblioteca, fato já indicado por Adilson Mendes (2013, p. 113-128).

²⁰⁸ Antes das intervenções no *Suplemento*, Paulo Emílio menciona o envelhecimento do cinema soviético, dependente da “velha vanguarda”, pelos filmes enviados ao Festival de Knokke le Zoute (SALLES GOMES, 1950a). Ainda em torno dos festivais de 1949, discute os últimos lances da obra de Eisenstein, rememorando a fragilidade das cópias que chegavam no Brasil, caso da exibição de *Alexander Nevsky* (1938, dir. Serguei Eisenstein e Dimitri Vasilyev) em 1941 (SALLES GOMES, 1950b). Mas emerge aí a dificuldade da posição soviética em relação aos festivais europeus, o que se evidencia na notação sobre o envio exclusivo de filmes desse país para o Festival de Marianske Lazne, na Tchecoslováquia (SALLES GOMES, 1950e). A propósito do Festival de Veneza de 1952, Paulo Emílio associa à referência sobre o declínio geral da produção soviética sua ausência no certame, associada à ausência tchecoslovaca e polonesa (SALLES GOMES, 1953b).

²⁰⁹ Entre as duas séries mais longas publicadas no *Suplemento*, Paulo Emílio publica dois artigos em março de 1959 em *Visão*, “*Ivan o Terrível*, 2ª parte: liberado” (SALLES GOMES, 1959d) e “Cegonha russa chega tarde ao Brasil” (SALLES GOMES, 1959e). Em ambos os casos, Paulo Emílio retoma a temática política ao tratar o lento processo de liberação de *Ivan, o terrível*, derradeiro filme de Eisenstein, retomando a linha

realizado pela Cinemateca em complemento à VI Bienal de Arte de São Paulo (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 363-400).²¹⁰ No geral, esses artigos se relacionam com o momento em que o governo brasileiro ensaiava o restabelecimento das relações diplomáticas com aquele país.²¹¹ Paulo Emílio utiliza a apresentação da produção russa e soviética de modo a demarcar claramente uma posição política, evidenciada sua inclinação para as experiências não socialistas à esquerda (em “Anarquismo e cinema”). Aqui retorna à temática, já enunciada a propósito de Eisenstein, do moralismo soviético perante o erotismo, abordado em “Cinema e prostituição”, “Revolução, cinema e amor”, e perante a incorporação do misticismo, tema referido em “*Potemkin e Outubro*”.²¹²

Este último artigo objetiva associar a Revolução Russa com a perspectiva de esperança, que teria dado vazão a um desejo de expressão que explicou a explosão criativa do primeiro grande ciclo do cinema soviético, a despeito da extrema penúria material a que o país era subjugado, emergindo não apenas do processo revolucionário, mas da participação na Primeira Guerra Mundial e submetido a uma guerra civil até o início dos anos 1920. Voltamos, portanto, da discussão sobre otimismo e pessimismo, aberto, como vimos, na reflexão sobre Orwell. A ideia de “revolução” é incorporada por Paulo Emílio, de uma maneira geral, sob um sentido positivo. No entanto, a experiência histórica da Revolução Russa, o fez recuar em relação ao sentido de otimismo e pessimismo na abordagem dos acontecimentos políticos específicos. Assim, se o tênue aparecimento dos levantes na Polônia e na Hungria em seus textos de finais dos anos 1950 logo seria substituído por uma referência algo distanciada do espírito otimista que marcara os sentimentos dos envolvidos nos momentos iniciais da Revolução Russa. Afinal, nos anos 1930, o contato com os Processos de Moscou e o interesse pela Guerra

dos artigos de 1957-1958, e do degelo que levou à retomada da carreira de Mikhail Kalatozov e ao aparecimento de um filme mais arejado como *Quando voam as cegonhas* (1957, dir. Mikhail Kalatozov).

²¹⁰ Sobre esse evento, cf. Francisco Alambert (2006). Para uma visão mais ampla acerca das Bienais de São Paulo, cf. ainda Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004).

²¹¹ O tema seria objeto de reiteradas polêmicas no contexto imediatamente anterior ao Golpe de 1964, sobretudo considerando a existência de intercâmbios estudantis entre o Brasil e a União Soviética (MOTTA, 2014, p. 204-217).

²¹² A partir de 1963 praticamente se encerram os comentários públicos do crítico sobre a situação do campo socialista. Nesse ano, em seu diário, o crítico relembra das reações extremas – ele menciona o vômito e o suicídio – ocorridas por ocasião do célebre discurso de Khrushchev no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética em 1956. O crítico cita a esse respeito os casos de Toeplitz e de Roger Vailland (APESG-CB PI 0422, p. 3-4). Anos depois, em 1968, em artigo publicado em *A Gazeta*, Paulo Emílio alude discretamente às manifestações de cineastas de Hollywood à invasão soviética da Tchecoslováquia (SALLES GOMES, 1986, p. 260-261). Mas aí o tema já são as mudanças políticas nos Estados Unidos.

Civil Espanhola já teriam afastado Paulo Emílio da experiência soviética (SOUZA, 2002, p. 111-122).²¹³

Talvez por esse motivo o termo “revolução” tenha adquirido um conteúdo cada vez mais genérico, marcado em 1961 no artigo “Uma revolução inocente”, dedicado à plataforma cinematográfica de Jânio Quadros. Não deixa de haver ironia no emprego da expressão, o que provavelmente se relaciona com o insucesso das perspectivas e esperanças abertas em torno de 1956-1957 no Leste Europeu. Por outro lado, essa situação ajuda a explicar a posição genérica assumida, como vimos, por Paulo Emílio, por ocasião de “Uma situação colonial?”. Tratava-se de se manter aberto às possibilidades de superação do atraso, sem se excluir possibilidades em nome de uma posição específica. E, no entanto, o “Paralelo inútil” – nome de artigo publicado em 1961 no *Suplemento* (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 368-371) – aponta que também há espaço para otimismo entre os jovens cineastas brasileiros e os clássicos soviéticos, ainda que atenuado pela “inutilidade” do gesto.

No rasto do otimismo

“Cinema Brasileiro e Realidade Social” (APESG-CB PI 0211) é o título de uma conferência preparada por Paulo Emílio no início dos anos 1960. Não é possível determinar com exatidão a data e as circunstâncias em que se deu essa intervenção, mas a menção a *O pagador de promessas* (1962, dir. Anselmo Duarte) indica que o roteiro não é anterior ao lançamento do filme.²¹⁴ A ausência de filmes posteriores que lhe causaram impacto, como *Porto das Caixas* (1962, dir. Paulo César Saraceni) e *Vidas secas* (1963, dir. Nelson Pereira dos Santos), sugere ainda que o roteiro não deve ter sido redigido depois daquele ano.²¹⁵ Pouco se pode acrescentar a partir dos demais elementos presentes no documento, salvo que a conferência possivelmente foi realizada na Escola Anna Maria, em São Paulo, uma vez que o papel timbrado dessa instituição precede o

²¹³ De forma simétrica à progressiva desconfiança em relação às esperanças revolucionárias, deve-se mencionar a emergência de uma reflexão crítica sobre o anticomunismo, que ganha uma forma objetiva no artigo “Carl Foreman e o medo”, publicado no *Suplemento* em 1958 (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 403-406).

²¹⁴ Paulo Emílio discutiu *O pagador de promessas* em “Do circo de Salto a Cannes” (*Visão*, 1962), “*Pagador* é promessa e desafio: uma glória que obriga a pensar” (*Visão*, 1962) e “Babá Saci Anselmo” (*Brasil, urgente*, 1963).

²¹⁵ *Porto das Caixas* foi abordado pelo crítico em “Primavera em Florianópolis” (*Suplemento Literário*, 1962), “Crimes que compensam” (*Suplemento Literário*, 1962) e “Um filme difícil?” (*Visão*, 1963). *Vidas secas* foi discutido em “Esplêndido amadurecimento” (*Visão*, 1963).

roteiro, havendo ali anotações compatíveis com o tema em discussão, escritas talvez em decorrência das intervenções do público.

Embora as circunstâncias a que se liga a funcionalidade do material não estejam claras, a atmosfera em que ele se insere é delineada no parágrafo introdutório, onde se caracteriza “Um certo clima que reina hoje no Brasil em torno do cinema nacional” pela “animação grande, esperança, um polo de atração para as mais diversas atividades artísticas, intelectuais e técnicas” (APESG-CB PI 0211). Paulo Emílio evoca um clima de renovação cujos indícios já se lhe haviam manifestado por aqueles anos. Em 1961, por exemplo, a Cinemateca Brasileira organizou a mostra Homenagem ao Cinema Brasileiro, em paralelo à VI Bienal de Arte de São Paulo. Ali foram exibidos curtas-metragens como *Aruanda*, *Arraial do Cabo* e *Couro de gato*.²¹⁶ Um ano antes, como vimos, Paulo Emílio indicara as expectativas causadas por *Aruanda*.

No entanto, como a própria expressão “clima” sugere, o texto parece desviar de uma vinculação com um conjunto determinado de diretores para evocar, antes, um sentimento difuso de entusiasmo diante da mais recente produção nacional.²¹⁷ Páginas depois, a justaposição de *Estranho encontro* e *Rio, 40 graus* reforça esse ecumenismo.²¹⁸ Contudo, essa disposição encontra um limite ainda no parágrafo introdutório, onde se indica que o clima de entusiasmo é distribuído de maneira desigual pelo país, pois “Em São Paulo é menos sensível do que em outras partes, notadamente Rio e Bahia”. Essa afirmação é reforçada, aqui e ali, por menções à Bahia e aos “nossos jovens realizadores” (APESG-CB PI 0211). Há aqui um duplo compromisso, uma delimitação do escopo que

²¹⁶ É conhecido o apreço de Salles Gomes por *Couro de gato* (SOUZA, 2002, p. 408-410). Em “Paralelo inútil” (*Suplemento Literário*, 1961), um dos exemplos aduzidos é justamente Joaquim Pedro de Andrade (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 368-371). Quanto ao impacto de *Arraial do Cabo*, cf. Rafael Zanatto (2012). No início de 1962, no verso do roteiro “Dina do cavalo branco”, consta uma observação sobre o sucesso desse documentário (APESG-CB PI 0116, p. 43).

²¹⁷ A fórmula “Um certo clima que reina hoje no Brasil” talvez ecoe ainda o famoso artigo de François Truffaut, “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado em 1954 nos *Cahiers du cinéma* (TRUFFAUT, 2005, p. 257-276). Mas a possível aclimação da fórmula – que inclui a transformação de “tendência” em “clima” – renuncia à negação da “tradição da qualidade”, que estava no centro da crítica de Truffaut aos diretores estabelecidos. No caso brasileiro tratava-se de lidar com a invenção em curso de uma tradição.

²¹⁸ Como vimos, anos antes, em “Rascunhos e exercícios” (*Suplemento Literário*, 1958), o crítico não apenas diferenciava, mas opunha os dois filmes (SALLES GOMES, 2016, p. 218-224). Quanto ao ecumenismo, um documento extremamente significativo nesse sentido é o artigo “Atmosfera de euforia”, revisão dos filmes lançados no início dos anos 1960, onde cita filmes tão distantes como *A morte comanda o cangaço* (1960, dir. Carlos Coimbra), *Mulheres e milhões* (1961, dir. Jorge Ileli), *A primeira missa* (1960, dir. Victor Lima Barreto), *Bahia de Todos os Santos, Os cafajestes* (1962, dir. Ruy Guerra), *Arraial do Cabo, Cinco vezes favela* (1962, dir. Marcos Farias, Carlos Diegues, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman), *Assalto ao trem pagador* (1962, dir. Roberto Farias), *Três cabras de Lampião* (1962, dir. Aurélio Teixeira) e *Aruanda*.

pende entre o nacional e o regional, contradição não resolvida em nenhuma dessas direções. O itinerário proposto ainda no primeiro parágrafo, no entanto, desloca essa tensão ao vincular o tema da conferência a outro campo, o teatro, logo substituído pela literatura. Estranhamento reforçado pelo deslocamento temporal: o teatro de quinze ou vinte anos antes e a literatura pré-Independência.

* * *

“Um certo clima que reina hoje no Brasil em torno do cinema nacional lembra a situação teatral em nosso país há aproximadamente uns 15 anos atrás.” “Se examinarmos de perto a situação na qual e a partir da qual o teatro floriu [?] há cerca de vinte anos [...]” (APESG-CB PI 0211). Com uma diferença de poucas linhas, essas afirmações apresentam o campo teatral brasileiro sob certa instabilidade temporal. A única figura mencionada na primeira redação, Zbigniew Ziembinski, é diretamente afetada por essa indefinição, que abarca sua atividade no Rio de Janeiro (a célebre encenação de *Vestido de noiva* pelo grupo Os Comediantes ocorreu em 1943) e em São Paulo (sua vinculação com o TBC se inicia em 1950). Ademais, o campo teatral é caracterizado com um número mínimo de referências. A outra menção, um acréscimo, é feita a Décio de Almeida Prado e sua *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, publicação de 1956 que coligia artigos escritos anteriormente.²¹⁹

Data dos anos 1930 a pequena produção dramaturgica de Salles Gomes (*Quinquim Maurity*, *Chaminé* e *Destinos*) e a maior parte de sua crítica teatral, publicada em *Movimento*, *A Plateia* e *A Manhã*.²²⁰ Já em 1935, sua correspondência com Décio de Almeida Prado evidencia a preeminência deste em relação ao tema (TELLES, 2012, p. 76-83), fato que ainda ecoa, décadas depois, no seu comentário à peça *Destinos* (ALMEIDA PRADO, 1997, p. 147-153). Assim, embora a edição da revista *Clima* tenha cristalizado a especialização de Paulo Emílio e Décio em cinema e teatro, respectivamente, não é exato afirmar que ela está na sua origem. A revista foi fundamental, antes, na constituição de determinadas orientações coletivas (PONTES, 1998), de convergências estruturais que explicam, em parte, a citação de alguns de seus redatores, como Décio e Antonio Candido, numa conferência sobre cinema brasileiro contemporâneo.

²¹⁹ O livro consta na biblioteca de Paulo Emílio.

²²⁰ Sobre esse aspecto da produção de Paulo Emílio, cf. Fernando Breda e William Santana Santos (2017).

Tanto Ziembinski quanto Almeida Prado vincularam-se ao TBC. Embora ausente do país entre 1946 e 1954, Paulo Emílio acompanhou à distância o empreendimento. Num debate promovido nos anos 1970 (APESG-CB PI 0625), o crítico lembraria a vinculação de intelectuais ligados ao TBC com a iniciativa cinematográfica, citando Décio, Abílio Pereira de Almeida e Guilherme de Almeida. Na comparação com o debate dos anos 1970, a conferência dos anos 1960 possui duas diferenças significativas: 1. ela é mais vaga no quadro de referências (apenas Ziembinski e Almeida Prado); 2. ela propõe uma comparação não de ordem genética (entre TBC e Vera Cruz), mas instrumental ao tema discutido (o cinema brasileiro contemporâneo).

As duas personalidades mencionadas são suficientes, no entanto, para tornar inteligível a comparação: Décio de Almeida Prado oferece o parâmetro (o conjunto espetáculo-público) e Ziembinski encarna o acontecimento (a abertura do teatro brasileiro às tendências estrangeiras). Articulado a eles está uma terceira personagem, significativamente grafada com maiúscula no documento, “Estrangeiro”, e reforçada em seu sentido pelo lapso presente na grafia original do manuscrito, onde se lê “Extrangeiro”. É interessante notar a integração desses três termos. A conexão proporcionada a partir de Ziembinski com o teatro contemporâneo estrangeiro permite uma efetiva integração entre espetáculo e público; esse movimento não implica uma desnacionalização, mas, ao contrário, conduz à recomposição dos elos com a tradição, o que se dá por meio da apropriação seletiva de “Repertório, ideias, teorias [?]” que vêm de fora.

Alguns desses elementos já apareciam no artigo “10º Aniversário do TBC: ‘Pedreira das Almas’, de Jorge Andrade”, publicado em 1958 na revista *Visão* (APESG-CB PI 0193). Nessa ocasião, Paulo Emílio valorizava a integração de técnicos estrangeiros (Adolfo Celi) com intelectuais locais (Décio, Abílio P. de Almeida e Alfredo Mesquita), notando que o grande limite do TBC residia na falta de uma produção dramática à altura de sua encenação. O advento da obra de Jorge Andrade teria finalmente completado o panorama (ou integrado efetivamente criação e espectadores) com uma produção feita fora dos quadros consolidados da comédia ou da chanchada, além de enraizada numa reflexão sobre a história regional.

A postura restritiva em relação à comédia já se manifestava desde 1935, quando o desejo de uma produção “séria” era marcado nos comentários de Paulo Emílio à obra teatral de Renato Vianna (*Sexo*) e Oswald de Andrade (*O homem e o cavalo*). Ora, se *O pagador de promessas* apontava, no início dos anos 1960, para o triunfo da produção cinematográfica brasileira, não seria indiferente a esse tento a opção pelo drama, tido

como índice de maturidade. Embora o tema não seja explícito na conferência, é notório que o ecumenismo de Paulo Emílio na lista de filmes que abarca o par *Estranho encontro e Rio, 40 graus* seja mais tímido no que toca a gêneros, havendo referência, entre sete filmes citados, a uma única comédia, *O viúvo alegre* (1961, dir. Victor Lima). A abertura consistente de Paulo Emílio em relação à comédia em geral e à chanchada em particular seria um processo paulatino.

Mas a natureza diferencial da comparação com o teatro é logo mencionada: “Se examinarmos de perto a situação na qual e a partir da qual o teatro floresceu [?] há cerca de vinte anos veremos que é radicalmente diversa, antagônica, da conjuntura dentro da qual o cinema brasileiro ensaia de firmar pé” (APESG-CB PI 0211). Esse contraste é reputado como limitante, motivo pelo qual é introduzida a comparação com a literatura.

* * *

Na comparação entre teatro e cinema, destaca-se a diferente relação com o Estrangeiro: “Cinema: objeto manufaturado que chega em latas.” A imagem é significativa, pois ao citar a embalagem dos filmes importados o autor sublinha a naturalização do caráter industrial e dissolve essa mercadoria entre outras tantas que são objeto de importação.²²¹ Em comparação com esse produto pronto e embalado, o teatro importa o que se poderia chamar de insumos: “Repertório, ideias, teorias [?]”. Conclusão: “por um lado, no Brasil, o teatro ignorava o Estrangeiro e por outro, entre nós, o cinema, que é Estrangeiro, ignora o Brasil.” (APESG-CB PI 0211)

Com isso, o problema é deslocado da produção fílmica para a “ignorância” ou, de modo oposto, para a tomada de consciência acerca da situação do cinema no Brasil. O que converge com as preocupações centrais da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. A impertinência da comparação do cinema com a literatura contemporânea, aliás, se baseia num olhar que privilegia não tanto a criação, mas a formação de uma consciência a respeito das obras criadas. É fundamental lembrar sobre isso a importância que tem o capítulo derradeiro da *Formação*, intitulado justamente “A consciência literária” (CANDIDO, 2017c, p. 633).

Todavia, apesar de explícita, a aproximação com a obra de Candido é temperada por diferenças significativas. A fórmula “espetáculo-público”, remetida como se viu a

²²¹ Como vimos, é recorrente associação com a importação de um objeto mezinho como o palito de dente, mencionado no depoimento à CPI do Cinema, em 1964 (SALLES GOMES, 2014, p. 110), e em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, publicado em 1973 em *Argumento* (SALLES GOMES, 2016, p. 191).

Décio de Almeida Prado, recupera de maneira parcial o movimento presente na *Formação*, atento à articulação entre obras, leitores e crítica não apenas na criação de um sistema, mas na sua permanência. Simplificação que, talvez, atenda ao objeto da conferência de Paulo Emílio, afinal a permanência do cinema brasileiro estaria além do horizonte imediato, de garantia de sua existência. Mais uma vez, a lata pode ser considerada um emblema dessa falta de consciência ou ainda de uma *mentalidade graneleira*,²²² em que o filme perde sua individuação. O que explica o fato de o cinema brasileiro ser um produto alheio à experiência de vida das pessoas: “perguntem aos seus pais e avós, é só raramente [que] vocês encontrarão em suas memórias um resquício de cinema brasileiro”.²²³

Dáí a necessidade de uma tomada de consciência, movimento que supõe um olhar para o cinema e, portanto, um recuo em relação a ele. Esse recuo corresponde ao movimento proposto no modelo para o qual convergem Paulo Emílio, Décio e Candido, que contempla a produção e a circulação das obras.²²⁴ Portanto, não é apenas como modelo analítico que a *Formação da literatura brasileira* se relaciona com conferência de Paulo Emílio. O principal vínculo entre os dois materiais está no acontecimento básico a ser trabalhado por analogia, a literatura brasileira no início do século XIX. Essa abordagem está de certa forma documentada pelo exemplar que Paulo Emílio possuía da *Formação*. Nesse volume, é possível observar que a ocorrência de trechos sublinhados e de comentários à margem do texto é quase coincidente com seu uso na conferência: “Introdução”, onde Candido apresenta seu modelo analítico calcado na distinção entre “sistema literário” e “manifestações literárias” (CANDIDO, 2017c, p. 25-27); capítulo 1, “Razão, natureza e verdade” (itens 1, “Traços gerais”, e 5, “A presença do Ocidente”), ao final do qual Candido se afasta da crítica literária romântica ao reconhecer o empenho dos neoclássicos em incorporar o Brasil ao Ocidente em correlação com a elaboração de uma consciência local (CANDIDO, 2017c, p. 70-73); capítulo 2, “Transição literária”, em que figuras como Cláudio Manuel da Costa permitem discutir o desejo de se mostrar

²²² Embora o tema não seja abordado nesses termos por Anita Simis (2015), seria possível extrapolar o argumento de Paulo Emílio e sugerir uma vinculação entre o debate sobre a taxa de filmes virgens e filmes impressionados, por quilo ou por item, com a existência dessa mentalidade. Anos mais tarde, a formação de hábitos de consumo receberá um novo tratamento, de maneira quase concomitante, por Paulo Emílio (“Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, 1973) e Celso Furtado (“O mito do desenvolvimento econômico”, 1974).

²²³ Comentário semelhante aparece no artigo “O cinema no século” (*Jornal do Brasil*, 1970; Salles Gomes, 2015a, p. 572-579).

²²⁴ A opção por marcar a convergência desses autores explica-se pela ausência de uma prioridade genética clara entre eles. Agradeço a Rafael Zanatto por sublinhar esse ponto em mais de uma ocasião.

à altura da Europa (CANDIDO, 2017c, p. 75-108); capítulo 7, “Promoção das Luzes”, sobretudo quando se discorre sobre o nacionalismo de Hipólito José da Costa (CANDIDO, 2017c, p. 259-264). Os únicos trechos anotados, portanto, vinculam-se ora ao aporte metodológico da *Formação* (Introdução e cap. 1 e 2), ora ao período que baseia a comparação (cap. 7).

Tais observações devem ser imediatamente restritas em seu alcance pela impossibilidade de definir a data de tais anotações, mesmo que a dupla abordagem, metodológica e temática, esteja em consonância com a redação da conferência. Ainda assim, é possível afirmar que o livro de Candido, lançado em 1959, foi rapidamente incorporado na obra de Paulo Emílio. Como vimos, foi justamente como termo de comparação que ele foi evocado, em 1961, no artigo “Decepção e esperança”, publicado no *Suplemento Literário* como parte de uma série de resenhas dedicadas à *Introdução ao cinema brasileiro*, lançada por Alex Vianny também em 1959 (SALLES GOMES, 2016, p. 469-476). O desnível existente entre a cultura literária e a cultura cinematográfica explicaria, assim, o aparecimento de obras tão desiguais do ponto de vista metodológico como a *Introdução* e a *Formação*.

Mas a conferência possui ainda uma particularidade fundamental em relação à obra de Candido. Afinal, a formação da literatura brasileira, que teria no início do século XIX um de seus “momentos decisivos”, se completaria na década de 1880, quando se assiste à consolidação da obra de Machado de Assis e ao surgimento de uma primeira crítica munida de consciência histórica, com Sílvio Romero (CANDIDO, 2017c, p. 643-644). Candido se coloca, portanto, em relação a um passado já “tradicionalizado”, ao passo que Paulo Emílio se coloca diante, ou melhor, no interior de uma formação incompleta, donde sua insistência no sistema reduzido “espetáculo-público” e na necessidade de princípios metodológico rigorosos para principiar uma história do cinema brasileiro. Poucos anos depois, em 1966, ele próprio daria início a uma produção historiográfica mais sistematizada, com a publicação de *70 anos de cinema brasileiro* (SALLES GOMES, 2016, p. 119-166). Essa participação no processo ou esse “empenho”²²⁵ é marcado no texto da conferência pela profusão do pronome “nós”. Seria o caso de se perguntar quais providências específicas o crítico sugere, no cruzamento entre rigor metodológico e desejo de conscientização.

²²⁵ Referida a um contexto anterior da produção de Paulo Emílio, a expressão foi trabalhada por João Carlos Zuin (2001).

Assim como na literatura brasileira, o campo cinematográfico seria orientado por dois modelos básicos: “Continuam em pleno vigor essas duas formas de afirmar o cinema brasileiro, uma procurando fazer aqui o que se faz na Europa culta e na América, e outra procurando exprimir a realidade local” (APESG-CB PI 0211). É curioso que o autor dessa conferência sobre cinema contemporâneo recorra a filmes dos anos 1920 e 1930 para exemplificar tal observação. Desse período datam a produção campineira (*Sofrer para gozar* [1923, dir. Eugenio C. Kerrigan] e *João da Mata* [1923, dir. Amilar Alves]), o primeiro conjunto da produção de Humberto Mauro e *Limite*. Quanto aos filmes produzidos em Campinas, é interessante observar que eles já haviam sido objeto de uma das primeiras reflexões públicas do crítico atinentes ao problema de uma metodologia ajustada ao estudo do cinema brasileiro. Em “Evocação campineira” (*Suplemento Literário*, 1956), o esboço de descrição do cinema silencioso local vai de par com o apelo pela preservação e pela busca de documentação (SALLES GOMES, 2016, p. 404-404), reflexão que se desdobraria num primeiro ciclo de artigos publicados no *Suplemento Literário* (ZANATTO, 2018, p. 250-253). Diante das limitações do material fílmico, a preocupação heurística seria insistentemente retomada na obra de Paulo Emílio, cristalizando-se, por exemplo, na reconstituição indireta do filme *Na primavera da vida*, realizada em 1972 em sua tese de doutoramento (SALLES GOMES, 1974a, p. 95-118).

No entanto, o problema metodológico não ocupa o centro da conferência. Ele é antes suscitado por outra preocupação: “Procurar sinais no passado, criar retroativamente uma tradição”. É sob tal impulso, interessado, que se colocam as pesquisas e “descobertas” a respeito do cinema brasileiro antigo. Quanto a Humberto Mauro, por exemplo, a conferência se refere diretamente à projeção de seus filmes na I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada em 1952 em São Paulo, e, possivelmente, no Festival de Cinema da Bahia de 1962. No entanto, esse breve comentário sugere a existência de modalidades diversas no processo de tomada de consciência, que pode se fazer como pesquisa desinteressada, mas também e principalmente como “descoberta” cujo significado se ancora no presente. Nesse sentido, figuras como Mauro e Mário Peixoto são emblemas, “razões suplementares para acreditar”.

Paulo Emílio faz um reparo importante a propósito dessa consciência interessada, sempre a partir da comparação com a literatura do início do século XIX. Diferentemente do que ocorrera com os mentores de uma consciência literária nacional, o interesse pelo

cinema brasileiro demonstraria maior clareza em relação aos limites dessa tomada de consciência. Afinal, conscientizar-se acerca da existência de um “cinema brasileiro” supõe dar-se com uma realidade social profundamente impregnada pelos filmes estrangeiros. No século XIX, o indigenismo foi elaborado a partir de critérios fornecidos por Chateaubriand e aclimatados por Ferdinand Denis; nos anos 1960, a emergência do cinema brasileiro parte da consciência de sua “situação colonial”.

A digressão sobre o cinema silencioso campineiro toca justamente na impregnação da produção nacional pelo cinema estrangeiro. A evocação de *Sofrer para gozar* é significativa pela flagrante contradição entre “A ação situada em Campinas” e “O bar. A atmosfera. A roleta. O chinês”, que configura o clima de faroeste. Da mesma forma, a menção aos possíveis nomes de seu diretor contribui para demarcar um universo em que a própria nomeação é mediada por critérios importados.²²⁶ E embora não desenvolva a indicação na conferência, é interessante notar ainda a contraposição sugerida em torno de *João da Mata*, cuja impregnação pelo universo caipira seria tematizada mais tarde, em *70 anos de cinema*.²²⁷

Poucas linhas depois, essa tensão presente no cinema campineiro é transferida para a obra de Humberto Mauro. Cerca de dez anos antes de defender sua tese de doutorado, Paulo Emílio ressaltava na conferência a incorporação da mitologia cinematográfica estrangeira na obra do diretor mineiro.²²⁸ Incorporação que se dá de uma maneira retardada e bastante mediada, através da qual a moral vitoriana se faz presente por meio de um Dickens filtrado por D. W. Griffith.²²⁹ Assim, a formação histórica da mitologia estadunidense em torno do par virtude-loura/pecado-morena teria sido

²²⁶ O quiproquó em torno do nome de E. C. Kerrigan seria retomado mais tarde, em *70 anos de cinema* (SALLES GOMES, 2016, p. 144-151). Ele também fora mencionando nos artigos já citados “Evocação campineira” e “Decepção e esperança”. De forma quase simultânea ao cinema de Kerrigan, Oswald de Andrade jogava com as risíveis composições nos nomes de empresas cinematográficas citadas nas *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), onde a Empresa Cubatense se torna Piaçanguera Lightning and Famous Company Pictures of São Paulo and Around (cf. MARIUTTI, 2009).

²²⁷ *João da Mata* seria citado em “Evocação campineira” e em “Vinte milhões de cruzeiros” (*Suplemento Literário*, 1957), mas sem menção ao seu conteúdo.

²²⁸ A formação de uma mitologia cinematográfica, por vezes vinculada ao tema do erotismo, foi discutida em alguns artigos no *Suplemento Literário*, como “Mitologia e verdade” e “Erotismo e humanismo”, ambos de 1958. Em 1960, a discussão sobre o erotismo foi atualizada em função da ameaça de censura ao filme *Os amantes*, na série de artigos para o *Suplemento* “Os amantes ultrajados” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 161-186).

²²⁹ A sugestão não é original e remete a Serguei Eisenstein e seu artigo “Dickens, Griffith e nós” (2002, p.176-224). A fórmula foi utilizada por Paulo Emílio nos artigos “O narrador e a câmera” e “D. W. Griffith” (*Suplemento Literário*, 1958; SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 416-419; SALLES GOMES, 2015a, p. 73-79). Na tese de doutorado, Paulo Emílio desenvolve o tema, indicando que mesmo a relação com Griffith é mediada, notadamente pelo filme *David, o caçula* (1921, dir. Henry King).

internalizada por Mauro no slogan “a loura que tinha a alma morena”.²³⁰ E ainda que essas linhas ressaltem a impregnação do cinema estrangeiro em Mauro, deve-se atentar a dois elementos que acrescentam certa ambiguidade. Em primeiro lugar, a observação de que se trata de um autor “de quem *justificadamente* nossos jovens realizadores se sentem tão próximos” (APESG-CB PI 0211) (*grifo nosso*). Em segundo lugar, pela indicação do retardamento com que essas tendências estrangeiras chegaram. Daí, aliás, a mistura de categorias (“*vamp* ingênua”) apontada na conferência. Na tese de 1972, Mauro aparecerá não apenas como exemplo da impregnação pelo cinema estadunidense, mas também como expressão de sua aclimação no tecido cultural da Zona da Mata Mineira.

Os exemplos trazidos por Paulo Emílio interrompem-se nos primeiros anos da década de 1930. Já a enumeração de filmes que aparece pouco depois cobre um recorte temporal que vai de 1953 (*O cangaceiro*) a 1962 (*O pagador de promessas*). Mas o que diferencia esse panorama recente do cinema dos anos 1920 e 1930? O que justifica esse novo clima em torno do cinema brasileiro?

A pergunta ganha pertinência quando se nota que a impregnação estrangeira continua sendo a tônica: “Lembramos imediatamente das discussões em torno da deliberação de cineastas brasileiros em evitar a natureza tropical situando suas ações dramáticas cada vez mais ao sul e filmando os exteriores em Campos do Jordão” (APESG-CB PI 0211).²³¹ Ora, na lista de filmes citados na conferência, Paulo Emílio enfatiza a marca da realidade local mesmo nas produções mais distantes do gosto do crítico: “De fato, se nós pegamos quase ao acaso um grupo de filmes brasileiros mais ou menos recentes e sem nenhum critério de julgamento de valor, nós veremos que todos eles se encontram intimamente vinculados à realidade social brasileira.” (APESG-CB PI 0211) Portanto, o que parece particularizar o momento atual é sua vinculação com uma “vontade de existir” do cinema brasileiro mesmo em sua versão cosmopolita. Vontade de existir ou clima que precede a consciência sobre esse processo.

No entanto, como se viu, a listagem de filmes não parece ser aleatória, o que é reforçado quando se percebe o adensamento de referências em torno de filmes recentes

²³⁰ Em referência ao filme *O negro que tinha a alma branca* (1927, dir. Benito Perrojo). Vale lembrar que no fim dos anos 1950, Paulo Emílio comentou criticamente o filme *Meus amores no Rio*, mencionando o racismo implicado no emprego de atores brancos pintados de preto num determinado número musical; nota ainda que o único ator negro é uma criança (APESG-CB PI 0205). Embora Paulo Emílio note na tese de 1972 o racismo manifesto de Mauro, ele atenua seus contornos, ao contrário do que faz com Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, redatores de *Cinearte* (AUTRAN, 2003-2004).

²³¹ No momento da conferência, o filme mais recente de Walter Hugo Khouri, *Na Garganta do Diabo* (1960), havia sido filmado nas Cataratas do Iguaçu. *Ravina* foi filmado em Campos do Jordão.

(apenas dois dos sete filmes citados são anteriores a 1957). Essa lista tende a enfatizar o caráter nacional, diversificado, pendendo para o drama (mas incluindo uma comédia, outra marca da diversidade) e com sucesso no exterior (de *O cangaceiro* a *O pagador de promessas*).

* * *

Tomando a conferência como base, poder-se-ia dizer que, no início dos anos 1960, Paulo Emílio vincula o fenômeno de explosão latente do cinema brasileiro a um horizonte onde aponta a perspectiva de independência econômica. Ou, dito de outra forma, o crítico afirma que o cinema brasileiro é expressão de algo mais amplo de nossa sociedade, da “situação colonial” apresentada na referida tese de 1960. No entanto, a frustração que pontua, uma a uma, todas essas iniciativas, é fundamental para compreender o tom adotado na conferência “Cinema Brasileiro e Realidade Social”. Pois nela, Paulo Emílio incorpora a frustração e a “ficção compensatória”²³² como elementos que participam da configuração da realidade social. Assim, o crítico acrescenta ao propósito didático da conferência algumas notações a respeito dos próprios termos em que se processa a tomada de consciência, que tem de se dar com mecanismos de ficcionalização que também incidem na construção do “real”. O tema não é novo e ocupou o crítico nesses mesmos anos, aparecendo, pouco depois da publicação de “Uma situação colonial?”, nos artigos “Um mundo de ficções”, “A agonia da ficção” e “O gosto da realidade” (*Suplemento Literário*, 1960).

No primeiro artigo, “Um mundo de ficções” (SALLES GOMES, 2016, p. 55-61), ao relatar o momento em que foi chamado à realidade por Washington Luís, diante da aplicação acrítica dos modelos da III Internacional, Paulo Emílio aponta para a deriva ficcional dos discursos intelectuais no Brasil, observação que também se aplica ao cinema. Paulo Emílio se refere à naturalização da percepção de que o cinema é um produto naturalmente importado. Essa ficção seria um processo cultural que complementa os entraves econômicos, engendrando-os e sendo engendrado por eles. A coerência da argumentação ficcional ligou-se a uma tímida atuação do Estado. Mesmo a tímida legislação iniciada por Vargas apenas constitui uma ritualização da ilusão, componente

²³² A expressão “ficção compensatória” aparece, no *Suplemento Literário*, em “Desconfiança por Bolognini” (1960) e “Cinema e prostituição” (1961), nos dois casos associada ao tema da prostituição. A ideia retornaria com força em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” e em entrevistas dos anos 1970, como em “Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?” (SALLES GOMES, 2014, p. 44-55).

essencial ainda no malogro da Vera Cruz. No entanto, o crítico observa que o gosto da realidade nasce desse terreno fracassado, de fracasso das ilusões.²³³

No texto seguinte da série, “A agonia da ficção” (SALLES GOMES, 2016, p. 62-67), Paulo Emílio faz uma analogia entre o fracasso da Vera Cruz e a ocorrência de uma ignorância análoga acerca da necessária solidariedade entre produção e distribuição no período silencioso do cinema brasileiro. Desenvolve, portanto, um tema que aparece na tese “Uma situação colonial?”, mas num sentido particular. Afinal, o que diferencia o fracasso do empreendimento de Franco Zampari das iniciativas anteriores é a fecundidade dessa derrota, favorecendo uma profusão, ainda que confusa, de ideias. Mais uma vez, o crítico evoca aqui os relatórios de Deheinzelin e Cavalleiro Lima como portadores de uma descoberta fundamental, o mecanismo de subvenção da produção estrangeira pelo mercado brasileiro.

Mas é com “O gosto da realidade” (SALLES GOMES, 2016, p. 68-72) que o autor passa o que se pode chamar de “tomada de consciência”. O início do texto recapitula os pontos principais, mencionando ainda uma vez a crise da Vera Cruz e o esclarecimento que ela proporcionou, acrescentando a função ornamental do cinema, através de símbolos compensatórios como Alberto Cavalcanti. A novidade, enfim, não está localizada tanto nas ideias em si, mas na possibilidade de articulação, que se esboça no momento. O valor do fracasso (“gosto amargo mas exaltante da realidade”) se associa, enfim, a uma mudança sociológica ampla, a cristalização de uma consciência marcada, justamente, na Convenção de 1960.

De uma maneira geral, o tom desses artigos se mantém nos textos publicados em seguida no *Suplemento Literário*, “O dono do mercado” e “A vez do Brasil” (SALLES GOMES, 2016, p. 73-83), que tratam da necessidade de desenvolvimento de análises “sociológicas”, econômicas e estatísticas. Ao lado desse aprofundamento, os artigos chamam a atenção para as medidas estatais cabíveis, para romper com o amparo à importação e com o mero paternalismo estatal. Mas é em “A vez do Brasil”, especificamente, que se encerra com a observação da transformação já ocorrida, com o surgimento de uma atitude de angústia diante dos filmes brasileiros: “estamos aflitos porque o nosso cinema nos humilha” (SALLES GOMES, 2016, p. 79-83). Como vimos,

²³³ É o caso de lembrar que a ideia de que a fantasia é um componente da realidade é forte numa das referências teóricas mencionadas por Paulo Emílio nessa época, Edgar Morin. A resenha de *O cinema ou o homem imaginário* (MORIN, 2014) conta-se entre os primeiros artigos do *Suplemento*, ainda em 1956 (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 49-53).

a angústia caracterizava a própria relação de Paulo Emílio com os filmes que comentara no final dos anos 1950. No entanto, vimos ainda que essa angústia indefinida não expressa o movimento do crítico no comentário sobre *Aruanda*, em que ele dá um passo em direção ao reconhecimento do valor da precariedade em si. Idas e vindas, mais uma vez, na posição de Paulo Emílio.

Note-se, até aqui, que o “gosto da realidade” não é um processo que coincide com a tomada de consciência. Afinal, não há um processo de conversão informado pela situação “real”. No lugar disso, essa sequência de artigos aponta para uma lenta aproximação com o real, que passa por uma naturalização de um estado de coisas inventado (a ocupação do mercado), pelos fracassos advindos de um arraigamento dessa visão (o caso Vera Cruz) e do gosto advindo da observação desse mesmo fracasso (a nova articulação de uma consciência). Mas se essa sequência ainda parece linear, é de se observar que os artigos enfatizam o significado ritual, a coerência lógica e a função simbólica operada pelo estado de coisas que se quer modificar.²³⁴

De certa forma, a temática é retomada na série de artigos dedicada à mostra História do Cinema Russo-Soviético, de 1961. No segundo texto da série “Cinema e prostituição” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 363-367), o crítico retoma algumas considerações de Máximo Górkí e Vladimir Lênin, que convergem num moralismo que entra em tensão com a posição de Anatol Lunatcharski, tensão que seria retomada em outros textos em relação a Vladimir Maiakóvski e Eisenstein. Mais importante aqui é notar a digressão em torno de Górkí, autor no qual Paulo Emílio encontra o paralelo que dá título ao artigo, proposto pelo escritor ainda no fim do século XIX, entre cinema e prostituição. A observação completa as reflexões anteriores na medida em que o problema da ficção, da necessidade simbólica da ficção, é afirmada num contexto diverso ao do cinema brasileiro. Afinal, Paulo Emílio nota que cinema e prostituição atendem a uma mesma necessidade de ficção compensatória. Sua função calmante é tão vital quanto a realidade, observação desdobrada para fenômenos cinematográficos como Rodolfo Valentino e Brigitte Bardot.

* * *

²³⁴ Outro índice da posição de Paulo Emílio em torno das relações entre fantasia e realidade são suas reservas em relação ao Cinema Verdade, expressas em comentário sobre os filmes dirigidos por Paulo César Saraceni, *O desafio* e *Integração racial* (1964) (SALLES GOMES, 2016, p. 319-325). Jean-Claude Bernardet faz reservas semelhantes na mesma época (BERNARDET, 1965).

Talvez o tema das ficções compensatórias seja um dos principais elementos a aproximar a conferência de Paulo Emílio com a *Formação da literatura brasileira*. A começar pela ironia. No livro de Candido, é notório como se avolumam as referências irônicas às limitações da literatura brasileira na passagem para o Romantismo.²³⁵ Uma descrição do processo formativo atenta a seus aspectos risíveis é recuperada por Paulo Emílio em suas citações da *Formação*: “Antonio Candido comenta: ‘construir uma ‘literatura nacional’ é afã, quase divisa, proclamado nos documentos do tempo até se tornar enfadonho’”, acrescentando logo depois que “É cada vez mais esse estado de espírito, esse clima, que nós sentimos dentro e fora de nós a respeito do cinema nacional” (APESG-CB PI 0211). Isto é, o enfado não deixa de se fazer presente no cinema brasileiro contemporâneo. Mas, diferentemente da “mediocridade” citada em “Uma situação colonial?”, o enfado é aqui fruto da repetição da divisa independentista. Além disso, a ingenuidade também se faz presente a essa altura: “Esse esforço de criar retroativamente uma tradição cinematográfica nós o fazemos talvez com menos ingenuidade do que nossos antepassados da literatura” (APESG-CB PI 0211), em que as palavras “talvez” e “menos” indicam que o sentimento é, ainda assim, presente. Portanto, se por um lado Paulo Emílio apresenta o estado de maturidade do cinema brasileiro, ele semeia, aqui e ali, certa ironia em relação ao processo descrito.

Como vimos, a tensão entre aspiração nacional e realização regional desse novo momento da cinematografia brasileira já era presente no parágrafo introdutório da conferência. Agora, é possível desdobrar essa tensão numa dupla providência: por um lado, dar conta do clima de otimismo em relação à produção mais recente do país (que se adensaria nos anos seguintes); por outro lado, preservar o espaço de dessolidarização em relação a certos aspectos desse processo formativo, evidenciando sua fuga para certas ficções compensatórias (o que ficaria mais evidente após o Golpe de 1964). Daí a necessidade de enfatizar que o trabalho de conscientização não passa pela simples exposição dos fatos, mas pela compreensão do entrelaçamento entre real e ficcional.

Aliás, pouco antes da elaboração conferência, Paulo Emílio escreveu um artigo, “Mauro e outros dois grandes” (*Il Cinema Brasiliano*, 1961), em que ironizaria o tema da obra-prima perdida, em referência a *Limite*, de Mário Peixoto (este, já apresentado sob o signo da mitomania), e ao roteiro jamais filmado *O sertanejo*, de Lima Barreto (SALLES GOMES, 2016, p. 236-243). Ora, esse mito da obra-prima perdida reforça o vínculo com

²³⁵ A respeito da simpatia de Candido pelo “segundo escalão”, cf. Paulo Arantes (1997, p. 43-46).

Antonio Candido em torno das ficções compensatórias. Candido afirma na *Formação*: “Sintoma interessante do que foi dito é a formação, nesse tempo, de dois temas, onde se vêm unir as condições reais da produção intelectual e certa fabulação, que procurava compensar a sua pobreza e lacunas. Refiro-me ao que se poderia chamar de temas do “saber universal” e da “obra-prima perdida” (CANDIDO, 2017c, p. 247). Importante lembrar que as primeiras citações da *Formação* nos textos de Paulo Emílio, na referida crítica a Viany, aparecem de forma quase concomitante a “Mauro e outros dois grandes”.²³⁶ Assim, se a tomada de consciência não é um tema novo na discussão sobre o cinema brasileiro, o que parece particularizar a posição do crítico paulista é a tentativa de anexar a ficção aos domínios da consciência.

Por fim, é interessante observar uma última providência tomada por Paulo Emílio em sua conferência, a apropriação explícita e reelaboração de uma frase da *Formação*: “O cinema da década de 1960 no Brasil foi episódio do grande processo de tomada de consciência nacional, constituindo um aspecto do movimento de emancipação econômica” (APESG-CB PI 0211). Essa reinvenção não deixa de alimentar a ironia do texto, uma vez que há uma contradição performativa na afirmação da autonomização do cinema brasileiro a partir de um fragmento textual estruturado em função do contexto literário. Como se a apresentação da libertação tivesse que ser embalada com fórmulas tomadas de fora e o trabalho da crítica consistisse em grande medida no trabalho consciente da formulação.²³⁷

Estação, periodização

A emergência de uma periodização do cinema brasileiro talvez configure um laboratório privilegiado para observar a experiência do tempo de Paulo Emílio nos anos 1960. Considerando essa perspectiva, ponho de parte as revisões historiográficas levadas a cabo sobretudo a partir dos anos 1990, a respeito da pertinência e mesmo dos vícios de origem que incidem em problemas estruturais no olhar do crítico para o cinema nacional.

²³⁶ Quanto ao tema do saber universal, em sua versão popularizada, uma vítima comum a Candido e a Salles Gomes é Ruy Barbosa: “Há anos, no interior de Minas, um velho negro, de esplêndida barba branca, analfabeto e majestoso, me informou que Rui Barbosa falava todas as línguas do mundo.” (CANDIDO, 2017c, p. 247) “E tanto eu como o senhor lemos o *Cemitério* e sabemos que quando dr. Rui Barbosa chegou e falando holandês com o porteiro apresentou as credenciais do Brasil ninguém lhe deu importância, mas mesmo assim deixaram entrar. Lá dentro disse bom dia em francês, inglês, alemão e russo, e foi olhado.” (SALLES GOMES, 2007a, p. 42)

²³⁷ Sobre o trabalho com as fórmulas num contexto familiar a Paulo Emílio, a crítica de André Bazin, cf. Hervé Joubert-Laurencin (2014, p. 153-158).

Do ponto de vista que nos interessa, é mais significativo considerar textos como o “Panorama do cinema brasileiro” (SALLES GOMES, 2016, p. 119-166), sobre o qual nos debruçaremos a seguir, como uma instância na trajetória do autor, e não como uma suma de seu pensamento.

De uma maneira esquemática, podemos situar a publicação do “Panorama” no álbum *70 anos de cinema brasileiro* (SALLES GOMES; GONZAGA, 1966) num momento de dificuldade para Paulo Emílio, que se demitira há pouco da Universidade de Brasília (UnB). A efeméride em torno do cinema nacional era uma ocasião editorial que permitiu ao crítico partilhar uma síntese da reflexão historiográfica elaborada nos anos anteriores.²³⁸ A trajetória anterior das pesquisas de Paulo Emílio já foi analisada por diversos autores. Já em 1937, em carta, o crítico dá conta de seu novo interesse pelo cinema e indica a leitura da revista *O fan* em seu primeiro período na Europa (apud CAETANO, 2012, p. 99). Rafael Zanatto lembra, porém, que o princípio de um esquema de reflexões mais globais sobre o cinema brasileiro desponta já nos debates da FIAF realizados no Congresso de Roma, em 1949 (ZANATTO, 2018, p. 173-177; FIAF *Congrès de Rome*). É nesse sentido que a série de textos dedicados à história do cinema brasileiro no *Suplemento Literário*, na segunda metade dos anos 1950, dialoga não apenas com o trabalho de prospecção realizado por Caio Scheiby, mas também com uma trajetória prévia do próprio Paulo Emílio.

Embora esse ciclo de artigos tenha sido interrompido pelo incêndio da Cinemateca, sua concentração já evidencia o interesse por um período específico, de forma a dar amplitude geográfica aos “ciclos” do cinema silencioso, na referência aos casos de Campinas, do Rio Grande do Sul e ao arquivo do veterano Pedro Lima. E se a coluna do *Suplemento* não voltaria a ser usada para tratar da história do cinema brasileiro, ainda em 1961, Paulo Emílio participaria da obra coletiva *Il cinema brasiliano*, para onde enviou um artigo sobre Lima Barreto, Mário Peixoto e Humberto Mauro (SALLES GOMES, 2016, p. 236-243).

No ano de 1966, dois núcleos documentais apontam para um movimento de aprofundamento na história do cinema brasileiro. Por um lado, em função de suas atividades docentes, Paulo Emílio elabora um conjunto de materiais que leva o título geral

²³⁸ A efeméride em torno do cinema nacional é um dado estrutural da periodização de Paulo Emílio, problematizado anos depois por Bernardet (1990). Ela já era manifesta em “CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA” (APESG-CB PI 0133) e retornaria no “Festejo muito pessoal” (SALLES GOMES, 2016, p. 491-496).

de “Os filmes na cidade”, que inclui notas, fichamentos e roteiros de aula (APESG-CB PI 0488, 0489, 0490, 0491, 0492, 0493, 0494, 0495 e 0496).²³⁹ Esse material aponta para um aprofundamento na análise de camadas mais amplas da “cultura brasileira”, que remontam a uma formação histórica fortemente calcada no século XIX, e enfatiza a centralidade do âmbito extracinematográfico na pesquisa sobre os filmes brasileiros. Daí o estudo das várias manifestações culturais, populares ou de elite, que se desdobram numa compreensão do “tecido social” em que se instalou o cinema em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Paralelamente a essa produção mais articulada à sua atuação acadêmica individual, Paulo Emílio também se integrou a um projeto coletivo organizado por Antonio Candido no IEB-USP, em 1966, o curso “O cangaço na realidade e na cultura brasileira”. Para esse evento, que abordava o tema do cangaço de múltiplas perspectivas, Paulo Emílio preparou a conferência “O universo fílmico do cangaço”, articulada a um amplo conjunto de materiais preparatórios, sobretudo anotações de filmes (APESG-CB PI 0486). Esse curso foi fundamental por vários motivos, mas sobretudo pela análise da formalização, isto é, da vinculação formal de uma “realidade” (o cangaço) com um universo ficcional (os filmes de cangaço), marcado por constantes (a formação do cangaceiro por disputas de terra ou para vingar sua honra) e variáveis (os filmes paulistas eram mais favoráveis à polícia). Embora não se possa falar de uma “formação”, nos termos que Antonio Candido empregara o conceito na *Formação da literatura brasileira*, Paulo Emílio analisava então um amplo escopo de filmes, que vai de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, dir. Glauber Rocha) a *O Lamparina* (1964, dir. Glauro Mirkó Laurelli), de modo a definir um “sistema comunicante” entre eles.

De uma forma geral, portanto, Paulo Emílio elaborou em 1966 formulações significativas sobre dois dos principais gêneros cinematográficos brasileiros — a chanchada e os filmes de cangaço — através da interação entre formação sociocultural e formulação estético-temática. Como já demonstrou Zanatto, o material “Os filmes na cidade” pode ser articulado à preparação de *70 anos de cinema brasileiro*. O livro resulta de um convite para a elaboração de um álbum relativo à efeméride, que contava com texto de Paulo Emílio, intitulado “Panorama do cinema brasileiro”, e com fotografias retiradas do arquivo de Adhemar Gonzaga e por ele legendadas. O “Panorama”, como logo se vê pelo título, propunha uma abordagem mais globalizante para a história do cinema

²³⁹ Esse material foi objeto de um conjunto de análises por parte de Rafael Zanatto (2020a; 2020b; 2021).

brasileiro que, ainda que passasse por sucessivas redefinições (ZANATTO, 2018, p. 467-517), forneceria uma estrutura de base para abordar o cinema nacional em Paulo Emílio até os anos 1970. É interessante a opção pela forma, que sugere uma visão ampla do fenômeno cinematográfico no Brasil, sem recorrer a formulações talvez mais ambiciosas como a “formação”.

Na realidade, o “Panorama” é referido poucas vezes ao seu contexto de publicação, o álbum *70 anos de cinema brasileiro*, distribuído gratuitamente, e elaborado a várias mãos. O artigo de Paulo Emílio é parte integrante, mas não é a única referência desse material. Como dito, o livro conta com um farto material fotográfico proveniente do arquivo pessoal de Adhemar Gonzaga, mas também com imagens de outros arquivos, como o de Augusto Valentin, contando ainda com ilustrações de Laszlo Meitner (SALLES GOMES; GONZAGA, 1966, p. 7). Além disso, a descrição da parte que coube a Gonzaga no livro como “álbum de fotografias” é inexata ou, ao menos, ignora as possibilidades desse formato. Afinal, as legendas da seção fotográfica não são pontuais, mas extremamente detalhadas, constituindo um texto de proporções consideráveis na comparação com o “Panorama”.

A comparação ganha sentido uma vez que os dois textos estabelecem visões diversas em torno da efeméride. Gonzaga assume, em comparação com Paulo Emílio, uma posição de defesa mais explícita do cinema brasileiro, salientando suas qualidades, numa descrição que atinge um grau de detalhamento sem paralelo no “Panorama”, e chega mesmo à exploração do pitoresco de certas informações. Ao mesmo tempo, o cineasta e crítico carioca constrói um discurso que enfatiza certos lances do cinema brasileiro, sobretudo a chanchada, de forma muito mais aprofundada que o texto de Paulo Emílio, o que confere um andamento desigual às partes, ainda que as fotografias se refiram aos períodos delimitados no “Panorama”; em sentido inverso, o mesmo contraste se repõe em relação ao Cinema Novo, diluído por Gonzaga numa produção mais ampla. Dessa forma, se os períodos demarcados por Paulo Emílio no “Panorama” marcam a descontinuidade das “épocas”, Gonzaga desce ao nível dos trabalhadores dos filmes, de modo que suas legendas ressaltam a recorrência dos nomes, lançando sua narrativa numa linha que costura as partes que Paulo Emílio deixa separadas. No fundo, emerge a percepção de uma voz interna ao setor da produção do cinema (Gonzaga) e uma voz que procura pairar sobre ela (Paulo Emílio).

O crítico paulista se referia ao material guardado por Adhemar Gonzaga desde a segunda metade dos anos 1950. Em seu mencionado artigo sobre Pedro Lima, Paulo

Emílio faz uma breve recensão sobre a importância dos arquivos pessoais, sem deixar de mencionar o material de Gonzaga (SALLES GOMES, 2016, p. 413-418). Este é aludido ainda em outros textos, não apenas no que toca a seu trabalho de documentação, mas também a seus aportes historiográficos, como ocorre numa das resenhas sobre a *Introdução* de Viany (SALLES GOMES, 2016, p. 462-468). No entanto, se o pioneirismo de Gonzaga garante, no olhar de Paulo Emílio, determinadas virtudes à sua obra, a diferença de tom entre as duas análises presentes em *70 anos de cinema brasileiro* aponta para a diferença do registro historiográfico.

É de se lembrar, que a diferença geracional já havia ficado marcada no início da década de 1960 com as críticas de Gustavo Dahl às considerações de Pedro Lima sobre o Cinema Novo (DAHL, 1961). A meio caminho entre os jovens cineastas e os veteranos da crítica, Paulo Emílio incorpora certo distanciamento, sem, contudo, aderir totalmente a ele. Essa situação limiar parece ter sido visada de forma consciente por Paulo Emílio. É o que sugere ao menos um fragmento de roteiro – sem data – em que o crítico contrapõe à fala ufanista de Pedro Lima e de Gonzaga justamente a figura de Glauber Rocha (APESG-CB PI 0439).

É interessante observar, porém, que a relação com Gonzaga se constitui através de um paradoxal movimento de aproximação em relação à implicação pessoal na defesa do cinema brasileiro, que incide na tese de 1972 sobre Humberto Mauro, onde a diferença deste em relação ao olhar carioca-cosmopolita de Gonzaga e Lima é sumamente explorada como limite inerente à sua defesa do filme nacional. Numa conferência realizada em Curitiba em 1974 (APESG-CB PI 0455), Paulo Emílio dá alguns passos e procura especificar o modelo do conservadorismo de Gonzaga, diferenciando-o do conservadorismo de Mauro. Mas é no filme *Tem coca cola no vatapá*, fortemente relacionado à tese de 1972, que Gonzaga se torna personagem nos diálogos escritos por Paulo Emílio.²⁴⁰ Há aí certo paralelismo entre a posição de Gonzaga e o lugar do próprio Paulo Emílio, reforçado pelo contraponto deste com os alunos da ECA-USP e daquele com o crítico Mário Behring.²⁴¹

²⁴⁰ Talvez esse movimento sirva de parâmetro para a datação do roteiro acima citado, em que Gonzaga contracenava com Glauber Rocha.

²⁴¹ Em consultas realizadas com Rogério Correa em novembro de 2020, este confirma que os diálogos de Pedro Lima, Adhemar Gonzaga e Mário Behring foram criados por Paulo Emílio, em que pese as improvisações de Rudá de Andrade, intérprete de Behring. Num documento de letra não coincidente com a de Paulo Emílio, com a indicação “pertence a R. Correia”, há um comentário sobre as contradições de Gonzaga que segue de perto as formulações da tese de 1972 (APESG-CB PI 0794).

“Panorama” sofreu algumas modificações, o que talvez seja um sintoma desse acercamento complexo com a figura de Gonzaga. O texto que atualmente circula em coletâneas (SALLES GOMES, 2016, p. 119-166) decorre de modificações e acréscimos que resultaram num texto em 1970. Esse derradeiro tratamento do texto contém acréscimos que especificam algumas das passagens do “Panorama”, além de correções, reelaborações e exclusões mais pontuais.²⁴² As modificações, contudo, não alteram a periodização estabelecida no texto de 1966, que de certa forma é retomada em outros artigos produzidos no fim dos anos 1960 com intenções igualmente panorâmicas, como a “Nota sobre o cinema brasileiro” (APESG-CB PI 0762) e “Pequeno cinema antigo” (SALLES GOMES, 2016, p. 176-185). O próprio contexto de publicação desses dois comentários favorece a retomada do panorama, seja pela inclusão da nota numa atualização da *Cultura brasileira*, de Fernando de Azevedo, seja pela produção de uma síntese destinada ao público italiano, através da publicação do segundo texto na revista *Aut-Aut*.²⁴³

O fato de a periodização de 1966 pairar de forma evidente sobre “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” está na base do projeto editorial de reunião do ensaio de 1973 com o “Panorama” e “Pequeno cinema antigo” numa edição da Brasiliense organizada por Bernardet e Maria Rita Galvão nos anos 1980. Aliás, data também de 1980 a publicação de um texto que não deixa de possuir vínculos profundos com o trabalho de periodização empreendido por Paulo Emílio, o artigo “Cinema Brasileiro: 1930-964” (GALVÃO; SOUZA, 2003). No entanto, a associação sem mediações entre o “Panorama” e “Trajetória” é temerária por deixar de lado não apenas as circunstâncias de publicação desses textos, o que leva a diferentes abordagens do problema da periodização. No “Panorama”, a periodização procura corresponder ao objeto, sem que haja uma proposta específica de intervenção. Por seu turno, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” possui uma relação instrumental com o movimento de periodização, como foi indicado acima. É difícil decalcar o ensaio do panorama, até porque a passagem da expectativa à intervenção direta reduz a força da sugestão teleológica.

²⁴² O organizador da edição de 2016, Carlos Augusto Calil, se refere ao trabalho de estabelecimento do texto por parte de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, para a edição da Brasiliense, utilizando-se de três materiais: o manuscrito original, a versão publicada de *70 anos de cinema brasileiro* e um material mimeografado utilizado na ECA-USP (apud SALLES GOMES, 2016, p. 218). Contudo, embora a edição indique as passagens em que há alterações, ela não faz referência aos acréscimos.

²⁴³ O número dedicado ao Brasil continha ainda artigos de Paul Singer, Octavio Ianni, Roberto Cardoso de Oliveira, Paulo Freire, José Dirceu, Bento Prado Jr., Mário Schenberg, Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima, Anatol Rosenfeld, Jean-Claude Bernardet, Aracy Amaral, Sérgio Ferro, Décio Pignatari e Gilberto Mendes.

Mas o que nos interessa observar mais de perto é a associação do andamento dado por Paulo Emílio à história do cinema brasileiro como um sintoma de sua perspectiva mais ampla do tempo nos anos 1960. Essa singularidade adquire relevo quando colocamos em perspectiva o andamento do tempo em outras obras da época. Creio que o horizonte ascendente é um traço comum da *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 2003), de *Brasil em tempo de cinema* (BERNARDET, 2007) e do “Panorama”. Mas as dimensões da ascensão variam. Glauber Rocha, por exemplo, afere e constrói uma imagem do passado retendo para o Cinema Novo a exclusividade dos progressos feitos no caminho percorrido, o que se evidencia, por exemplo, na contraposição entre Mauro e Mário Peixoto, ou ainda na avaliação do grupo paulista, de *O cangaceiro* a *O pagador de promessas*. O texto de Bernardet, por seu turno, oferece uma exploração de uma intensidade do tempo, que comporta uma cronologia cheia de idas e vindas, mas que aponta de maneira geral para um ascenso marcado por filmes como *Viramundo* (1965, dir. Geraldo Sarno), *O desafio* e *São Paulo S.A.*.²⁴⁴

Quanto a Paulo Emílio, as épocas que ele circunscreve para estruturar sua periodização mantêm como parâmetros, como notado na historiografia – uma “idade de ouro” (BERNARDET, 2008, p. 31-41). Mas é interessante observar que a lógica de uma “idade de ouro” que não se supera remete à atualização de um problema estrutural que não é tocado pelas demais configurações do cinema nacional. O problema, posto de forma muito particular em Paulo Emílio na comparação com outros é a construção de um encadeamento marcado por uma continuidade – o subdesenvolvimento – que obsta a continuidade da produção, o que gera um problema contínuo de sucessão, ou, em outras palavras, uma sucessão truncada. Dessa forma, a periodização constante no “Panorama” fornece um índice do sentimento do tempo em 1966, muito mais ligado à sensação de continuidade do fracasso, que não só não é desdobrada em outros documentos *tal qual* ocorre no “Panorama”. O “tempo de cinema”, finalmente objetivado por Paulo Emílio, não é indiferente ao tempo subjetivo de sua espera, que em 1966 já atingia uma estação fundamental.

²⁴⁴ Note-se que uma estrutura temporal semelhante reaparece em *Cineastas e imagens do povo* (BERNARDET, 2003), havendo, no entanto, uma inversão: aqui *Viramundo* passa de ponto de chegada a parâmetro de partida.

Ritmo de aventura

No ano de 1968, Paulo Emílio voltou a escrever regularmente para um jornal, após um hiato de anos. Junto de Jean-Claude Bernardet e outros críticos, ele começou a publicar regularmente no jornal paulista *A gazeta*, numa contribuição que se estendeu entre maio e setembro daquele ano. A interrupção provavelmente se deve ao teor contundente das intervenções realizadas por Paulo Emílio, num movimento que marcaria sua produção sobretudo nos anos 1970 (XAVIER, 1986, p. 217-224). Ao longo dos meses que durou essa contribuição, o crítico abordou temas sensíveis, como o emprego de câmeras pela polícia, em “Documentário policial” (SALLES GOMES, 1986, p. 250-251), ou o problema da censura de um filme como *A chinesa*, no artigo que leva o nome do filme (SALLES GOMES, 1986, p. 254-255).

Esse é, grosso modo, o contexto em que Paulo Emílio publica, em junho de 1968, o artigo “Roberto Campos em ritmo de aventura” (SALLES GOMES, 2016, p. 337-339). O título joga com um lançamento recente e de grande impacto na época, *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968, dir. Roberto Farias). A eufonia dos nomes, Roberto Campos-Roberto Carlos, dá lugar a um artigo, no entanto, em que praticamente não se discute o filme dirigido por outro Roberto, o Farias. A escolha é significativa, pois a produção de cunho mais comercial que se avolumava em fins dos anos 1960 tinha em Farias uma de suas figuras emblemáticas. O diretor seguia a tendência do momento, fato que se evidencia na passagem de filmes com um cunho mais social, como *Assalto ao trem pagador* e *Selva trágica* (1964), para filmes como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), além dos três filmes realizados com o cantor Roberto Carlos.²⁴⁵ Como se sabe, mesmo entre diretores ligados ao Cinema Novo a produção ensaia uma aproximação com o mercado em filmes como *Todas as mulheres do mundo* (1966, dir. Domingos de Oliveira), *Garôta de Ipanema* (1967, dir. Leon Hirszman) e *El Justicero* (1967, dir. Nelson Pereira dos Santos) (Fernão Ramos, 2018, n.p.).

Embora trate pouco individualmente da produção contemporânea nesse momento, Paulo Emílio participou, em janeiro de 1968, de algumas reuniões que registrou em suas anotações como encontros sobre o Cinema Novo (APESG-CB PI 0047). Nesse registro fica indicada a necessidade de organizar um movimento que resista às tendências desnacionalizadoras da produção brasileira, atentando inclusive para as potencialidades

²⁴⁵ Acerca da trajetória de Roberto Carlos e da Jovem Guarda junto à canção brasileira do período, cf. Marcos Napolitano (2020, p. 54-58).

do mercado latino-americano. Embora se trate de uma anotação relativamente vaga,²⁴⁶ é de se notar que essas orientações são retomadas em outros momentos em torno de 1968, época em que são datadas as reuniões.

Já em 1967 Paulo Emílio dá mostras desse problema em seu registro sobre o Festival de Brasília daquele ano, publicado em janeiro de 1968 na revista *Realidade*, com o título “Brasília: o diabo solto no cinema” (SALLES GOMES, 2016, p. 326-330). Esse material ajuda a compreender o problema colocado meses depois no artigo sobre Roberto Campos-Carlos. Afinal, ao comentar o vigor do cinema brasileiro contemporâneo presente no Festival de Brasília, o crítico tece elogios aos novos diretores paulistas que então emergiram, citando Maurice Capovilla, Luiz Sérgio Person e Ozualdo Candeias, que à época apresentaram, respectivamente, *Bebel, garota propaganda* (1967), *O caso dos irmãos Naves* e *A margem* (1967). Cita ainda, um pouco sentindo as tendências da época, o processo de modernização da comédia comercial, referindo-se a *Edu Coração de Ouro* (1967, dir. Domingos de Oliveira). Em linha com o que aparece na anotação nos materiais pessoais do crítico, o artigo sublinha que o grande problema do cinema brasileiro, maior inclusive que a censura, é sua desnacionalização. Há ainda outros pontos de contato entre o registro pessoal e o material publicado. Exemplo disso é a preocupação – rara na obra de Paulo Emílio – com o contexto cinematográfico latino-americano, expresso no comentário sobre o Festival de Mar del Plata no artigo *El Cuarto* (SALLES GOMES, 2016, p. 334-336).

“Roberto Campos em ritmo de aventura” retoma com contundência a discussão iniciada em janeiro em *Realidade*. Afinal, tratava-se de debater o processo de criação do INC, projeto acalentado desde o final da década de 1940 e finalmente posto em prática nos primeiros anos do Regime Militar. Conforme indicou Anita Simis (2015), variados foram os projetos acalentados até a implementação definitiva desse órgão. E o instituto enfim estabelecido não coincidia exatamente com a proposta feita, antes do Golpe de 1964, pelo Geicine (SIMIS, 2015, p. 216-243). A diferença dos projetos e a implementação de um órgão mais centralizador – que reaviva os temores presente desde o projeto de Alberto Cavalcanti, ainda nos anos 1950 – levou a polêmicas com os focos

²⁴⁶ O caderno onde se encontra esse registro contém anotações sobre um curso de Antonio Candido sobre o cangaço na literatura, notas sobre o cinema silencioso no Brasil, além da descrição do filme *Pluft o fantasminha* (1962, dir. Romain Lesage).

de produção em oposição ao governo.²⁴⁷ A criação de uma instituição federal visava, em parte, servir de contraponto à política de financiamento do Estado da Guanabara, através da Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica, que passara às mãos de um opositor do governo com a eleição de Francisco Negrão de Lima, no fim de 1965. O INC, portanto, é criado no contexto das mudanças políticas e institucionais que convergiriam com o prolongamento do estado de exceção logo formalizado com o Ato Institucional n. 2 (AI-2). O órgão surgia ainda num contexto de federalização da censura, contando apenas com representantes do Estado, tema abordado no artigo de *Realidade* sobre o Festival de Brasília de 1967.

Mas há um ponto de continuidade significativo em relação ao período anterior ao Golpe: Flávio Tambellini, que se tornara um articulador ligado à criação do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica e do Geicine nos governos Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros, vindo das comissões municipal, estadual e federal de cinema, assume a presidência do INC, aí permanecendo até 1967. Diferentemente de figuras como Benedito Junqueira Duarte, Paulo Emílio apoiou publicamente as articulações de Tambellini, em que pese as divergências que tiveram lugar nas comissões em que ambos tomaram parte. O próprio Duarte, aliás, aponta essas contradições (CATANI, 1991, v. 2, p. 82-90). Ele critica, por exemplo, o apoio da Cinemateca a um filme como *Ravina*, produzido por Tambellini, que se declarou abertamente contrário às demandas por financiamento público por parte daquela instituição (DUARTE, 1959). Essa crítica talvez compareça na homenagem de Paulo Emílio ao idiossincrático conservador, com quem se avistava de tempos em tempos, num dos artigos publicado em 1968 em *A gazeta*, intitulado “Será o Benedito?” (SALLES GOMES, 2009b).²⁴⁸

A gestão de Tambellini no INC foi propícia às coproduções, tidas por Paulo Emílio como desnacionalizadoras. Esse fato foi explorado pelo crítico anos mais tarde, em 1974, em uma análise do periódico da instituição, a revista *Filme Cultura* (APESG-CB PI 0455). Tambellini também seria criticado em 1975 no artigo “Risco de injustiça” (SALLES GOMES, 2016, p. 390-392), publicado em *Movimento* a respeito do filme que dirigira recentemente, *Relatório de um homem casado* (1974). Mas é interessante

²⁴⁷ Lembre-se, a esse respeito, da participação de cineastas no Protesto dos Oito da Glória, em novembro de 1965, que levou à prisão de Glauber Rocha, Mário Carneiro e Joaquim Pedro de Andrade, em ato contra o ditador Castello Branco (NAPOLITANO, 2017, p. 76-79).

²⁴⁸ É o caso de notar que no artigo “*El Cuarto*”, citado acima, Paulo Emílio critica o representante brasileiro no Festival de Mar del Plata, o filme *O quarto* (1968, dir. Rubem Biáfora) – cujo título é ironicamente traduzido para o espanhol. A crítica a uma figura historicamente ligada a Tambellini como Biáfora é significativa nesse contexto.

observar que, na crítica de 1968, o debate sobre a atuação do INC não focaliza seus diretores (na ocasião, Tambellini fora substituído por Durval Gomes Garcia), mas a figura do ex-ministro do Planejamento, Roberto Campos, figura de grande prestígio no governo Castelo Branco e que foi determinante para a criação do INC.²⁴⁹ A opção por preservar a direção do órgão, portanto, é relativamente compensada pela opção por criticar alguém que coincide com a gestão de Tambellini e, além de tudo, era seu cunhado²⁵⁰.

O INC, então, é diretamente criticado por Paulo Emílio, que aponta problemas em dois sentidos. Por um lado, uma questão levantada diz respeito ao apadrinhamento que marcaria a atuação do órgão. A acusação rompe com a entente formada em fins dos anos 1950 e denuncia a cisão em relação ao grupo de Tambellini.²⁵¹ Aliás, já no artigo “Brasília: o diabo solto no cinema”, Paulo Emílio denuncia a existência de uma “crítica-policia” (SALLES GOMES, 2016, p. 326-330). É importante lembrar, a esse respeito, que o lançamento de *70 anos de cinema brasileiro* despertou a ira de figuras que de alguma forma se aproximam de Tambellini, como José Júlio Spiewak, que em fevereiro de 1967 publicou no *Diário de São Paulo* o artigo “Um livro espúrio”, em que acusava Paulo Emílio de “criptoesquerdismo” (apud SALLES GOMES, 2016, p. 166).²⁵² Ora, é evidente a mudança de posição em relação ao início dos anos 1960 e a acusação de apadrinhamento diz respeito a uma questão colocada de forma mais ampla pelo grupo cinemanovista, donde a discussão sobre a possibilidade de articulação de um movimento

²⁴⁹ Roberto campos também seria citado em outros documentos em época próxima e sempre em chave debochada, como nos roteiros “Em memória de Helena” (APESG-CB PI 0268.01) e “Amar, verbo intransitivo” (APESG-CB PI 0117.01).

²⁵⁰ Após a gestão de Tambellini, todos os diretores do INC eram militares ou ligados a militares. Ainda acerca de Tambellini, registre-se que Paulo Emílio é o autor de uma carta que assina com o pseudônimo Fernando Pio Barroso, não datada e endereçada ao redator da revista *Anhembi*, em que problematiza a análise daquele crítico a *Tempos modernos* (1936, dir. Charles Chaplin) (APESG-CB CA 0755). A crítica se estende a Noé Gertel. Um índice das relações tensionadas entre Paulo Emílio e Tambellini é a carta enviada por aquele, em 1959 (APESG-CB CA 0495), procurando desfazer eventuais mal-entendidos em relação a uma crítica acerca das relações entre o poder público e a Cinemateca. Já em 1961, o artigo “Parece que agora vai”, publicado em *Visão*, é francamente elogioso a Tambellini (SALLES GOMES, 1961a).

²⁵¹ Já no início dos anos 1960, fato verificável em “Uma situação colonial?”, eleva-se o tom das críticas ao setor do comércio cinematográfico. A novidade agora é que o rompimento do ecumenismo se coloca no interior do campo da crítica. Agradeço a Arthur Autran por observar as idas e vindas na relação de Paulo Emílio em relação a outros setores da crítica paulista.

²⁵² Conforme nota Carlos Augusto Calil, o pomo da discórdia explícito é o elogio feito no “Panorama” a *Deus e o diabo na terra do sol*, ao passo que Khouri teria sido pouco destacado na exposição. Isso talvez tenha levado Paulo Emílio a reforçar a descrição o conservadorismo do grupo de Khouri em “Pequeno cinema antigo”, publicado em 1969 (SALLES GOMES, 2016, p. 176-185). A tensão já era evidente em 1964 por ocasião da representação do Brasil no Festival de Cannes, dividida entre o filme de Glauber Rocha e *Noite vazia* (1964, dir. Walter Hugo Khouri). É importante lembrar que por volta de 1968, no entanto, Paulo Emílio já tivera contato com *Brasil em tempo de cinema*, onde o papel de Khouri é redimensionado por Jean-Claude Bernardet (2007, p. 120-128), numa cisão com o cinemanovismo que seria tematizada novamente em *O autor no cinema*, nos anos 1990 (BERNARDET, 2018, p. 132-144).

de resistência, registrada nas anotações pessoais de Paulo Emílio (APESG-CB PI 0047), uma vez que os membros do grupo rejeitaram a criação do INC no seu início.

Mas ao lado dessa acusação, uma segunda crítica presente em “Roberto Campos em ritmo de aventura” diz respeito à “mentalidade colonial” abraçada pelo INC, que privilegia, sob a ideia de “superprodução”, um conjunto pequeno dos filmes nacionais. Essa seria uma expressão da mentalidade colonial, não apenas associada à liberação das coproduções, mas à aceitação tácita do lugar subordinado do filme nacional e de um status quo favorável à produção estrangeira. Assim, ao estado de coisas “soporífero” deixado por Campos no INC, Paulo Emílio contrapõe uma reflexão de Celso Furtado, através da qual denuncia os benefícios proporcionados à empresa estrangeira pelas leis brasileiras de amparo do mercado, que em breve poderão ser atendidas por filmes estrangeiros produzidos no Brasil.

Mas o escopo da “modernização conservadora”²⁵³ marcado pelo ritmo de Roberto Campos é ampliado ao final do artigo: “O cinema brasileiro não merece ficar sujeito ao ritmo das aventuras de qualquer Roberto.” (SALLES GOMES, 2016, p. 339) Lembremos que o artigo se refere a três figuras com o mesmo nome: Campos, Carlos e Farias. O aceno no título, portanto, é retomado apenas no fecho do texto, o que supõe um comentário ácido não apenas ligado ao INC, mas a determinados produtos do tempo que adquiriram grande visibilidade. Ora, vimos que filmes como *Edu Coração de Ouro* não desagradam a Paulo Emílio, que lhe teceu elogios públicos em 1968. O mesmo não parece ocorrer com outros filmes que ocupariam o mesmo campo. Um exemplo disso é a anotação pessoal sobre uma projeção de *As cariocas* (1966, dir. Fernando de Barros, Walter Hugo Khouri e Roberto Santos), realizada em maio de 1967 (APESG-CB PI 0445). Embora tenha chegado ao final da projeção do primeiro segmento (dirigido por Fernando de Barros), Paulo Emílio demonstra reservas em relação aos demais, indicando que “a sensação de falta de assunto é às vezes aflitiva” (APESG-CB PI 0445).

Quanto ao filme comentado no artigo de *A Gazeta*, o “ritmo de aventura” proporcionado pela Jovem Guarda foi capturado por um diretor com tino comercial,

²⁵³ Não utilizo o sentido do termo tal como é feito em Rodrigo Patto Sá Motta (2014, p. 7-21) e tampouco concordo com os reparos feitos a esse respeito por Carlos Fico (2017, p. 25-31). De fato, o conceito de “modernização conservadora” não define, nesta análise sobre Paulo Emílio, uma contradição entre os termos apostos. Contudo, a crítica de Fico possui o condão de restringir o uso do termo à definição criticada. O ponto aqui é investigar a lenta percepção do autor aqui analisado em relação a um novo projeto de modernização que supõe mudanças estruturais, em que pese as continuidades, em relação ao projeto anterior. Note-se a esse respeito que a relação da sociedade de 1985 com a de 1964 é antes formal (MELLO e NOVAIS, 1998), de modo que a história recente do país se confunde com a lenta percepção dessa diferença.

donde a realização de três filmes. Além do já mencionado, Roberto Farias dirigiria ainda *Roberto Carlos e o diamante cômico de rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 km por hora* (1971)²⁵⁴. A associação entre o cinema e uma fração musical que trabalhavam em função da “cultura jovem” (CURI, 2012) possui lances que remontam ao final dos anos 1950, alguns dos quais observados por Paulo Emílio, como o filme *Absolutamente certo* (1957, dir. Anselmo Duarte).²⁵⁵ Assim, a discreta aparição inicial do rock no cinema brasileiro, presente também na performance de Oscarito – Melvis Prestes – em *De vento em popa* (1957, dir. Carlos Manga) (BERNARDET, 1982, p 18-19), ocorre num momento em que a “cultura jovem” começa a chamar a atenção de Paulo Emílio.

A preocupação com esse novo fator social emerge praticamente junto de sua coluna no *Suplemento Literário*, num conjunto de artigos que é relativamente pouco comentado. Em 1956, um dos primeiros artigos publicados no periódico trata de um filme emblemático a esse respeito, *Juventude transviada* (1955, dir. Nicholas Ray). Na verdade, esse artigo não trata especificamente da questão da juventude, detendo-se, antes, numa tópica comum da crítica francesa com a qual Paulo Emílio tinha interlocução, o problema do estilo nos filmes de Nicholas Ray (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 36-41). É no ano seguinte, 1957, que o crítico passa mais especificamente a refletir sobre a cultura jovem, em “Juventude e rebeldia” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 99-102). Aí Paulo Emílio nota o caráter trans-histórico dessa associação, que remete a uma figura como Arthur Rimbaud e seu envolvimento com a Comuna de Paris, em 1871. A particularidade da juventude desajustada do pós-guerra residiria na frustração, apenas parcialmente absorvida pelo “saudável” escape proporcionado pelo fenômeno musical do rock.²⁵⁶ É nesse sentido que a figura de James Dean, cujo falecimento recente gerara grande debate para além da crítica de cinema, emerge como paradigma de uma rebeldia que lida com a frustração, de uma juventude inserida num mundo sem possibilidades. O valor do fenômeno Dean, em suma, diz respeito à primariedade do documento, ao paralelismo sem precedentes entre ator e personagem. Em 1959 essa discreta deriva sobre o tema tem seu fecho no artigo “A casta juvenil” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 49-53), onde o autor

²⁵⁴ Aliás, em 1969, Roberto Carlos lançaria “As curvas da estrada de Santos”.

²⁵⁵ É importante lembrar, no entanto, que a Jovem Guarda convive com outras vertentes musicais, como a fração engajada da chamada Música Popular Brasileira, que terá um papel mais relevante que aquela na consolidação do mercado fonográfico nacional (NAPOLITANO, 2017, p. 134-139). Paulo Emílio não é indiferente a essa vertente, como se pode depreender no uso da canção “Carolina”, lançada em 1967 por Francisco Buarque de Hollanda, no roteiro “Em memória de Helena” (APESG-CB PI 0268.01, p. 58 e 72), dessa mesma época. Sobre as transformações na trajetória de Roberto Carlos no início dos anos 1970, cf. Marcos Napolitano (2020, p. 85-90).

²⁵⁶ O primeiro disco de Elvis Presley foi lançado em março de 1956.

analisa o surgimento de uma tendência interna no cinema, que responde à autonomização da “cultura *teenager*”. O fenômeno, observado em outros domínios como as revistas e a música, geraria uma deriva do cinema em direção aos filmes de horror, que aliás seria o tema do artigo seguinte de Paulo Emílio, “Anatomia e horror” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 54-58).

Nesse sentido podemos falar de um novo ritmo generalizado que não atinge apenas os corpos – dançantes no novo fenômeno do rock, rápidos na nova paixão pelo carro.²⁵⁷ Ou, em outra chave, Paulo Emílio menciona a “aura delinquente” marcada nas roupas e no cabelo dos jovens cineastas franceses que depois seriam associados à *Nouvelle Vague*, François Truffaut e Claude Chabrol (SALLES GOMES, 1959m). É significativo que o tema da juventude, da velocidade e da falta de perspectiva emergjam como metáfora para descrever a imobilização do próprio Paulo Emílio, num ano tão significativo quanto 1968, cujos acontecimentos aparecem de filtrados nos artigos de *A gazeta*. É o caso do artigo “Amigos e amigos” (SALLES GOMES, 1986, p. 260-261), que trata da reação dos cineastas estadunidenses à invasão soviética da Tchecoslováquia, em agosto desse ano, além da discussão já mencionada acerca do uso de câmeras pela polícia brasileira e da censura de *A chinesa*.²⁵⁸ Por fim, um documento dessa época que recolhe e evidencia o dilema e a frustração é a “Nota sobre a criação de um Poder Cultural” (SALLES GOMES, 2012b), que propõe explicitamente a incorporação da juventude nas decisões do Estado, incluindo o debate sobre as paritárias, ocorrido naquele tempo na USP.²⁵⁹

²⁵⁷ Não é secundário que o mesmo Roberto Farias retome o tema da velocidade automobilística em *O fabuloso Fittipaldi* (1973). O modelo desse interesse – e de seus riscos – é a figura de James Dean, explorada, como se viu, por Paulo Emílio.

²⁵⁸ A biblioteca de Paulo Emílio parece acompanhar de alguma forma o interesse da época pelo caso chinês. Nela constam alguns volumes de Mao Zedong: *La stratégie de la guerre révolutionnaire* (1950), *Poemas* (1959), *Écrits choisis* (três volumes, 1967), *Sobre la contradicción* (1966), além do volume *Mao et la Révolution Chinoise* (Jerôme Ch'en, 1968). Constam ainda duas obras de Herbert Marcuse, outro indicador de época: *A ideologia da sociedade industrial* (1967) e *La fin de l'utopie* (1968). É de se notar a concentração desse material em torno de 1968. Na correspondência, consta uma carta recebida de Paul Oury em julho de 1968 (APESG-CB CP 1260), em que o remetente relata os incidentes de maio em Paris, com destaque para as frases escritas nos muros da cidade. Na biblioteca de Paulo Emílio consta o livro de Jean Ferniot, *Mort d'une révolution: la gauche de mai*, publicado em 1968.

²⁵⁹ Registre-se que “Pequeno cinema antigo” foi publicado na revista italiana *Aut- Aut* ao lado de um artigo sobre o movimento estudantil brasileiro, de autoria de Antônio Benetazzo, José Dirceu e Eduardo da Rocha e Silva. Um último eco dessas questões parece ser um artigo publicado em 1976 a respeito da biografia de Jean Lacouture sobre André Malraux, figura particularmente polêmica no ambiente cinematográfico parisiense nos acontecimentos de março de 1968 (BAECQUE, 2010, p. 393-399). O artigo foi publicado na revista acadêmica *Discurso* e se refere à mediocridade de sua ação no ministério de Charles De Gaulle, que o colocou no lado errado em conflitos como as guerras coloniais e 1968 (SALLES GOMES, 1986, p. 201-209). Curiosamente, no entanto, sua crítica se refere ao não-dirigismo de Malraux, o que não coincide com as críticas que este sofria em 1968.

A aceleração é indício, enfim, de uma posição do intelectual no campo e de uma nova percepção dessa posição. Se, desde o início dos anos 1960, tornara-se evidente para Paulo Emílio a diferença geracional em relação ao dinamismo cinematográfico cinemanovista e à jovem equipe da Cinemateca, sua posição relativa no campo fica associada a uma percepção do envelhecimento, entendido aqui como observação da aceleração relativa da carreira dos outros. Paulo Emílio não chegou a desempenhar, mesmo no campo do cinema, um papel que se demonstrou reservado a intelectuais de uma geração ainda anterior como Alceu Amoroso Lima e Otto Maria Carpeaux, de destacada atuação no período imediatamente posterior ao Golpe de 1964 e que delinearam alguns parâmetros da “resistência cultural” (NAPOLITANO, 2017, p. 65-76). É mais discreta e mais paulatina essa passagem, o que diz respeito, como veremos adiante, ao momento da carreira de Paulo Emílio, e a transferência de sua atuação para outros âmbitos, que frutificarão apenas posteriormente. É nesses marcos que podemos compreender as primeiras críticas do crítico paulista ao INC, como ocorre no manuscrito “Panorama visto de onde?” (APESG-CB PI 0733), comentário ao filme *Panorama do cinema brasileiro*, onde retoma justamente os entrelagos do órgão com o Cinema Novo. Não é por acaso, aliás, que esse período coincide com negociações com órgãos mais ligados ao governo estadual, como o Museu Lasar Segall e a Comissão Estadual de Cinema, além da criação do Museu da Imagem e do Som (SOUZA, 2002).²⁶⁰

Ocorre, portanto, uma diluição de Paulo Emílio no campo, o que o levará a buscar novas formas de inserção. Mesmo no interior do Cinema Novo, como se sabe, haviam tendências que mais tarde levariam a uma aproximação com o aparato estatal, sobretudo durante do governo do ditador Ernesto Geisel e sua contundente política de mecenato cultural (NAPOLITANO, 2017, p. 226-231). É conhecido o caso de Gustavo Dahl, figura próxima a Paulo Emílio desde o início dos anos 1960. Suas formulações, publicadas na *Revista Civilização Brasileira* em meados dos anos 1960, são conhecidas como precursoras da reorientação do Cinema Novo na sua relação com o mercado, que em parte explica sua aproximação com a Embrafilme nos anos 1970, quando o próprio Dahl é incorporado à estrutura de direção da empresa (ROSA, 2016; ADAMATTI, 2018). Já em 1966, Dahl teorizava uma aproximação “tática” com o mercado em artigos como “Cinema

²⁶⁰ A coisa parece mudar de figura, no que toca ao INC, na gestão de Ricardo Cavo Albim. A aproximação de Paulo Emílio com o novo diretor da entidade chamaria a atenção dos órgãos de informação, como é indicado em dossiê produzido pelo SNI em dezembro de 1970 (BR DFANBSB V8 MIC, GNC CCC 70008776), ou ainda o informe produzido pelo Centro de Informações da Aeronáutica (CISA) em 1975 (AN CISA BR DFANBSB VAZ.0.0.21520).

Novo e estruturas econômicas tradicionais” (DAHL, 1966) e “Cinema Novo e seu público” (DAHL, 2016).

Essa restrição a que Paulo Emílio se vê submetido estrutura um impasse. Os comentários sobre o INC pouco alcançam de frutífero e a situação da Cinemateca tampouco inspira perspectivas favoráveis. Ainda em 1968, o crítico veria sua contribuição com *A gazeta* suspensa, ao que se seguiria o segundo incêndio da Cinemateca, em 1969.²⁶¹ Como veremos, a questão que se coloca – o que fazer? – induz Paulo Emílio a buscar resposta em outro lugar.

²⁶¹ Em depoimento realizado para esta pesquisa, Jean-Claude Bernardet lembra que a suspensão das colunas em *A Gazeta* partiram de bilhetes informais recebidos pela direção do jornal.

Capítulo III – Intervalo. Um delegado no plano da imaginação

Não é adequado caracterizar a relação de Paulo Emílio Salles Gomes com o Cinema Novo como um desencontro. Em termos historiográficos, talvez seja o caso de deslocar o problema para outro ângulo, pois o desencontro não se refere a um encontro *necessário*, mas a uma expectativa *historicamente construída* em torno dele. O problema é significativo na medida em que prolonga a ação de Paulo Emílio para certa faixa do imaginário, terreno que não é – como vimos – indiferente à sua trajetória intelectual.

É importante lembrar que a projeção de si não se reflete necessariamente na projeção dos outros. Esse parece ser o caso evocado por Gilda de Mello e Souza, em entrevista realizada em 1990 (MIS 00031PSG00012AD). Na ocasião, a autora evoca seu primeiro contato com Paulo Emílio, lembrando a ansiedade gerada entre os jovens uspianos que frequentavam a Confeitaria Vienense com a chegada daquele moço poucos anos mais velho, mas muito mais experiente, que voltara recentemente da Europa. Ocorre que a chegada de Paulo Emílio foi precedida pelo que se contava a seu respeito: louco, comunista, teria toureado um bode na Cidade Universitária de Paris, segundo informações que chegaram a Antonio Candido ainda em 1938 (CANDIDO, 2013, p. 255-270). Paulo Emílio confirmaria, segundo Candido, a história do bode.

Gilda lembra, na mesma entrevista, que Décio de Almeida Prado teria responsabilidade, como parte interessada, em inflar o amigo que apresentava ao grupo (e vice-versa, inflar o grupo perante o amigo). De sua parte, Paulo Emílio também desconfiava dessa fração burguesa que não era bem a sua e cuja posição política lhe parecia relativamente indefinida e até mesmo tacanha. O entendimento logo se produziu – inclusive em torno de uma posição política comum. Mas é interessante reter a observação feita por Gilda, a partir de sugestão de Antonio Candido: o comportamento de Paulo Emílio, seu desprendimento algo aristocrático, que lhe facultava audácias impensáveis aos demais, prolongou ao longo dos anos a imagem coletiva do amigo como “delegado no plano da imaginação”.

Mas há um pano de fundo específico evocado por Gilda nesse depoimento. Pois, de início, essa imaginação produzida em torno de Paulo Emílio se vinculava ao caráter europeizado de sua primeira trajetória. A partir dessa sugestão, este capítulo tem o intuito de tratar do jogo de espelhos – de expectativas, de especulações – envolvido nas formulações do crítico paulistano sobre outros espaços, fora do país. O problema está no centro de suas reflexões sobre o cinema brasileiro, mas por vezes é diluído na mera

notação do nacionalismo do crítico. Ora, no mesmo ano de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, Paulo Emílio observaria em carta a Sylvia Bahiense Naves, que Paris “É um lugar com o qual eu já impliquei muito mas além de um Brasil bastante imaginário não há geografia que eu tenha amado tanto” (APESG-CB CA 0502). Os termos da questão são algo mais complexos.

Bazin, Vigo, Coco

É bastante difundida entre os comentadores a associação do europeísmo de Paulo Emílio com o crítico francês André Bazin. A relação é de fato importante na trajetória intelectual do primeiro e já foi analisada por diferentes comentadores (SOUZA, 2002; MENDES, 2013; XAVIER, 2014; ZANATTO, 2018). No entanto, no discurso mais amplo sobre o crítico paulista, emerge certa incorporação da autoimagem criada pelo próprio Paulo Emílio posteriormente. É o caso, por exemplo, de Paulo Arantes, que o menciona de passagem justamente apontando para o seu movimento de distanciamento em relação a Bazin como um ato de resistência, já nos anos 1960, à enxurrada de ideias francesas que se instalaram no país (ARANTES, 1991, p. 154-158). Ocorreu que mesmo o encontro com Bazin não possuiu uma configuração simples, tal como apresentado desde o início por um dos primeiros comentadores de Paulo Emílio, David Neves (1981). Talvez seja o caso de retomar o caminho proposto por Pedro Plaza Pinto para caracterizar a relação de Paulo Emílio com o próprio David Neves, e falar num emaranhado de encontros e desencontros (PINTO, 2014a).

Se observamos com cuidado as circunstâncias em que se deu o contato de Bazin com Paulo Emílio, veremos que esse encontro não incide sobre o âmbito em que o crítico brasileiro posicionaria seus “mestres”.²⁶² A própria trajetória dos dois embaralha um pouco esse tipo de consideração. Bazin e Paulo Emílio pertencem à mesma geração, Paulo Emílio é dois anos mais velho que o crítico francês. E embora ambos tenham uma carreira acadêmica obstada na passagem ao cinema – Bazin fracassou no concurso à Escola Normal (ANDREW, 2013, p. 31-51), Paulo Emílio não se institucionalizou senão tardiamente – é de notar que Paulo Emílio começou a produzir críticas de cinema antes

²⁶² A estruturação de uma trajetória intelectual ou artística por meio de mestres apareceria, mais tarde, na tese sobre Humberto Mauro, em referência a seus sucessivos mestres, Cypriano Teixeira Mendes, Pedro Comello, Adhemar Gonzaga e Edgar Roquette-Pinto (SALLES GOMES, 1974a). Escrita no mesmo período, a primeira novela de *Três mulheres de três PPPs* faz referência ao “mestre Plínio”, em referência a Plínio Sussekind Rocha (SALLES GOMES, 2015b).

de Bazin. Convenciona-se utilizar a primeira estadia de Paulo Emílio na França, entre 1937 e 1939, como ponto de partida de seu interesse pelo problema cinematográfico. Quanto a Bazin, processo semelhante ocorreria pouco depois, com sua frequência na Maison des Lettres, dirigida por Pierre-Aimé Touchard. Mesmo o início da produção pública de intervenções ocorre antes em Paulo Emílio, que já em 1940 debuta em *Clima* com alguns textos que teriam grande importância em sua trajetória, com análises de filmes de grande impacto na época, sobretudo *Cidadão Kane* (SALLES GOMES, 2015a, p. 187-199). Quanto a Bazin, seus primeiros artigos aparecem em 1943, embora já chamem a atenção para um ritmo mais intenso de escrita e de publicação que seu colega brasileiro. Embora os primeiros textos se ressentam bastante da desorganização cinematográfica e material geral – inclusive de papel – da França sob a Ocupação e no contexto da Liberação, já em 1945 Bazin publica um de seus textos mais conhecidos, a “Ontologia da imagem fotográfica” (BAZIN, 2014, p. 27-34).

Como notam Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes, há temáticas bazinianas típicas, como a noção de “profundidade de campo”, antecipadas na análise de Paulo Emílio acerca do filme de Orson Welles (apud SALLES GOMES, 2015a). Importante lembrar que *Cidadão Kane* foi exibido primeiro no Brasil e depois na França, devido ao bloqueio aos filmes estadunidenses durante a guerra, à lenta retomada do fornecimento de energia elétrica e à política de distribuidores de conter os lançamentos depois da Liberação. Rafael Zanatto (2018, p. 26-95) já indicou como a estruturação teórica das primeiras críticas cinematográficas publicadas em *Clima* está muito ligada a outro universo crítico, diverso de Bazin. É assim que, em seu comentário sobre *A longa viagem de volta e Caminho áspero* (1941, dir. John Ford), o diálogo de Paulo Emílio se refere muito mais às formulações críticas da geração de Eisenstein ou então à geração dos ensaios produzidos à luz das vanguardas do cinema silencioso, como Léon Moussinac, René Schwob etc. Na realidade, essa defasagem, evidenciada no recurso a uma crítica mais antiga, aponta para o fato de que a crítica francesa não viver num momento de grande vitalidade quando do aparecimento de autores como Bazin.²⁶³

O contato entre Bazin e Paulo Emílio tem lugar, portanto, após a trajetória inicial de ambos, quando os dois já publicavam suas reflexões na imprensa ou em livros. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, Paulo Emílio embarcou para a França numa estadia que se prolongaria até 1954. Nesse período ele se deparou com uma crítica francesa em

²⁶³ Sobre as flutuações da crítica francesa antes da Segunda Guerra, cf. Claude Beylle (1997) e Phillipe D'Hugues (1997).

transformação, dinamizada pela proliferação de focos de produção e de perspectivas. A própria indecisão de Paulo Emílio em relação a uma linha de estudos parece responder à diversidade de opções: vinculação com o IDHEC, reaproximação com a Cinemateca Francesa e com o trabalho de preservação levado a cabo por figuras como Henri Langlois e Lotte Eisner, frequência nos festivais de cinema por onde era possível entrar em contato com a produção de países cuja produção era desconhecida e, claro, leitura de crítica de cinema. Em suma, a leitura de Bazin parece ser mediada pelos interesses comuns já estabelecidos entre esses dois críticos e, portanto, se configura como uma escolha entre outras.

Isso significa que a leitura de Bazin por Paulo Emílio não corresponde, por exemplo, às edições do crítico francês que posteriormente foram elaboradas. Seja por que o arco temático demarcado por obras como *O que é o cinema?* não corresponde necessariamente ao interesse de Paulo Emílio, seja porque as edições que seguem uma lógica mais cronológica cobrem por vezes períodos ou periódicos aos quais o crítico brasileiro não teve acesso. Aparentemente, os pontos de aproximação temática – das aproximações teóricas falaremos adiante – entre os dois se condensam no interesse pelas novidades apresentadas nos festivais, como o fenômeno italiano, japonês, sueco, mexicano etc., e o problema do cinema soviético. Os poucos textos publicados por Paulo Emílio no período em que conviveu com Bazin são, em geral, relatos de festivais para periódicos brasileiros como *O Estado de S. Paulo* e *Anhembi* (ZANATTO, 2018, p. 96-177). Neles é possível ver o entrelaçamento desse novo universo comum da crítica que emergia nos festivais.

Nos textos dessa época, Paulo Emílio ocupa a posição de correspondente, associada à sua situação na Filмотeca do MAM-SP. A mesma lógica de correspondente preside os textos que não se dedicam ao cinema, publicados em *Anhembi*, “Positivismo brasileiro na Sorbonne” (SALLES GOMES, 1953c) e “Perspectivas francesas depois das greves de verão” (SALLES GOMES, 1954b). Observe-se que o mesmo ocorre num sentido oposto, de modo que há outras iniciativas da época destinadas à apresentação dos problemas brasileiros ao público francês, como ocorre na entrevista com Plínio Sussekind Rocha, publicada em 1952 em *L'âge du cinéma* (SALLES GOMES, 2014, p. 152-163) e num artigo enviado para publicação em *France-Observateur*, mas nunca editado, intitulado “Vargas et son Testament politique” (APESG-CB PI 0066).²⁶⁴

²⁶⁴ A exemplificação utilizada nesse artigo tenta claramente traduzir a situação para o leitor europeu, como ocorre na referência ao governo de Benito Mussolini na República de Salò para indicar a superficialidade

Seja qual for a natureza da leitura de Bazin por Paulo Emílio, ocorre a certa altura um vínculo direto, uma vez que o crítico francês esteve entre as personalidades que visitaram São Paulo por ocasião do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, em 1954. Mas antes mesmo desse evento, a relação entre Bazin e Paulo Emílio é marcada pelo universo de intercâmbios promovido pelos festivais. Ao lado das articulações na FIAF, esse é um dos pontos de encontro de Paulo Emílio com críticos, historiadores, realizadores de outros países. Como se disse, boa parte dos textos publicados por Paulo Emílio na época, dedica-se ao comentário da programação dos festivais de Cannes, Veneza e Knokke-le-Zoute (ZANATTO, 2018, p. 96-177). O advento dos festivais não é indiferente a Bazin, que não apenas frequentou de forma assídua Cannes e Veneza, como não deixou de criticar o universo algo fútil do certame realizado no balneário francês, em “Du festival considéré comme un ordre” (BAZIN, 1955b). Diante disso, inclusive, Bazin se engajara em 1949 na organização de um festival alternativo, o Festival du Film Maudit, realizado em Biarritz (ANDREW, 2013, p. 134-160).²⁶⁵

A crítica publicada por Bazin nos *Cahiers du cinéma* acerca do caráter mundano dos festivais foi resultado de uma lenta ruminação, não indiferente às dificuldades de aceitação dos chamados Jovens Turcos no ambiente de Cannes – particularmente sentido por François Truffaut, figura próxima de Bazin (BAECQUE, 2010, p. 161-196). Mas ao mesmo tempo, é de se notar que a participação de Bazin em eventos fora da Europa concorreu para fortalecer sua percepção crítica a respeito dos festivais europeus. Em que pese sua saúde precária, Bazin circulou pelo Leste Europeu, Norte da África e América do Sul.²⁶⁶ Em São Paulo, suas intervenções destacam justamente a comparação – em parte positiva, em parte negativa – com os festivais tradicionais da França e da Itália. Em artigo publicado nos *Cahiers du cinéma* a respeito do festival paulistano, Bazin é explícito a esse respeito (BAZIN, 1954).

Inicialmente, salta aos olhos do crítico francês a hospitalidade local. Refere-se ao zelo da organização que lhe fornece uma secretária particular e provê seu transporte para o interior de São Paulo, em contraste com o incômodo gerado pela ausência de uma

do anticapitalismo de Vargas (APESG-CB PI 0066). Outro exemplo desse papel de “tradutor” é a menção a Paulo Emílio como comentador das eleições presidenciais de 1955, ocasião em que ele prevê a vitória de Juarez Távora (GILLES, 1955). Registre-se ainda que Paulo Emílio tenta se inserir no circuito interno da crítica francesa através de sua pesquisa sobre Jean Vigo, que mais tarde seria publicada na França. Voltaremos ao tema.

²⁶⁵ O festival realizado em Biarritz é mencionado por Paulo Emílio em artigo para *O Estado de S. Paulo* (1950e).

²⁶⁶ Nessas ocasiões Bazin assume a condição de correspondente de periódicos franceses.

organização geral para o festival. Evidentemente, a percepção é aguçada pela programação a que é submetido, que inclui uma recepção na fazenda de Yolanda Penteado, em Leme, que procurava reconstituir um ambiente de 1890, inclusive com a presença de uma cozinheira baiana. Em que pese a notação acerca do pitoresco da situação, fica sublinhado o caráter de hospitalidade direta da ocasião. De par com a acolhida dada pela burguesia paulistana, Bazin aproveitou a oportunidade para frequentar espaços mais próprios a uma sociabilidade cinematográfica alheia e até hostil ao campo, digamos, herdeiro da Vera Cruz. Pois também Alberto Cavalcanti, que ainda não havia ido embora do país e se envolvia com o projeto de elaboração do INC, recebeu o grupo de visitantes em sua casa, em São Bernardo do Campo.²⁶⁷

Descritos os eventos sociais, Bazin passa à comparação do festival paulistano com sua contraparte europeia. E apesar da presença de Jean Sermaize, que emprestava seu conhecimento como organizador do Festival de Cannes ao festival paulistano, Bazin considera descabida a comparação, dada a qualidade medíocre dos filmes enviados a São Paulo. Isso se daria, em parte, pela incapacidade de alguns países participarem de maneira organizada em mais de dois festivais internacionais. Ao mesmo tempo, Bazin nota que mais justa seria a comparação com o Festival de Berlim, realizado desde 1951. Afinal, em Berlim como em São Paulo, não se trata de evento realizado num espaço turístico, de modo que o festival deve conviver com o fluxo de uma grande cidade. O vedetismo, portanto, adquire aqui dimensões enormes e precisa ser contornado, donde se sugere a descentralização das atividades. Bazin nota, por fim, certo provincianismo na cidade, cuja elite intelectual é por ele aproximada “sociologicamente” de certas “sous-préfécures” francesas. Tal fato explicaria a atitude belicosa da imprensa local. Mas se o âmbito competitivo do Festival é inferior, sua significação cultural é mais ampla que a do Festival de Cannes, porquanto comporta não apenas a competição, mas também retrospectivas e palestras. Aqui Bazin refere-se particularmente à retrospectiva da obra de Stroheim e termina notando que mesmo Veneza tem um escopo de retrospectivas inferior ao evento paulistano, no que se refere à audiência mobilizada. Pois o caráter massivo altera qualitativamente a recepção de Stroheim.

Na filigrana do artigo fica evidente a participação de Paulo Emílio na estruturação de algumas de suas ideias. Para além da citação explícita do crítico brasileiro em algumas passagens, é evidente que ele informou Bazin acerca do problema paroquial que levou à

²⁶⁷ Sobre as tensões em torno da figura de Cavalcanti, cf. Maria Rita Galvão (1981).

batalha na imprensa em torno do Festival.²⁶⁸ Afinal, embora assoberbado pelas tarefas de organização, há pequenas indicações dos diálogos travados entre os dois em São Paulo em 1954. Em agosto desse ano, aliás, Paulo Emílio escreve a Bazin (APESG-CB CA 0271) dando início a uma pequena correspondência, fruto das conversas paulistanas. Nela são retomados assuntos iniciados na capital paulista, como o projeto de livro de Paulo Emílio sobre Chaplin;²⁶⁹ as negociações em torno da publicação de *Jean Vigo* na Itália ante as dificuldades encontradas na França; a delicada situação política brasileira após o suicídio de Vargas;²⁷⁰ o périplo do papagaio Coco, que Bazin levou consigo para a França. Data de poucos dias depois a carta remetida para o editor do recém-criado semanário *France-Observateur* – órgão para o qual Bazin escrevia regularmente –, Claude Bourdet (APESG-CB CA 0272), enviando o artigo já mencionado com reflexões sobre a figura de Vargas. Nessa carta, Paulo Emílio cita Bazin como referência.

A primeira carta de Paulo Emílio é sucedida pela resposta de Bazin (APESG-CB CP 1062), que aborda ponto a ponto a primeira correspondência:²⁷¹ o atraso nos trâmites da edição francesa de *Jean Vigo* e as impressões positivas de Chris Marker a respeito do livro; a possibilidade de publicação na Itália; a alusão de François Truffaut à obra, nos *Cahiers du cinéma*; um comentário sobre o suicídio de Vargas e outro sobre o papagaio Coco. Bazin pede ainda que seu interlocutor transmita recados a Francisco Luiz de Almeida Salles, o que permite delinear um pouco a natureza do grupo reunido em São Paulo. A referência a Bazin retorna à baila em 1955 na correspondência com os editores franceses de *Jean Vigo*, como atesta carta enviada por Pierre Gourjon (APESG-CB CP 0935), que aponta para a participação de Bazin nas modificações a serem feitas no texto definitivo, bem como sua sugestão de publicação de trechos nos *Cahiers du cinéma*. No ano seguinte, Bazin participaria do Festival de Punta del Este, no Uruguai. Por essa ocasião, ele volta a escrever duas vezes para Paulo Emílio, antes de viajar, para comentar a possibilidade de fazer uma escala no Rio de Janeiro (APESG-CB CP 1066 e 1067).²⁷² Nessa correspondência, Bazin faz referência ao padre dominicano que participou dos

²⁶⁸ Rafael Zanatto (2018, p. 179-231) descreve e analisa essas disputas na imprensa paulista.

²⁶⁹ Embora seja marcado o interesse de Paulo Emílio sobre Chaplin, não é possível determinar a que material ele se refere. O primeiro artigo mais amplo sobre Chaplin apareceria em 1957, no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 2015a, p. 21-27).

²⁷⁰ A carta a Bazin é datada de 26 de agosto, apenas dois dias após o suicídio de Vargas.

²⁷¹ A carta de Bazin não é datada, mas o conteúdo permite estabelecer que ela foi enviada por volta de setembro de 1954.

²⁷² A datação dessas cartas foi estabelecida pela referência ao festival uruguaio.

encontros em 1954, que não é citado diretamente.²⁷³ Não é possível determinar se Paulo Emílio e Bazin se encontraram no Rio de Janeiro. Certo é que a última correspondência registrada entre os dois ocorreria em carta de Bazin, reagindo ao incêndio da Cinemateca, no início de 1957, diante da qual se dispõe a enviar materiais, além de pedir um artigo de Paulo Emílio para um número especial dos *Cahiers du cinéma* sobre o cinema francês (APESG-CB CP 0975). A colaboração foi enviada, curioso exercício de olhar externo para o cinema francês, com um pequeno comentário de Paulo Emílio numa edição ainda em 1957 (SALLES GOMES, 1957).

Bazin faleceria no fim do ano seguinte. E os comentários mais significativos de Paulo Emílio sobre sua trajetória foram feitos após esse fato. O crítico brasileiro publicou três artigos, nos meses seguintes após o falecimento. Dois deles – mais longos – apareceram no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 30-39) e outro é um depoimento mais curto numa edição especial dos *Cahiers du cinéma* dedicada a Bazin (SALLES GOMES, 1986, p. 199-200). A leitura desses artigos e sua comparação com a trajetória da relação entre os críticos traçada brevemente até aqui permite esclarecer alguns dos pontos abordados. O artigo dos *Cahiers* é mais sucinto, mas segue estrutura semelhante aos artigos mais longos publicados no *Suplemento*. Paulo Emílio menciona seu contato inicial com Bazin em sua segunda estadia na França, sendo marcado pelas reflexões do crítico francês sobre Chaplin e sobre William Wyler.²⁷⁴ Embora o contato seja anterior, Paulo Emílio nota nesse texto que a relação de amizade data de 1954. Para além de destacar alguns dos principais traços da produção de Bazin, o crítico paulista chama a atenção para um fato que aparece discretamente no texto de 1954 de Bazin sobre o Festival de São Paulo e que possivelmente vem do diálogo dos dois sobre o ambiente

²⁷³ Trata-se provavelmente do frei Benvenuto de Santa Cruz, dominicano responsável pela fundação da Livraria e Editora Duas Cidades, em 1954. A Livraria funcionava na Praça da Bandeira, no centro de São Paulo, num local não muito distante de alguns dos cinemas em que se passava o Festival de 1954, como o Cine Marrocos. Benvenuto de Santa Cruz ainda travava relações nessa época com o frei João Batista Pereira dos Santos, ligado à Capela do Cristo Operário e à Unilabor, origem do mobiliário do apartamento de Paulo Emílio adquirido por esses anos.

²⁷⁴ Vimos que Chaplin foi um tema de correspondência entre os dois, já em 1954. Os artigos mais conhecidos de Bazin sobre Chaplin foram reunidos em 1973 (BAZIN, 2006). Quanto ao texto sobre Wyler, Paulo Emílio refere-se a “William Wyler ou le jansénisme de la mise en scène” (BAZIN, 1958, p. 149-173). Outro foco de interesse da época eram as notas de Bazin sobre o faroeste, indicadas em manuscrito preparatório a um curso de 1958, com referências à análise de Bazin sobre *No tempo das diligências* (1939, dir. John Ford) (APESG-CB PI 0617). Há ainda, em 1957, um artigo no *Suplemento* que faz menção à participação de Bazin nos debates realizados pelos *Cahiers du cinéma* acerca da situação crítica do cinema francês (SALLES GOMES, 2016, p. 42-46).

local: Bazin teria sido fundamental na sua libertação em relação à problemática acerca do cinema silencioso e do cinema sonoro.²⁷⁵

O primeiro artigo publicado no *Suplemento*, “Descoberta de André Bazin” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 30-34), dialoga de certa forma com o artigo anterior dos *Cahiers*. A “descoberta” de Bazin é referida ao primeiro contato, precisado aqui para o ano de 1946, logo após a chegada de Paulo Emílio a Paris.²⁷⁶ A isso se segue uma progressiva aproximação, finalmente sacramentada em 1954. Mas aqui se insere uma temática nova: a descoberta de traços fundamentais da personalidade de Bazin que teria ocorrido apenas após seu falecimento. Paulo Emílio se refere ao traço religioso do crítico francês, vinculado a personagens importantes do campo católico local, como Marcel Legault e Emmanuel Mounier (ANDREW, 2013, p. 19-29). É curioso que esse traço seja sentido como uma surpresa. Para além da referência de Bazin ao dominicano, na correspondência de 1956 (APESG-CB CP 1066 e 1067), Paulo Emílio teve contato com a produção de Bazin na revista dirigida por Mounier, *Esprit*.²⁷⁷ Em 1957, aliás, Paulo Emílio cita inclusive a contribuição do crítico francês para essa revista como exemplo de uma boa linha de análise cristã, no artigo “Arte e apologética” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 193-197).²⁷⁸ Aqui, a referência a Bazin se dava num contexto de crispação moral que culminaria, anos depois, na atuação da Confederação das Famílias Cristãs e da Orientação Moral de Espetáculos (OMA), que conseguiu levantar obstáculos junto à Promotora paulista para a exibição de *Os amantes*, dando origem à mais longa série de artigos de Paulo Emílio no *Suplemento Literário*, “Os amantes ultrajados” (SALLES

²⁷⁵ Sobre os efeitos dessa polêmica no Brasil, cf. Rafael Zanatto (2018, p. 74-86) e Afrânio Catani (1981). Quanto a Bazin, é visível em sua produção de cunho historiográfico a diluição do impacto do cinema sonoro (ANDREW, 2013, p. 161-180).

²⁷⁶ Em 1946 Paulo Emílio declararia – a propósito do Festival de Cannes daquele ano – que conseguiu conhecer pessoalmente produtores e críticos franceses que seriam os mestres da nova geração interessada em cinema no Brasil (apud RIX, 1946).

²⁷⁷ Mounier seria citado por Paulo Emílio em 1957 no artigo “A fidelidade de Luis Buñuel”, que apareceu pouco depois de “Catolicismo e cinema” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 71-74; 83-85).

²⁷⁸ O artigo de Bazin referido é “O mito de Stálin no cinema soviético” (BAZIN, 2014, p. 61-74). Já em 1963, no artigo “Notícias de Porto Alegre”, publicado em *Brasil, urgente* (SALLES GOMES, 1963g), a ironia em relação à atuação da igreja católica é franca, mas afetuosa. Nesse artigo, publicado num periódico promovido pelos padres dominicanos, Paulo Emílio menciona a preferência contemporânea pelos monges, o que converge pela pontuação dominicana de sua relação com Bazin. Outro vínculo que deve ser citado nesse sentido é a referência recorrente ao artigo “O *Diário de um pároco de aldeia* e a estilística de Robert Bresson” (BAZIN, 2014, p. 137-154). Importa reter aqui não tanto o uso desse artigo, mas o fato do filme *Diário de um pároco de aldeia* (1951, dir. Robert Bresson) ser uma adaptação do romance homônimo de uma importante referência da literatura católica local, Georges Bernanos, que viveu exilado no Brasil entre 1938 e 1940. Por fim, vale lembrar que na “Plataforma da nova geração” Paulo Emílio procurava diferenciar a ala católica integralista (referia-se a Alceu Amoroso Lima), da ala católica com preocupações sociais (citando Jacques Maritain e Bernanos, além do universo conventual) (SALLES GOMES, 1986, p. 82-95).

GOMES, 1981, v. 2, p. 161-186).²⁷⁹ A organização de campo cinéfilo católico livre de preconceitos morais foi então explorada por Paulo Emílio, que cita figuras como o padre Guido Logger, atuante cinéfilo brasileiro, e figuras proeminentes da crítica francesa, como Amédée Ayfre e o próprio Bazin.²⁸⁰

De volta a “Descoberta de André Bazin”, é interessante notar como seu espiritualismo é diferenciado da posição explicitamente católica do crítico francês Henri Agel, sendo caracterizado por Guy Léger, nos *Cahiers*, como um motor interno na trajetória de Bazin. Daí o traço de “apostolado”, mais amplo que o humanismo sartreano, que definiria sua atua  o na área do cinema, desde a prática cineclubista sob a ocupa  o alemã e em *Peuple et Culture* até o acolhimento de François Truffaut. O tema seria retomado numa carta de 1963 ao padre jesuíta Pedro Dalle Nogare (APESG-CB CA 0436), no contexto da organiza  o de um festival cinematográfico em Salvador, que contava com a participa  o de setores da igreja local.²⁸¹ Na carta, Paulo Emílio comenta, em linha com o que afirmara no artigo para o *Suplemento*, que Bazin era a tal ponto absorvido pelo catolicismo que se tornou discreto em rela  o    conf  ss  o.

Uma última observa  o de “Descoberta de André Bazin”, a respeito da interrup  o do livro sobre Jean Renoir, introduz o mote do texto seguinte, “O crítico André Bazin” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 35-39). Uma seria  o desse tipo já aparecera em 1957 nos artigos sobre André Malraux, divididos entre “ideias” e “a  o” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 219-226).²⁸² A nota  o sobre a configura  o espiritual do crítico se prolonga discretamente no segundo artigo. Afinal, a men  o    edi  o 91 dos *Cahiers du cinéma* – onde consta o depoimento do próprio Paulo Emílio – sugere que Paulo Emílio se refere ao influente artigo de   ric Rohmer, “*La somme d’André Bazin*”, ao negar a ideia de que a coletânea *O que    o cinema?*, recentemente publicada, ofereceria uma suma do pensamento do crítico francês. Para além do caráter dogmático do termo “suma”, que não deixa de remeter a certa tradi  o católica (UNGARO, 2000, p. 7-22),   

²⁷⁹ A campanha contra a atua  o organizada de setores católicos foi levantada por Benedito J. Duarte (CATANI, 1991, v. 2, p. 178-189), fato referido por Paulo Emílio.

²⁸⁰ Já em finais dos anos 1950, Paulo Emílio se aproximava de uma iniciativa no campo cinematográfico católico, o Cine-Clube do Centro Dom Vital e da Escola Superior de Cinema São Luiz (SOUZA, 2002, p. 493-517).

²⁸¹    ainda do início dos anos 1960 um manuscrito em que Paulo Emílio cita sua rela  o com Nogare, no contexto de uma aproxima  o pessoal com dominicanos e jesuítas e de diálogo entre religiosos e ateus (APESG-CB PI 0796). Esse texto    citado na carta a Nogare. Em 1963, Paulo Emílio registra em seu diário o temor do escriba Sérgio Lima achar ridícula a discussão sobre deus na carta a Nogare (APESG-CB PI 0422, p. 8).

²⁸² Na verdade, os artigos sobre Malraux têm uma organiza  o mais complexa, desenvolvendo uma sugestão presente em artigo anterior, sobre   lie Faure (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 215-218).

interessante a refutação da hipótese de que o pensamento de Bazin é passível de síntese.²⁸³ A essa altura – lembre-se – ainda não haviam sido publicados todos os quatro volumes de *O que é cinema?*, de modo que a recepção tendia a enfatizar a temática abordada no primeiro, cujo subtítulo era “Ontologia e linguagem”.²⁸⁴

Contra essa normatividade presente em alguns discípulos de Bazin, Paulo Emílio defende que o crítico francês não tinha uma concepção prévia de cinema, rearticulando-se continuamente com a produção existente. Aduz ainda, para reforçar sua posição, questões estruturais que impediram a produção de um volume mais alentado acerca de suas posições – o livro sobre Orson Welles era considerado um ensaio e o ensaio sobre o Neorrealismo era considerado um artigo –, uma vez que não concluiu o livro sobre Renoir. Essa limitação foi motivada por sua condição financeira frágil, donde a necessidade de dedicar-se à recensão cotidiana, exercida sobretudo no jornal *Le parisien libéré*.²⁸⁵ O crítico paulista lembra ainda que os artigos de maior fôlego foram produzidos nos longos períodos de tratamentos de saúde passados por Bazin, caso de “O mito de Stálin e o cinema soviético”. Por fim, acrescenta que a produção de Bazin não se resume a textos, mas estende-se a suas intervenções em cineclubes, evocando o conhecido roteiro de análise de Bazin sobre o filme *Trágico amanhecer* (1939, dir. Marcel Carné) (BAZIN, 1998, p. 76-102).

Esse primeiro ciclo de impressões sobre Bazin se fecha, ainda em 1959, com o artigo “Ideologias cinematográficas francesas”, publicado no catálogo da mostra História do Cinema Francês (SALLES GOMES, 1959n, p. 6). O texto possui um escopo mais amplo e destina-se a fazer um panorama geral da crítica francesa, desde os veteranos do período silencioso às mais recentes tendências, em parte presentes no festival. Ora, é interessante notar como Paulo Emílio menciona a certa altura a “nova vaga”²⁸⁶ que se consolidou nos anos 1940 e 1950, referindo-se à ação da Cinemateca, do crítico e historiador Georges Sadoul e a Bazin. Mas é significativo que ele associe esse momento

²⁸³ As implicações do ponto de vista proposto por Rohmer foram longamente discutidas por Hervé Joubert-Laurencin (2014). Como observou esse pesquisador, um texto chave nesse sentido é a “Ontologia da linguagem fotográfica” (BAZIN, 2014, p. 27-34), que não deixa de empregar metáforas católicas – o sudário – em momentos-chave da argumentação.

²⁸⁴ “Ontologia e linguagem” foi publicado em 1958, “O cinema e as outras artes” em 1959, “Cinema e sociologia” em 1961 e “Uma estética da realidade: o Neorrealismo” em 1962. A presença de termos que remetem à Fenomenologia, marcada no primeiro volume, seria retomada na carta a Pedro Nogare (APESG-CB CA 0436).

²⁸⁵ Conforme demonstra Joubert-Laurencin (2014, p. 215-216), a produção para esse jornal é maior que as publicações em outros periódicos.

²⁸⁶ Joubert-Laurencin (2014, p. 138-146) lembra do uso da expressão “vaga nova” por Jean-Luc Godard para se referir criticamente à Nouvelle Vague, décadas depois do movimento.

a uma temática cara a Bazin, a valorização da ambiguidade da linguagem cinematográfica e a associação do filme ao estilo, que teria permitido uma conciliação com a produção da época – nomeadamente François Truffaut e Claude Chabrol. No mesmo ano de 1959, Bazin seria referido em diferentes artigos de *Visão* como responsável pela recepção e criação de alguns fenômenos cinematográficos contemporâneos, como a obra de Federico Fellini (SALLES GOMES, 1959h) e, mais uma vez, Truffaut e Chabrol (SALLES GOMES, 1959m).²⁸⁷

* * *

Embora as notas pessoais de Paulo Emílio sobre Bazin não tenham data definida, é possível sugerir a proximidade do documento “Bazin” com as reflexões do crítico paulista por volta da época de produção de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, considerando uma observação presente no material: “Concep. de ocup. sobre cult. cinemat.” (APESG-CB PI 0870). Evidentemente, o uso de abreviações impede a identificação de uma palavra decisiva nesse contexto, pois “ocup.” pode referir-se a ocupado e a ocupante. Seja como for, essa observação sugere a necessidade de observar um elemento que até agora não foi indicado nas páginas acima. Pois, se em seus artigos Paulo Emílio tende a sublinhar os elementos de convergência que o associam à trajetória de Bazin, é o caso também de sublinhar as diferenças significativas existentes entre esses críticos.

Retomando a passagem de Bazin ao Brasil, o tema nos serviu para destacar o misto de cosmopolitismo e de provincianismo embutido num julgamento que possui certamente algumas convergências. No entanto, é evidente que a perspectiva desde a qual Bazin e Paulo Emílio observam difere. Nesse sentido, chama a atenção, no comentário de Paulo Emílio no *Suplemento* após o falecimento de Bazin, a atenção para a situação material do crítico francês. Em comparação, por exemplo, com a apresentação da obra e da ação de Malraux, essa observação chama a atenção, uma vez que não ocorre ali. E dessa forma, a notação sobre a situação de classe de Bazin é fundamental para compreender a trajetória

²⁸⁷ Nas décadas de 1960 e 1970, Paulo Emílio não voltaria a escrever sobre Bazin com esse destaque dos artigos do fim dos anos 1950. Mas há um conjunto de documentos pessoais que apontam para o interesse do crítico brasileiro pelo seu colega francês. Em 1964 e no fim dos anos 1960, Bazin é evocado em torno do problema das adaptações literárias, com referência a seu artigo sobre *Diário de um pároco de aldeia* (APESG-CB PI 0170 e 0516). Bazin é mencionado ainda em notas e leitura produzidas depois de 1973 (APESG-CB PI 0471), com referência ao volume 3 de *O que é o cinema?*, considerando o tema da relação do cinema com as outras artes, tema também de notas dos anos 1960 acerca das relações entre cinema e teatro (APESG-CB PI 0744). Por fim, constam duas notas de leitura mais detidas em Bazin, sem data definida (APESG-CB PI 0105 e 0870).

particular de compreensão de sua obra, que não teve a possibilidade de cristalizar-se numa “suma”.

É interessante notar que o juízo de valor no caso é atribuído por alguém que, no interior de seu próprio grupo, era identificado como melhor de vida.²⁸⁸ Mas o ponto que nos interessa mais de perto são as formas de institucionalização que essas diferentes situações possibilitam. Afinal, é patente o contraste entre a entrada retumbante do jovem Paulo Emílio na vida pública paulistana, aos 17 anos de idade, e o ingresso fracassado de Bazin nas escolas normais francesas (ANDREW, 2013, p. 31-51).²⁸⁹ A própria localização em suas respectivas cidades é outra. Enquanto Paulo Emílio se deu ao luxo de não ingressar rapidamente na universidade, seja como aluno, seja como docente, Bazin teve uma carreira projetada às possibilidades médias do sistema educacional francês.

Daí que a distância em relação à construção da carreira acadêmica é sentida de formas distintas pelos dois críticos. Na França, Bazin sofria com a concorrência do âmbito “científico” da Filmologia de Gilbert Cohen-Séat (ANDREW, 2013, p. IX-XXXIX) e, depois, sua recepção acadêmica seria marcada pelas críticas de figuras como Christian Metz (XAVIER, 2005, p. 137-146). No Brasil, o ingresso de Paulo Emílio na academia teria início logo no começo dos anos 1960, num momento em que os cursos associados à Cinemateca e que envolviam o antigo grupo da Vienense-Clima começavam a dar rendimentos em outros âmbitos, como se verá na publicação coletiva *A personagem de ficção* (SALLES GOMES et al., 2014), material relativo a um curso abrigado por Antonio Candido na USP, mas que contava com a presença de três intelectuais que trilharam trajetórias fora da universidade (Anatol Rosenfeld) ou nela entraram tardiamente (Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio). Além disso, diferentemente do que ocorreu no caso francês, a formação dos cursos de Cinema nas universidades brasileiras passou pelo recrutamento dos seus primeiros quadros numa relação muito menos tensionada com o campo da crítica cinematográfica.²⁹⁰

Quanto à ausência de uma obra, é interessante notar que a posição dá conta não apenas de um momento de sistematização dos escritos dispersos de Bazin, mas de uma efetiva tentativa de sistematização de um autor cuja trajetória lhe era próxima, Jean

²⁸⁸ O ponto é sublinhado insistentemente por Gilda de Mello e Souza na referida entrevista concedida em 1990 (MIS 00031PSG00012AD).

²⁸⁹ Paulo Emílio, aliás, não deixa de compor o contraste em suas observações sobre Bazin: embora note que ele é gago em “Bazin” (APESG-CB PI 0870), destaca a importância de sua expressão oral, considerando a apresentação de *Trágico amanhecer*.

²⁹⁰ Nesse sentido, é bastante curioso observar a “devolução” das “correções” realizadas por Metz, no ensaio de aplicação de seu instrumental por Jean-Claude Bernardet em torno de *São Paulo S.A.* (2014).

Renoir.²⁹¹ A passagem à análise de trajetórias de “autores” então ganhava corpo entre os colaboradores dos *Cahiers du cinéma* e em outras instâncias da crítica francesa. Em 1957, por exemplo, Claude Chabrol e Éric Rohmer haviam publicado *Hitchcock* (BAECQUE, 2010, p. 131-144). Quanto a Paulo Emílio, a publicação de *Jean Vigo* se insere nesse mesmo conjunto de articulações editoriais que visavam a uma sistematização de alguns dos principais parâmetros do campo cinematográfico. Ao mesmo tempo, a trajetória dessa edição esclarece algumas mediações centrais para situar Paulo Emílio na crítica francesa.

Sabe-se que a publicação de 1957 levou anos para ser concretizada, uma vez que a obra já se encontrava pronta em 1954. As negociações para a publicação do livro envolveram uma troca de correspondências dificultada pela distância entre o autor (em São Paulo) e seus correspondentes (em Paris). Na correspondência com Bazin, acima indicada, Paulo Emílio já se referia à possibilidade de buscar uma publicação alternativa ao impasse francês junto a editores italianos (APESG-CB CA 0271). Na verdade, a hipótese de publicação no próprio Brasil também já havia sido aventada no início dos anos 1950, antes ainda da conclusão do trabalho, como se depreende da resposta de Lourival Gomes Machado, na época diretor do MAM-SP, em carta de maio de 1950 (APESG-CB CP 0756). Nela, Lourival elogia o projeto de Paulo Emílio, mas nota que ele deve passar pelo crivo da realidade brasileira, ou seja, é impossível.

Mas é a correspondência com Pierre Gourjon e Chris Marker que traz mais informações sobre esse percurso editorial. Em fevereiro de 1955, Gourjon apresenta a Paulo Emílio as intervenções que ele e Marker fariam no livro, sob supervisão de Bazin (APESG-CB CP 0935), ocasião em que cita o projeto gráfico “americano” de Marker. O editor menciona nessa ocasião a articulação desse trabalho editorial com a publicação de extratos nos *Cahiers du cinéma*. Nesse sentido, é conhecida a resenha de François Truffaut, em que comenta o livro antes mesmo de sua publicação (apud SALLES GOMES, 2009a, p. 376). Bazin também comenta o livro em duas ocasiões, em *France-Observateur* e em *Esprit* (apud SALLES GOMES, 2009a, p. 385-387 e 393-394). Quanto aos extratos, antes da publicação de um excerto nos *Cahiers*, em 1955 (SALLES GOMES, 1955a), ocorreu a publicação de um artigo que antecipava um dos capítulos pela revista *Positif* (SALLES GOMES, 1955b).²⁹² O atraso na publicação de *Jean Vigo* e a

²⁹¹ O material produzido por Bazin a respeito do cineasta foi publicado de maneira póstuma, de forma incompleta (BAZIN, 1975).

²⁹² A opção não é indiferente, pois *Positif* era uma revista com tensões evidentes à época com os *Cahiers* (BAECQUE, 1991, v. 1, p. 141-146). Paulo Emílio, portanto, é uma figura que navegou nas possibilidades

alusão de Truffaut nos *Cahiers* são comentados em carta de Bazin de 1954 (APESG-CB CP 1062).

O processo editorial, como se sabe, levou a mudanças significativas na composição do livro (MENDES, 2013, p. 195-205). A publicação francesa de 1957 supõe um corte considerável na parte inicial, dedicada ao pai de Jean Vigo, Miguel Almereyda.²⁹³ A publicação foi sucedida pela atribuição do prêmio Armand Tailler, conferido ao livro em seu primeiro ano. Não obstante o destaque dado a essa publicação, é o caso de notar que a observação de Bazin a respeito do prêmio, em outro contexto, demarca involuntariamente a restrição do escopo ao colocar a nova modalidade de prêmio diante do parâmetro dos prêmios literários. Nesse sentido, “Reflexões sobre a crítica” é um texto emblemático ao afirmar que a qualidade da escrita de Chabrol e de Rohmer, em seu livro sobre Hitchcock, os aproximaria mais do Prêmio Saint-Beuve, de crítica literária, que do Prêmio Armand Tailler, de crítica cinematográfica (BAZIN, 1998, p. 303). Signos diversos da impotência de Paulo Emílio em contexto francês que apontam para a limitação de seu escopo de atuação.²⁹⁴ Situação que já havia sido percebida por Paulo Emílio, conforme notou José Inacio de Melo Souza, no processo de pesquisa (SOUZA, 2002, p. 328-335).²⁹⁵

Paulo Emílio não conseguiu desempenhar o papel, adquirido anos depois por Glauber Rocha e outros cinemanovistas, de regulador das trocas culturais (desiguais) entre os dois lados do atlântico, uma vez que tentou se colocar como operador no interior do campo intelectual francês, tematizando suas limitações políticas de um ponto de vista muito particular (o primeiro capítulo, expurgado, de *Jean Vigo*). Paulo Emílio talvez tenha tido mais sucesso ao assumir a posição de correspondente, lugar limiar que o levou a situações singulares, como relatar a recepção de filmes brasileiros como *Sertão* e *Areião*

da crítica francesa. O artigo foi publicado em 1954. No ano seguinte, aparece uma tradução com alguns acréscimos na *Revista de Cinema*.

²⁹³ A edição brasileira de 1984 segue essa edição (SALLES GOMES, 1984). A parte dedicada a Miguel Almereyda foi finalmente editada, em paralelo à versão abreviada da obra, na edição de 2009 (SALLES GOMES, 2009c).

²⁹⁴ De forma significativa, Antoine de Baecque (1991, v. 1, p. 297) lista Paulo Emílio como correspondente estrangeiro localizado no Brasil, o que sugere que ele trate do tema. Não há textos de Paulo Emílio a esse respeito na revista.

²⁹⁵ A questão se coloca de forma um pouco mais brutal na correspondência com Jean Dubuffet. Em carta enviada a Paulo Emílio (APESG-CB CP 0579), este agradece o envio de materiais relativos ao trabalho com artes plásticas com pacientes psiquiátricos realizados no Brasil por Nise da Silveira e Osório César, declarando sua preferência pelo material mais espontâneo do segundo. Em carta a Nise da Silveira, Dubuffet afirma que o material de seus pacientes não seria suficientemente “bruto” (APESG-CB CT 0267), ao passo que o elogio de Dubuffet a Osório César é acompanhado da pergunta se ele seria “de cor” (APESG-CB CT 0266). O fato de a correspondência constar no arquivo de Paulo Emílio sugere que elas não foram transmitidas a seus destinatários originais.

em festivais europeus.²⁹⁶ Limitações que pouco interferiam na consolidação da imagem de “delegado no plano (europeizado) da imaginação”.

Todos os gatos são persas

Bazin escreve sobre o Brasil antes mesmo de vir ao país. Afinal, como se viu, os festivais de cinema se tornaram uma zona franca da circulação de filmografias nacionais diante da crítica europeia. E embora o Brasil tenha um papel de pouco destaque, nesse momento, em comparação com países como Japão, México e mesmo Argentina, os festivais permitiram à produção nacional algum acesso ao continente europeu. É importante lembrar, afinal, que uma das orientações básicas da Companhia Cinematográfica Vera Cruz era o aproveitamento do mercado internacional (GALVÃO, 1981, p. 26-53). Tal fato se evidencia pela circulação de seus filmes em festivais, a começar pelo primeiro filme da empresa, *Caiçara* (1950, dir. Adolfo Celi), premiado no Festival de Punta del Este em 1951. Mas o ápice desse processo ocorreu com *O cangaceiro*, filme que teve uma carreira internacional mais ampla, sendo premiado nos festivais de Edimburgo e de Cannes. Sabe-se que Bazin teve contato com o filme, que foi citado de passagem em alguns artigos de 1953²⁹⁷ e analisado depois em três ocasiões. Os artigos em geral destacam aquilo que a própria publicidade do filme tentava sublinhar, a violência, expressa no título francês do filme, *Sans peur, sans pitié* [*Sem medo, sem piedade*]. É evidente o apelo da violência nos três artigos de Bazin: “O cangaceiro, *un film Sauvage*”, “*Un cinéma de la violence: O cangaceiro*” e “O cangaceiro: *Original, violent, cruel*”.²⁹⁸

Mas há outros elementos que chamam a atenção nesses comentários. Um deles é a comparação reiterada com *Maria Candelária* (1943, dir. Emilio Fernández). A essa altura, no entanto, o prestígio do cinema mexicano que participava dos festivais já cedera espaço a uma atitude de frustração em relação à promessa dos filmes que circularam nos anos 1940. Essa sensação de estagnação é evidente no artigo publicado também em 1953 por Bazin sobre *La red* (1953, dir. Emilio Fernández), filme premiado em Cannes (melhor

²⁹⁶ Embora *Sertão* sugira elementos importantes para a elaboração posterior de Paulo Emílio sobre o cinema brasileiro, *Areião* é claramente analisado sob o signo da humilhação.

²⁹⁷ Por questões financeiras, Bazin escrevia para vários periódicos, como notou Paulo Emílio em 1959. *O cangaceiro* foi citado pelo crítico francês, de passagem, em artigos sobre o Festival de Cannes publicados em *France observateur*, *Cahiers du cinéma* e, em duas ocasiões, em *Le parisien libéré*.

²⁹⁸ Os artigos foram publicados em *Le parisien libéré*, *France observateur* e *Radio-Cinéma-Télévision*. Anos depois, em 1954, os *Cahiers du cinéma* publicariam um desenho de Bazin de autoria de Lima Barreto.

narração) (BAZIN, 1961, p. 57-60). É o caso de lembrar que o cinema mexicano circulava nessa época no Brasil e constituía uma das referências dos produtores do país nos anos 1950 (FABRIS, 2007). Paulo Emílio revela uma posição semelhante à de Bazin em relação ao cinema mexicano, como fica patente em seu artigo sobre o Festival de Veneza de 1952, onde aponta para a estagnação do cinema mexicano, perguntando-se se essa produção se encontra num mau momento (SALLES GOMES, 1953b).²⁹⁹

A vinda de Bazin a São Paulo, portanto, acontece num contexto de discreto despertar de sua atenção para a produção brasileira, ao lado da produção de outros países fora do circuito tradicional aos olhos da crítica europeia. Se dá, também, num contexto de adensamento de certa perspectiva orientalista, muito associada às polêmicas em torno da recepção do cinema japonês. Como se sabe, Bazin ainda teria ocasião de participar de festivais fora do circuito franco-italiano, com passagens pelo Leste Europeu (Polônia), pelo Norte da África e pela América do Sul (Brasil, Uruguai). Quanto a São Paulo, já se viu o teor de seus comentários sobre o Festival de 1954. Mais significativo aqui, no entanto, é o fato de o outro artigo produzido por Bazin a respeito da circunstância seja dedicado ao périplo da transferência de um papagaio para a França, “De la difficulté d’être Coco” [“Da dificuldade de ser Coco”] (BAZIN, 1959). O artigo foi publicado inicialmente num contexto excêntrico na trajetória bibliográfica de Bazin, a revista *Carrefour*, ainda em 1954. Anos depois, na edição em sua homenagem nos *Cahiers du cinéma*, a mesma em que consta o testemunho de Paulo Emílio, o artigo foi reeditado.

É conhecida a relação de Bazin com os animais, e ela não supõe uma redução temática e sim uma instância que remete à própria ontologia de Bazin (JEONG, 2011).³⁰⁰ É de se observar, contudo, que a escolha do termo “aventura”, utilizado por Jeong para apresentar esse viés de Bazin, recupera justamente o enquadramento de leitura sobre *O cangaceiro*, premiado em Cannes na categoria “melhor filme de aventura”. No fim das contas, mesmo o texto de Bazin sobre o Festival de 1954 enfatiza as viagens ao interior (Leme, São Bernardo do Campo), a surpresa de encontrar-se numa cidade grande como São Paulo ou na casa refinada de Alberto Cavalcanti em São Bernardo. Lembre-se ainda

²⁹⁹ Contudo, o mau momento do cinema mexicano, assim como do cinema espanhol e argentino presentes no festival, também tem a função de ressaltar o péssimo nível da representação brasileira, o filme *Areião* (SALLES GOMES, 1953b). Ainda sobre o cinema mexicano, registre-se que Paulo Emílio lembraria posteriormente que seu primeiro contato com Jerzy Toeplitz ocorreu ainda nos anos 1940, ocasião em que discutiram um filme mexicano (SALLES GOMES, 1962h).

³⁰⁰ Diretamente referido por Bazin no périplo para conseguir o papagaio, Paulo Emílio registraria mais tarde o interesse de Bazin por animais em suas notas (APESG-CB PI 0870).

o reiterado desejo de ir ao Rio de Janeiro na correspondência com Paulo Emílio (APESG-CB CP 1066 E 1067), como parte desse apelo aventureiro de sua passagem pelo Brasil.³⁰¹

A associação com o exotismo é reforçada, nessa mesma edição dos *Cahiers*, na passagem temática abrupta do festival paulistano a um fotograma de *O portão do inferno* (1953, dir. Teinosuke Kinugasa), que foi premiado em Cannes naquele ano. Esse filme seria analisado anos depois por Paulo Emílio (2015a, p. 285-289), o que nos dá uma pista acerca da marca algo europeia de sua perspectiva sobre os filmes orientais.³⁰²

* * *

Como demonstrou Rafael Zanatto (2018, p. 99-107), os festivais de cinema que Paulo Emílio frequentou entre os anos 1940 e 1950 tiveram amplas repercussões na sua formação. Em seus artigos acerca dos festivais de Cannes (1946), Bruxelas (1947), Knokke-Le-Zoute (1949) e Veneza (1952), o crítico aponta para uma série de temas que seriam amadurecidos na sua obra posterior. Gostaria de abordar um tema específico que tem menos relação com o aspecto metodológico – analisado por Zanatto – e mais com as continuidades e diferenças em relação a Bazin, pois a recepção do impacto da cinematografia de vários países nesses festivais constitui um terreno comum aos dois críticos.³⁰³

A escrita da de Paulo Emílio difere de Bazin na medida em que o brasileiro é colocado via de regra na posição de correspondente estrangeiro, em geral publicando bem após os acontecimentos.³⁰⁴ É nessa condição que Paulo Emílio organiza seus textos para *O Estado de S. Paulo* e *Anhembi*, sempre de modo a apresentar as cinematografias nacionais divididas por países. No primeiro texto publicado em *O Estado de S. Paulo*, “Panorama do cinema: de Cannes-1946 a Bruxelas-1947” (SALLES GOMES, 1948, p. 6), essa tendência ainda não é marcada, pois trata-se de uma análise de um conjunto amplo de festivais num único texto. Mas Paulo Emílio consegue um espaço mais amplo nos anos

³⁰¹ A edição de 1954 dos *Cahiers du cinéma* associa o Rio de Janeiro com a natureza, ao publicar um desenho de Norman MacLaren que associa a cidade a uma ave. A revista traz ainda uma fotografia de Cavalcanti nas filmagens de *O canto do mar* (1953, dir. Alberto Cavalcanti).

³⁰² Em torno do cruzamento do olhar exótico, registre-se um comentário que Paulo Emílio faz na banca de Mário Arturo Guido, em 1972, a respeito do escândalo provocado por Jean Painlevé em sua participação no Festival de 1954, ao propor que o Brasil deveria seguir o modelo da África, da América Latina e da Ásia na produção de filmes científicos. A reação das autoridades locais diz muito sobre seus preconceitos, mas a generalidade da referência também é significativa em relação ao olhar de Painlevé.

³⁰³ Evidentemente havia outros espaços de circulação internacional, como a FIAF ou o movimento cineclubista.

³⁰⁴ Boa parte dos artigos de Paulo Emílio foram publicados no ano seguinte à realização dos festivais apresentados.

seguintes, de modo a produzir longas séries em que pode se dedicar à lógica das representações nacionais com mais vagar. Na série “Os festivais de cinema de 1949”, publicada em *O Estado de S. Paulo* entre dezembro de 1949 e julho de 1950, Paulo Emílio consegue desdobrar largamente essa lógica – que não é sua, mas obedece à dinâmica dos próprios festivais – ao longo de vários meses e artigos. Anos depois, em “Veneza 52”, Paulo Emílio voltaria à mesma lógica, publicando três artigos em *Anhembi* entre 1952 e 1953.

É interessante notar que a própria fatura dessas séries aponta para o caráter assistemático do correspondente, que terminou por cobrir um número relativamente pequeno de festivais, considerando o período em que esteve no exterior. Quanto à estrutura desses textos há certa constância em torno de alguns temas. O cinema italiano, por exemplo, ganha destaque, em contraponto à fraqueza geral do cinema contemporâneo, como ocorre na primeira referência a *Ladrões de bicicleta* (1948, dir. Vittorio De Sica) (SALLES GOMES, 1950c, p. 4). Já em 1952, o destaque se daria pelo aparecimento de Renato Castellani, por ocasião da apresentação de seu filme *Dois vinténs de esperança* (1952).³⁰⁵ Após a referência mais ampla ao caso italiano, o crítico passa ao comentário das principais representações, em ordens diversas. No texto referente a 1949, fala do cinema francês, inglês, soviético e norte-americano; no texto sobre 1952 menciona a produção anglo-saxônica, japonesa, soviética e francesa. Ao final dos textos passa às representações menores: México, Alemanha, Áustria, Brasil e Israel em 1949; México, Espanha, Argentina e Brasil em 1952.

Como se viu, Paulo Emílio menciona o caso mexicano nos anos 1950. É possível notar que o México ocupa uma posição descendente em suas séries, ocupando o lugar de filmografia menor em 1952 e aparecendo antes de Alemanha e Áustria (se bem que recém-saídas da Segunda Guerra) em 1949. Mas já nesse momento o crítico chamava a atenção para o impasse dos filmes mexicanos que, à exceção de Cantinflas, seria demasiado homogêneo e acadêmico (SALLES GOMES, 1950e, p. 4).³⁰⁶

Paulo Emílio não escreveu nessas ocasiões sobre as produções da Vera Cruz, não comentou o sucesso de *Caiçara* no festival de Cannes de 1952. Mas há comentários sobre outros dois filmes nessa época. Em 1952, *Areião* é desancado pelo crítico em *Anhembi*

³⁰⁵ O filme também foi objeto da atenção de Bazin (2014, p. 327-330).

³⁰⁶ Paulo Emílio de certa forma antecipa a crítica feita anos mais tarde por Glauber Rocha ao academicismo (diferente do “barroquismo” sublinhado por Bazin) da fotografia de Gabriel Figueroa (ROCHA, 2003, p. 143-148; ROCHA, 1981, p. 1-7).

uma vez que ele estaria abaixo da média do cinema brasileiro (SALLES GOMES, 1953b). A afirmação sugere que o autor esteja a par de algum padrão – talvez *O cangaceiro*. Mas é possível imaginar esse parâmetro antes mesmo do advento da Vera Cruz, dado que ele comenta nos textos para *O Estado de S. Paulo* o documentário de longa-metragem *Sertão*. É significativa a escolha, que chega às raias do exotismo. Por um lado, o filme é mencionado não na rubrica destinada à produção brasileira, mas ao fim das representações nacionais vistas (Israel), no momento em que passa aos documentários sobre “populações primitivas”. *Sertão* é aí citado ao lado do filme belga *L'Équateur aux cents visages* (1949, dir. André Cauvin), rodado no Congo Belga. Como já indicou Zanatto (2018, p. 142-150), o elogio ao filme estabelece a autenticidade como parâmetro básico, a despeito da precariedade técnica, o que terá grandes repercussões na posterior abordagem do cinema brasileiro por Paulo Emílio. Além disso, o comentário não é descolado da referência à pesquisa histórica sobre o cinema brasileiro no Congresso de Roma da FIAF, no mesmo ano de 1949 (*FIAF Congrès de Rome*), como destacou Zanatto (2018, p. 173-177).³⁰⁷

Talvez seja o caso de notar que, embora seja avaliado como um tento na modesta filmografia brasileira por parte de Paulo Emílio, há duas especificidades importantes que devem ser marcadas em torno de *Sertão*. Por um lado, o fato de se tratar de um filme do gênero documentário, que é analisado num espaço à parte da série de textos. Além disso, a associação com o filme de Cauvin (um filme de cunho colonialista) é completada pela evocação de *Nanook* (1922, dir. Robert Flaherty) em seu apelo à autenticidade. Ora, o debate em torno da construção da autenticidade nos filmes de Flaherty já se fazia na obra de Bazin a essa altura (JEONG, 2011).

Deve-se acrescentar que Paulo Emílio foi um intermediador na veiculação do filme no Festival de Cannes de 1949, o que se depreende pela sua correspondência com Genil Vasconcelos (APESG-CB CP 0572, 0583, 0597, 0729, 0733, 0735, 0747 e 0881) e com Hélio de Almeida (APESG-CB CP 0574 e 0835), além de uma carta sem destinatário em que trata da distribuição do filme (APESG-CB CA 0232). Na correspondência, o exotismo é tratado como um problema, que seria contornado, segundo Hélio de Almeida (APESG-CB CP 0574), pela inclusão de imagens do Rio de Janeiro. Seja como for, o filme parece distar bastante do material fílmico elaborado pelo próprio Paulo Emílio em sua atuação no Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), em 1942 (MENDES, 2013, p. 85-106). É significativo notar, ainda, como esse

³⁰⁷ Para questões atinentes a certa tradição de documentários explorado o exotismo da Amazônia brasileira, cf. Eduardo Morettin (2012).

comentário elogioso a *Sertão* contrasta com a produção posterior da Vera Cruz, acerca da qual Paulo Emílio não estava totalmente alheio. Já nas cartas de Genil Vasconcelos (APESG-CB CP 0729) aparece a menção a um projeto de Alberto Cavalcanti análogo a *Sertão*, a ser iniciado após *Caiçara*. A correspondência de Paulo Emílio com algumas figuras da época aponta para o interesse pela Vera Cruz,³⁰⁸ tendo auxiliado no exterior um documentário da empresa, *Painel* (1950, dir. Victor Lima Barreto).³⁰⁹

Em suma, os comentários de Paulo Emílio sobre o cinema brasileiro evitam o assunto que lhe seria mais familiar – os dramas da Vera Cruz – detendo-se em gêneros menos valorizados (*Sertão*) ou em menções negativas (*Areião*). É sob a ótica negativa da referência a *Areião*, que o comentário sobre a produção mexicana, argentina e espanhola ganha significado.

* * *

O impacto da produção latino-americana é, portanto, mais tênue em Paulo Emílio que em Bazin, ainda que coincida em ambos a trajetória descendente do cinema mexicano. O crítico paulista dá conta ainda dos sucessivos impactos sofridos nos festivais europeus por outras vogas cinematográficas. Como dito, os textos dedicados aos festivais de 1949 e 1952 coincidem no entusiasmo em relação à produção italiana. Antes disso, em sua estreia em *O Estado de S. Paulo*, o crítico mencionava o impacto do cinema sueco nos primeiros festivais do pós-guerra, ainda que apontasse para a frustração em relação a essa produção no Festival de Bruxelas de 1947 (SALLES GOMES, 1948, p. 6).

Outro movimento significativo é a entrada do cinema japonês e, utilizando suas palavras, dos “filmes orientais”. A temática encontra-se ausente nos textos anteriores, ainda que em postal enviado em 1946 a Décio e Ruth de Almeida Prado, Paulo Emílio destaque, em sua vivência no Festival de Cannes, o apreço particular por filmes africanos e árabes (APESG-CB CA 0487). Seja como for, não há desdobramento concreto dessa impressão nas publicações no *Estado* na passagem para os anos 1950. Em 1951 ocorreria a premiação de *Rashômon* no Festival de Veneza, fato que colocou a produção japonesa em evidência diante da crítica europeia. São conhecidas as polêmicas ocorridas na crítica francesa em torno de diretores como Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu e

³⁰⁸ A Vera Cruz aparece em correspondências com Antonio Candido (APESG-CB CP 0732) e Lourival Gomes Machado (APESG-CB CP 0795, 0796 e 0906)

³⁰⁹ O documentário é referido em carta a Ernst Lindgren (APESG-CB CA 0252) e na correspondência com Lourival Gomes Machado (APESG-CB CP 0795 e 0796).

Teinosuke Kinugasa. O próprio Bazin não foi indiferente a esse debate, referindo-se expressamente a ele alguns anos mais tarde, em artigo de 1957 a respeito do filme *Viver* (1952, dir. Akira Kurosawa). Nessa ocasião, o problema posto é o benefício dado pelos críticos dos *Cahiers du cinéma* a Mizoguchi, em detrimento de Kurosawa, tido como excessivamente ocidentalizado (BAZIN, 1989, p. 189-193). Ora, Bazin aponta justamente para o preconceito dessa posição, que gera uma espécie de “exotismo às avessas”. Outros textos de Bazin chamam a atenção para o apelo exótico despertado na Europa pelo cinema japonês.

Quanto a Paulo Emílio, é interessante notar que o cinema japonês faça sua aparição na série dedicada ao Festival de Veneza de 1952, no ano seguinte à premiação de *Rashômon*. A expectativa em relação à produção japonesa teria como objeto *A vida de O’Haru*. Como indicou Rafael Zanatto (2017, p. 130-134), o comentário é significativo uma vez que é fundamental para apontar para o abandono de uma concepção do específico fílmico que o havia marcado anteriormente, uma vez que o cinema japonês era fortemente marcado pela tradição teatral daquele país. Esse comentário é feito tendo em vista uma posição próxima à de Bazin, a crítica aos preconceitos embutidos na recepção dessa produção. De um modo geral, Paulo Emílio compartilha a análise que seira feita por Bazin acerca da apropriação criadora da forma ocidental diante da tradição cultural japonesa.

No entanto, a precaução adotada em relação aos preconceitos da crítica não diz respeito ao exotismo. Ela diz respeito, antes, a uma temática já longamente em discussão, e que foi abordada por Bazin em “Por um cinema impuro” (BAZIN, 2014, p. 113-135). Nos resta observar que o exotismo é presente, não tanto no comentário tecido sobre o filme dirigido por Mizoguchi, mas no conjunto dos “filmes orientais”. Vimos anteriormente que o texto se detém sobre o filme indiano *Aandhiyan*, cujo comentário destaca o elemento exótico das danças.³¹⁰

* * *

É possível traçar um percurso na obra de Paulo Emílio, que o distancia dessa abordagem exotizante do cinema “oriental”, se pensarmos no papel desempenhado por Japão, Índia e países árabes em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Mas mesmo nessa época é interessante notar como a imagem misteriosa do oriente se faz presente. Em carta de maio de 1972, Fernando de Azevedo reage a uma correspondência anterior,

³¹⁰ Pelo teor da análise, possivelmente o filme foi visto sem tradução da banda sonora.

enviada por Paulo Emílio desde Teerã (IEB-USP FA-CA-Cx7,33). A imagem que então apresenta do país diz respeito às suas leituras, a uma imagem do oriente que pode ser indicada, agora sim, em termos estritamente orientalistas. É interessante notar que o país, que se encontrava em intensas transformações – não indiferentes à visita do xá Reza Pahlavi ao Brasil em 1965 – suscitava em Fernando de Azevedo uma digressão que sequer tinha relação com o tema da carta.

Paulo Emílio estava à época em Teerã, por ocasião do Festival Internacional do Filme, na condição de jurado. Não é impossível, aliás, que essa experiência esteja na raiz dos comentários de Paulo Emílio sobre o cinema “árabe” – embora se trate de um país majoritariamente persa – no ensaio de 1973. Ainda assim, o crítico pouco escreveu acerca dessa experiência, o único registro é de cunho burocrático (APESG-CB PI 0410; AGUSP 64.1.7582.1.9). Mais conhecido a esse respeito é o relato de sua companheira, Lygia Fagundes Telles, que, contudo, é extremamente imbricado numa ordem ficcional (TELLES, 2010b, p.121-125).³¹¹

O relato de Lygia e as lembranças a ele acrescidas em outras ocasiões dão conta de uma imagem do Irã em que a percepção de uma tensão política premente – tensionada pela inserção oficial de Paulo Emílio – é costurada por imagens que remetem a uma semântica orientalista: caviar do mar Cáspio, vinho dourado, um império que tomba como um doce, em suma, “essa Pérsia onde os gatos e os tapetes eram todos persas”, diria Lygia em entrevista posterior (MIS 00031PSG00033AD). Na mesma entrevista, ela soma o dado irônico de Paulo Emílio: também os gatos do casal – vira-latas – deveriam ter laivos persas.³¹² Em seu relato, Lygia Fagundes Telles narra a perambulação pelas ruas de Teerã, numa escapadela às atividades oficiais a que o caráter da viagem se prendia. A certa altura, narra-se o estarrecedor encontro com a violência política, quando o casal se depara com duas pessoas enforcadas.

É interessante observar a força da sugestão ficcional presente nesse relato, cujo título recebe o sugestivo título de “Às vezes, Irã” – que aliás repete o relato da autora sobre a produção de “Capitu”, “Às vezes, outubro” (TELLES, 2008). A indeterminação do local se desdobra numa indefinição cronológica, marcada, como se viu, na datação

³¹¹ Em entrevista de 2002, Lygia Fagundes Telles data a viagem ao Irã no final de 1968 (TELLES, 2010b, p. 156). A viagem também seria referida em entrevista concedida em 1991 (MIS 00031PSG00033AD). Nesta ocasião nota que eram “convidados”, não “coniventes” com o xá, o que marca o olhar retrospectivo, atravessado pela Revolução Iraniana (1979). A crônica foi publicada originalmente em 1980.

³¹² No início de uma sequência do curta *Nitrato* (1974, dir. Alain Fresnot), Paulo Emílio faz uma consideração jocosa sobre a pose aristocrática de seus gatos.

equivoca da viagem na edição posterior do texto. Mas essa fluidez algo misteriosa é reforçada por outro texto de Lygia Fagundes Telles, em que uma crônica muito semelhante aparece localizada em outro contexto, a Tunísia (TELLES, 2010a, p. 129). Embora o episódio do enforcamento apareça apenas na crônica referida ao Irã, também aqui alguns elementos se repetem, como a ênfase nos vinhos e uma anedota do perfume que permanece no elevador. A fluidez é marcada, ainda, como notam certos comentadores, pela construção elíptica da sintaxe de Lygia (JAFJE, 2010).

Em suma, o Irã é tratado nesse contexto de uma forma dúplice, a depender do registro. Ora aparece como espaço de veiculação de uma imagem longamente decantada e que reaparece nas rememorações literárias despertadas em Fernando de Azevedo ou nas metáforas utilizadas por Lygia Fagundes Telles;³¹³ por outro lado, a viagem a Teerã é parte da formação de uma perspectiva terceiro-mundista que, se já apontava em 1946 no comentário a Décio e Ruth de Almeida Prado, agora adquire contornos definidos na formulação teórica presente em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”.

A esse respeito, é de se notar que, após sua fixação em São Paulo, em 1954, Paulo Emílio chegou a declinar de alguns convites para atuar em festivais sul-americanos (APESG-CB CA 0282), num contexto de maior dedicação à construção do projeto da Cinemateca Brasileira. É interessante apontar, contudo, que os crescentes limites impostos a esse projeto e à atuação do crítico de maneira geral coincidem com uma reabertura das possibilidades de circulação internacional, que terão repercussão em sua escrita. Até então, ficara evidente a ausência de Paulo Emílio no espaço de articulação do cinema brasileiro na Europa junto a intelectuais terceiro-mundistas, o *Columbianum* (PEREIRA, 2007).³¹⁴

E, no entanto, a certa altura ocorre uma busca por uma atuação institucional mais sistemática fora do país, o que é favorecido pela saída proporcionada ao crítico brasileiro pelos eventos promovidos pela UNESCO.³¹⁵ No que se refere ao cinema, a instituição desempenhava um papel tradicional como fórum de discussão internacional, fato observado por Paulo Emílio em seus comentários a propósito de John Grierson, num

³¹³ Essa caracterização se desdobra na biblioteca de Paulo Emílio, onde consta uma obra de Omar Khayam.

³¹⁴ Ao longo dos anos 1960, é clara a distância entre a posição de Paulo Emílio e a abertura “tricontinental” delineada por Glauber Rocha, fato evidenciado pela ausência de referências ao contexto latino-americano e africano nas publicações de Paulo Emílio. Um raríssimo registro de Paulo Emílio sobre filmes africanos é o documento “Anglof.”, produzido em torno de 1973, em que lista a produção de diversos países africanos (APESG-CB PI 0666), mencionando a produção de *Leão de sete cabeças* (1970, dir. Glauber Rocha).

³¹⁵ Não deixa, aliás, de ser o caminho tomado antes por Lourival Gomes Machado, invertendo-se nos anos 1960 as posições assumidas por ele e Paulo Emílio em sua correspondência através do Atlântico.

momento em que ele próprio se aproximava da instituição (SALLES GOMES, 2015a, p. 304-308). Mas é significativo que pouco após o Golpe de 1968 Paulo Emílio inicie uma rearticulação, sendo uma peça-chave o convite feito pelo diplomata nigeriano Amadou Seydou (APESG-CB CP 1419), para participar da reunião da UNESCO em Locarno, na mesa “Cinema e literatura”.³¹⁶ O evento é importante pois engendra a produção de um material que cristaliza reflexões fundamentais do crítico feitas ao longo dos anos a propósito do tema da adaptação de obras literárias, o “Roteiro p/ Unesco” (APESG-CB PI 0516; PINTO, 2008, p. 159-162).

Houveram outras ocasiões, antes, em que Paulo Emílio atendera a encontros desse tipo, como ocorreu no Festival de Locarno de 1967, ocasião aliás na qual foi conferida uma premiação a *Terra em transe*. Ainda no fim dos anos 1960, Paulo Emílio participaria da campanha de solidariedade internacional pela liberação de uma figura importante da cultura cinematográfica tunisiana, Tahar Cheriaa. Essa articulação teve lugar após a participação de Paulo Emílio nas Jornadas Internacionais de Cinema de Cartago. A troca de correspondências foi fundamental – como se verá adiante – para a definição de um modelo de intervenção que depois seria empregado pelo próprio Paulo Emílio no Brasil.³¹⁷ Note-se que essa rede de correspondências internacionais se desvinculava da atuação da Cinemateca.³¹⁸

No entanto, é mais clara sua participação em outros eventos realizados anos depois do primeiro convite da UNESCO. Em 1972 viaja a Teerã e a essa viagem acrescenta uma estadia em Belgrado, para participar de outro evento da UNESCO acerca do ensino de cinema.³¹⁹ Pouco depois, em 1976, Paulo Emílio participa de um evento da UNESCO em Bogotá, dedicado às festas na América Latina. Essa circulação não apenas teve efeito para Paulo Emílio como ainda foi importante para sua articulação com intelectuais do “terceiro mundo”. Um exemplo é o próprio Tahar Cheriaa, que posteriormente, em 1975, mencionaria seu trabalho na “mini-UNESCO francófona”, a Agence de Cooperation Culturelle et Technique, e menciona o projeto de Paulo Emílio sobre o cinema no terceiro

³¹⁶ Agradeço a Pedro Plaza Pinto por chamar a atenção para esse documento.

³¹⁷ As tratativas em torno da liberação do crítico preso pelo governo tunisiano seriam abordadas em várias correspondências dessa época (APESG-CB CA 0328 e CP 1116, 1118, 1119).

³¹⁸ Em janeiro de 1974, Paulo Emílio foi consultado por Paramesh Krishnan Nair a respeito da possibilidade de envio de filmes indianos (APESG-CB CP 1352). Em sua resposta, Paulo Emílio sugere que o interlocutor entre em contato com o INC (APESG-CB CA 0582).

³¹⁹ Como vimos, o material oriundo desse evento possui algum nível de diálogo com a produção de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, além de ter sido uma ocasião de encontro com críticos e cineastas de outras regiões do Terceiro Mundo.

mundo (APESG-CB CP 1224). É evidente nessa correspondência o fato de ter sido ocasionada por uma tratativa anterior, fato reforçado pela menção do remetente a Lygia Fagundes Telles.

You are the global and we are the village

Talvez seja o caso de reconhecer na obra de Paulo Emílio não um internacionalismo, mas um pan-nacionalismo marcado pela construção e possível superação de um nacionalismo, movimento cuja expressão histórica encontra-se marcada nos casos analisados em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (ALAMBERT, 2012, p. 87-95). Tal posição fica evidente, aliás, na defesa de um plurinacionalismo que supere o nacionalismo no trabalho com as questões nacionais, propugnado em 1973 na apresentação de *Argumento* (SALLES GOMES, 1986, p. 108). Se a questão é mais cristalina em relação aos cinemas, digamos, colonizados – árabe, indiano, brasileiro e o caso muito particular do Japão –, é significativo que, no ensaio de 1973, o cinema estadunidense constitua um elemento apenas implícito.

Aparentemente, essa exclusão se cristalizou na carreira editorial da obra de Paulo Emílio. Na coletânea *O cinema no século*, organizada por Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes, é interessante observar que o critério para a inclusão obedece a uma estrutura que prevê: 1. a inclusão de um conjunto de artigos dedicado ao cinema estrangeiro; 2. uma subdivisão entre artigos que se referem a grandes autores (primeira parte – Chaplin, Méliès, Griffith, Stroheim, Ford, Eisenstein, Disney e Welles) e grupos de artigos que se referem a perspectivas nacionais (Espanha, Japão, Inglaterra, Alemanha, Itália e França). Note-se que a primeira parte é fortemente marcada pelo cinema estadunidense, fato retomado ainda num conjunto final de artigos, de configuração mais fluida (SALLES GOMES, 2015a).

Observe-se que tais critérios de organização terminam por impedir uma inclusão mais sistemática de artigos dedicados a gêneros fílmicos – Paulo Emílio tem um interesse marcado pelo horror e pela ficção científica – para além da exclusão de autores importantes do cinema estadunidense, pense-se nas análises do crítico sobre Nicholas Ray, Alfred Hitchcock e John Huston.³²⁰ Mas a exclusão é coerente com o critério adotado pelo próprio Paulo Emílio em suas últimas reflexões sobre o cinema estrangeiro,

³²⁰ Mais curiosa é a exclusão de figuras mais dadas a uma análise autoral, como Bergman e Buñuel.

restringindo sua preocupação com o cinema estadunidense às reflexões estruturais para o cinema brasileiro ou ainda para os autores que se ligam à fundação da linguagem cinematográfica.³²¹

De modo geral, as análises de Bazin e de Paulo Emílio sobre o cinema estadunidense não são tão discrepantes. O crítico brasileiro acompanha a tendência geral de certa crítica francesa em analisar o caráter autoral da produção estadunidense, com a ereção de figuras privilegiadas, como Nicholas Ray, a quem dedica em 1956 um artigo intitulado, significativamente, “O pensamento de Nicholas Ray” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 36-41).³²² Aliás, os dois artigos dedicados no *Suplemento Literário* a Ray e a James Dean denotam a marca das revistas europeias na produção de Paulo Emílio, uma vez que suas considerações dialogam com Tony Richardson (*Sight and sound*) e Louis Marcorelles (*Cahiers du cinéma*) (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 99-102), movimento marcado por confluências e discordâncias. O mesmo ocorre no caso de John Huston, diretor de *Moby Dick* (1956), filme a respeito do qual o crítico Roger Tailleur, de *Positif*, é mencionado como parâmetro de análise (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 141-144).

O comentário sobre Hitchcock também guarda muito de uma perspectiva “autoral” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 145-148). Ao mesmo tempo, esse tema dá conta do que aproxima e do que distancia o crítico brasileiro da crítica francesa que acompanha. Paulo Emílio afirma, por um lado, que seu comentário sobre o cineasta se baseia nas considerações presentes nos *Cahiers du cinéma*, revista que teve um papel muito importante nas discussões sobre o crítico, sobretudo considerando o trabalho de “autorificação” de Hitchcock por parte de críticos como Claude Chabrol, dessa revista (BAECQUE, 1991, v. 1, p. 190-202), esforço que seria desdobrado na produção de um livro sobre o diretor por parte de François Truffaut, em 1966 (BAECQUE, 2010, p. 145-160). Diante do tema Paulo Emílio parece ir direto ao coração de uma polêmica que se relaciona com esse processo de incorporação do diretor ao campo legítimo da crítica francesa: a sobreinterpretação desse cineasta, muito marcada nas ilações feitas por Chabrol, em que se misturam algumas ambiguidades de tradução em famosa entrevista

³²¹ É o que diz em uma de suas últimas entrevistas, publicada no *Jornal da USP* em 1977, que se destina a um público bastante especializado de estudantes de cinema (SALLES GOMES, 2014, p. 190-205). É nesse contexto que afirma sua preferência pelos filmes estrangeiros mais antigos. O tema fora indicado em 1974, em entrevista publicada em *Última Hora*, onde aponta a preferência por pesquisas sobre Chaplin a pesquisas sobre autores estrangeiros recentes (SALLES GOMES, 2014, p. 56-63).

³²² Em 1959, Paulo Emílio trataria novamente de Ray em conferência no Musée Pédagogique, em Paris (FUTEMMA, p. 57). Sobre o processo de “autorização” de cineastas hollywoodianos na crítica francesa, cf. Antoine de Baecque (1991, v. 1, p. 70-73).

de 1954 (BAECQUE, 1991, v. 1, p. 190-202). Nesse sentido, em artigo de 1957, Paulo Emílio enfatiza o caráter algo delirante de certas interpretações, a despeito de seus eventuais bons resultados, obtidos justamente em torno de Hitchcock e de John Huston (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 145-148). E é assim que, da crítica francesa, nomeadamente de Alexandre Astruc, Chabrol, Bazin e Truffaut, o crítico brasileiro incorpora o caráter metafísico do diretor.

É interessante notar que a inserção de Paulo Emílio no debate se aproxima um pouco da posição de Bazin, em seu afastamento em relação aos Jovens Turcos, expressa no seu artigo intitulado “Comment peut-on être Hitchkoko-Hawksien”, publicado nos *Cahiers du cinéma* (BAZIN, 1955a). A crítica é conhecida por Paulo Emílio, que a cita implicitamente em 1957 no artigo “Situação do cinema francês” (SALLES GOMES, 2015a, p. 42-46). A percepção de uma rebelião da jovem crítica é o pano de fundo de outro artigo, de 1959, intitulado “Críticos quase escolhem o melhor filme do mundo” (SALLES GOMES, 1959g). Diante de uma seleção dos melhores filmes, o crítico nota com bastante ironia a rebelião dos jovens franceses e ingleses, particularmente pela exclusão do faroeste, do gênero musical e dos cômicos. Outro índice dessa posição de Paulo Emílio em relação à nova geração da crítica francesa são seus artigos sobre Truffaut e Chabrol, no mesmo ano. A dupla já é mencionada como índice da renovação do cinema francês em artigo de maio de 1959 em *Visão* (SALLES GOMES, 1959m). Ambos seriam mencionados novamente num artigo a propósito de Chabrol, publicado em setembro do mesmo ano, onde se menciona a aura delinquente, marcada na roupa e no cabelo do grupo (SALLES GOMES, 1959m).³²³

A proximidade de Paulo Emílio com Bazin fica mais marcada na comparação com outro crítico paulista, Almeida Salles. Em artigo de 1959, intitulado “O mestre Hitchcock”, a propósito de uma exibição de *Um corpo que cai* (1958, dir. Alfred Hitchcock), este crítico reconhece a virada na crítica francesa, promovida pelos *Cahiers du cinéma*, mas não questiona os eventuais excessos promovidos pelos colaboradores da revista (ALMEIDA SALLES, 1988, p. 179-182).³²⁴

³²³ Ao lado dessas considerações mais mundanas, Paulo Emílio publica na mesma época no *Suplemento* análises mais amplas sobre a trajetória desses dois diretores (SALLES GOMES, 2015a, p. 497-507). A essa altura eles participavam do festival História do Cinema Francês, com *Os incompreendidos* (1959, dir. François Truffaut) e *Le beau Serge* (1958, dir. Claude Chabrol).

³²⁴ A evocação do exemplo de Almeida Salles, evidentemente, não tem o objetivo de esgotar as possibilidades de incorporação dos parâmetros da crítica francesa, tema mais elaborados por Jean-Claude Bernardet (2018). Pense-se, por exemplo, na crítica constante de Glauber Rocha a Bazin, que aliás pontua sua correspondência com Paulo Emílio (ROCHA, 1997, p. 580-588). A não vinculação de Glauber com a fenomenologia baziniana já foi notada por Ismail Xavier (2003b, p. 19-23).

Em defesa de uma compreensão mais profunda da metafísica interna da obra de Hitchcock, Truffaut criticara as abordagens do cinema estadunidense em termos “sociológicos” ou “mitológicos”, promovidos por figuras como Roland Barthes ou Edgar Morin (BAECQUE, 1991, v. 1, p. 73-82). O livro de Morin, *O cinema, ou O homem imaginário* (2014), foi publicado em 1956 e rapidamente seria objeto de resenha por parte de Paulo Emílio, publicada nesse mesmo ano no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 49-53). Alguns anos mais tarde, passada a primeira leva de comentários sobre Bazin, seria publicado o terceiro volume das obras escolhidas desse autor, intitulado justamente “Cinema e sociologia”, volume dedicado prioritariamente ao cinema estadunidense, com análises sobre o gênero faroeste e sobre o erotismo no cinema (BAZIN, 1961).³²⁵ Tal abordagem representa uma das principais manifestações da presença de Bazin nas notas de Paulo Emílio. Num documento dos anos 1960, o crítico paulistano destaca justamente o tema das “mitologias” em Bazin, mencionando alguns de seus temas, como Carlitos, Tarzan e Greta Garbo (APESG-CB PI 0105). Nos anos 1970, Paulo Emílio lembra do terceiro volume de *O que é o cinema?* num levantamento bibliográfico (APESG-CB PI 0471). Já se observou ainda o material de estudo de 1958 (APESG-CB PI 0617), em que Bazin é mencionado a respeito do faroeste, com destaque justamente para a perspectiva mitológica e sociológica do gênero. A sociologia, aqui, refere-se à constituição histórica do cinema estadunidense, considerando o tecido social de algumas de suas tópicas. Em suas notas de 1958 sobre o faroeste, por exemplo, Paulo Emílio destaca, ao lado do maniqueísmo da convenção, as flutuações do gênero, com a mudança do lugar feminino num filme como *No tempo das diligências*, enfatizando enfim, o substrato sociológico, o código de honra a que esses filmes se referem.

O mesmo material cita o dado “mitológico”, mas a esse respeito é mais significativa a resenha que Paulo Emílio fez da obra de Edgar Morin (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 49-53). O título do artigo, “Objetividade e metamorfose”, procura dar conta do caráter dúplice que, segundo Morin, caracterizaria o cinema, ao mesmo tempo associado ao dispositivo técnico-científico e provocador de um recrudescimento do sonho, um sonho intemporal. Embora critique o gosto dos contrários que prejudica a obra, Paulo Emílio acolhe algumas de suas sugestões, como a referência às estrelas de cinema como duplos, em sua fantasmagoria que esvazia a realidade. O tema já foi analisado por Rafael Zanatto (2018, p. 263-274), ao enfatizar que a leitura se prende em parte a um

³²⁵ Nesse volume constam ainda algumas intervenções de Bazin sobre o cinema mexicano.

universo fílmico preciso, na referência privilegiada ao filme *Sombras* (1923, dir. Arthur Robison), retomado por Paulo Emílio em mostra de 1958 dedicada ao cinema alemão (SALLES GOMES, 2015a, p. 334-339).

Em outros contextos, a mitologia é retomada prioritariamente para tratar das grandes estrelas do cinema. Em “Sombra e reflexo” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 1958), publicado no *Suplemento* em 1958 – num contexto próximo, portanto, à mostra alemã –, Paulo Emílio retoma a necessidade humana de representação através da sombra e do reflexo, retomando a leitura do Morin, passando à duplicação do ator na personagem – com referência a Stroheim, analisado já em artigo de 1957 – e às projeções e identificações dos espectadores.³²⁶ Ainda em 1958, outro texto do *Suplemento*, “Mitologia e verdade”, se refere a grandes fenômenos mitológicos do cinema, referindo-se a Theda Bara, Rodolfo Valentino, Greta Garbo e Mary Pickford (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 379-383).³²⁷ Mas Bazin parece ser o vínculo mais forte com a discussão “mitológica”, mesmo por via de Morin, cujo parentesco com a discussão baziniana é notado por Paulo Emílio, o que não deixa de ter relação com o várias vezes citados “O mito de Stálin e o cinema soviético”.³²⁸

Essa abordagem de cunho “sociológico” é o enquadramento geral do artigo “A ópera do pobre e o cavalo” (SALLES GOMES, 2015a, p. 545-550). O artigo é uma das raras contribuições de Paulo Emílio para a mineira *Revista de Cinema*, em 1955.³²⁹ O contexto de publicação é aliás bastante significativo em relação ao que foi indicado até

³²⁶ É significativo que Paulo Emílio faça poucas referências a esse respeito à “ontologia” baziniana presente no célebre artigo “Ontologia da imagem fotográfica” (BAZIN, 2014, p. 27-34). Como o artigo foi publicado antes da chegada de Paulo Emílio na França, talvez o contato com essa reflexão só tenha ocorrido após a publicação do primeiro volume de *O que é o cinema?* Esse andamento particular da aproximação com a obra de Bazin, talvez ajude a explicar sua desconfiança em relação às abordagens sistemáticas do crítico francês.

³²⁷ Pouco tempo depois o crítico acrescenta outra modalidade da noção de “mito”, entendida aqui como falsa consciência, considerando o “mito” do poder do cinema, contestado por ele em diversas ocasiões no fim dos anos 1950 (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 388-392).

³²⁸ Salvo engano, não há registro na obra de Paulo Emílio a respeito das *Mitologias* (1957, Roland Barthes). O único livro de Barthes depositado na biblioteca do crítico é *Sade, Fourier, Loyola*. Outro flanco da discussão sobre a mitologia cinematográfica é a questão do erotismo, que será abordada adiante. Para um apanhado geral sobre a questão do olhar sociológico de Bazin, que não coincide com a disciplina sociológica, cf. James Tweedie (2011). Por fim, é o caso de notar que Paulo Emílio aborda o tema do *star system* em diversos momentos no fim dos anos 1950, mas fornecendo parâmetros de deslocamento para esse “sistema”: na discussão sobre os limites da biografia de Leslie Howard (SALLES GOMES, 1959j); na apresentação da United Artists (SALLES GOMES, 2015a, p. 562-567); na rememoração do envelhecimento e adoecimento de Gary Cooper (SALLES GOMES, 1961b). Por fim, a mitologia hollywoodiana é fortemente confrontada no artigo sobre Orson Welles publicado em *Visão* (SALLES GOMES, 1958b).

³²⁹ Trata-se da única contribuição original, pois, como vimos, o outro artigo, “A obra de Vigo e a crítica histórica” (1955), é uma tradução de um artigo publicado originalmente em *Positif*.

aqui, uma vez que o artigo se situa num conjunto dedicado ao dado histórico-sociológico do cinema estadunidense. Esse viés se expressa nos títulos que compõem a primeira parte desse volume: “Western: forma dramática” (Cyro Siqueira), “O ‘west’ selvagem” (Donald Wayne), “Do mito ao ritmo” (Rudá de Andrade), “Westerns: início e permanência” (Eliza Franklin), “Aspectos político-sociais do western” (Fritz Teixeira Salles) e “Os primórdios do western” (Jean Mitry). A parte seguinte é toda dedicada ao cômico Mack Sennett.

É curioso notar que o ensaio mais amplo que Paulo Emílio escreveu sobre o cinema estadunidense não apareceu nas publicações em que foi mais frequente até então, o *Suplemento Literário*, *Visão* e a revista *Anhembi*. Nele, o crítico analisa o público inicial do cinema, espetáculo que se ligava inicialmente a um conjunto social amplo, evidenciado na expressão “ópera do cavalo” (*horse opera*). Os filmes configuravam assim certa continuidade em relação às “óperas do pobre” frequentadas por imigrantes nos Estados Unidos na passagem para o século XX. Após essa apresentação inicial, e em linha com a temática dos demais artigos da *Revista de Cinema*, Paulo Emílio passa à distinção entre o gênero faroeste, que emergiria por volta de 1906 em torno de figuras como Broncho Billy Anderson, e filmes anteriores que nada deveriam ao gênero, como *O grande roubo do trem* (1903, dir. Edwin S. Porter). Feita a distinção, o texto volta-se para a fonte cultural e social do gênero, que remeteria a um período anterior ao cinema, associando-se a um misto de folclore, mito e literatura.

Se em meados dos anos 1950 a leitura de Paulo Emílio se aproxima das análises de Bazin, é significativo notar que nessa mesma época ocorre como que uma atualização de seu interesse pela mitologia cinematográfica estadunidense, ligada ao acompanhamento de gêneros específicos, para os quais o crítico francês não oferece um parâmetro.³³⁰ Nesse sentido, em 1958 Paulo Emílio demarcou o sentido novidadeiro no *Suplemento Literário* no artigo “Uma nova poesia” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 256-360). Esse artigo trata de um objeto na confluência entre os filmes de horror e os filmes de ficção científica, considerando o filme *O incrível homem que encolheu* (1957, dir. Jack Arnold) e os romances do escritor estadunidense Richard Matheson. Embora seja um fato pouco comentado, a ficção científica e o horror têm um lugar importante na trajetória de Paulo Emílio entre os anos 1950 e 1960. Note-se, a esse respeito, que o artigo

³³⁰ Embora haja reflexões de Bazin sobre o horror, como em “Vie et mort de la surimpression” (BAZIN, 1958, p. 27-30), artigo publicado originalmente em 1946 em que o crítico questiona o anacronismo de determinados tipos de trucagem, particularmente a sobreimpressão.

de 1958 faz referência não tanto ao filme comentado, mas principalmente aos livros de Matheson. E mais do que um interesse pessoal, o diálogo com as observações do jornalista Cláudio Abramo sobre *Eu sou a lenda* sugere uma difusão um pouco mais ampla desse campo de interesse (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 356-360).³³¹

O artigo de 1958 ainda é fortemente calcado numa discussão sobre a tradição interna do gênero do horror. É apenas no ano seguinte que a indagação em torno dos gêneros do horror e ficção científica se articula a outra ordem de discussões – a problemática da juventude. Vale lembrar que em 1957 o crítico publicara o artigo “Juventude e rebeldia” no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 99-102), texto em que procurava analisar o elemento específico da juventude no pós-guerra, desajustada e escapista. Naquele contexto, James Dean aparece como um fenômeno emblemático, em que pese a constatação do exagero da literatura em torno dele. Em correlação com isso, é o caso de notar que a saída dessa faixa etária pelo fenômeno do rock é apresentada pelo crítico como “saudável”.

Ora, a confluência das duas temáticas – a juventude e os gêneros cinematográficos voltados para esse mercado – ocorreria no *Suplemento* apenas em 1959, numa sequência de três artigos, “A saúde do horror”, “A casta juvenil” e “Anatomia e horror” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 45-58). No primeiro artigo, o autor ainda revisita o gênero do horror, enfatizando a recorrência excessiva a personagens como Drácula e Frankenstein; nota ainda sua aproximação com a ficção científica e seu retorno às origens, mais recentemente. Como ocorrera em 1958, Matheson aparece aqui como autor da síntese entre o horror e a ficção científica. É uma introdução semelhante à que Paulo Emílio faz em outro texto publicado em *Visão* em fevereiro de 1959, “Adolescentes exigem fitas de horror” (SALLES GOMES, 1959c, p. 63), por ocasião do lançamento de *Vampiro da noite* (1958, dir. Terence Fisher).

No segundo artigo do *Suplemento Literário*, “A casta juvenil” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 49-53), emerge outra temática que também aparece nesse artigo de *Visão*. Nos dois casos é feita uma digressão sobre o público restrito do cinema, com uma frequência muito maior por parte de adolescentes. Nesse sentido, menciona o tema da autonomização da cultura *teenager*, tendo como referência um artigo recente de Dwight

³³¹ Antes desse artigo, em 1956, Paulo Emílio publicou o capítulo “Pessimismo e otimismo na Science Fiction”, no catálogo *Science-Fiction* (FUTEMMA, 2006, p. 56). A demora de alguns anos para o tema passar ao *Suplemento* talvez se deva à imagem que o crítico tinha do público desse periódico. Ao mesmo tempo, o título do artigo – infelizmente não consultado para esta pesquisa – sugere uma articulação com a problemática da expectativa em Paulo Emílio.

Macdonald, e do mercado criado em torno dela, expresso prioritariamente na indústria de revistas, na indústria fonográfica e no cinema, onde filmes sobre rock, sobre costumes juvenis e de horror proliferam.³³² Ao final do artigo do *Suplemento Literário*, Paulo Emílio enuncia uma questão que parece estar no centro de sua preocupação nesse momento: o moralismo parece não ter uma resposta adequada para essa mudança sociológica.

A questão é importante, pois remete ao contexto em que essas reflexões se inserem. Já em julho de 1957, ano da publicação de “Juventude e rebeldia”, o semanário *Cine reporter* noticia a realização de um “simpósio sobre a influência do cinema sobre a juventude” (CINE REPORTER, 1957, p. 4). Nessa ocasião, Paulo Emílio procura relativizar a questão da moral, apontando para a necessidade de a censura atentar para essa flexibilidade em suas atividades. Ele faz nesse momento um contraponto ao Movimento de Arregimentação Feminina (MAF), com cooperação com o Juizado de Menores de São Paulo. Além da representante do MAF, falaram na ocasião o representante da Orientação Moral de Espetáculos, assim como figuras mais ligadas ao discurso médico, um psicólogo, uma psicanalista e um médico. Segundo a notícia de *Cine reporter*, a “grande surpresa da noite” foi a fala contrária à censura do representante do serviço de censura federal. É o caso de lembrar que esse contexto se avizinha do momento em que Paulo Emílio publicou artigos que abordam o tema da censura e da moralidade no *Suplemento Literário*, a começar por “Catolicismo e cinema”, em que aponta para o paulatino amadurecimento da igreja católica em relação a uma perspectiva meramente repressiva e termina fazendo um elogio à Bélgica, onde não há qualquer forma de censura. Na ocasião, sugere como alternativa de meio termo a instituição de uma censura estatal e laica (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 71-74).³³³ Na mesma linha aparecem, ainda em 1957, os artigos “Inocência do cinema” e “Arte e apologética” (SALLES GOMES, 1981,

³³² Em 1963, em “O vício cinematográfico”, publicado em *Brasil, urgente* (SALLES GOMES, 1986, p. 238-239), Paulo Emílio retomaria a ideia de que a frequência ao cinema se concentra nessa faixa de idade. Anos depois, notaria que a pornochanchada seria um gênero restrito a homens de meia idade (SALLES GOMES, 2014, p. 44-55). Já em 1959, Paulo Emílio observa que há fenômenos cinematográficos associados a públicos mais velhos, como se dá no interesse de um público feminino de 40 a 50 anos pelo lançamento da biografia do ator Leslie Howard (SALLES GOMES, 1959j). No subtítulo que acompanha o artigo de *Visão*, aventa-se a hipótese que a restrição do público aos jovens estaria associada à emergência da TV, mas esse subtítulo – provavelmente atribuído pelo editor – não possui correspondência no texto.

³³³ Nesse mesmo ano Benedito Duarte inicia uma série de críticas na imprensa paulista à OME, particularmente após a censura de *A torre do prazer* (1955, dir. Abel Gance). O diálogo entre Paulo Emílio e Duarte a esse respeito nessa época é evidente, multiplicando-se as citações recíprocas, sobretudo em torno do caso de *Os amantes*. Segundo Afrânio Catani (1991, v. 2, p. 183-189), Duarte não é de todo hostil à prática de censura. O mesmo se dá, aliás, com André Bazin (VERNET, 2011).

v. 1, p. 154-157 e 193-197).³³⁴ Talvez esse também seja um dos sentidos da série de artigos dedicados a relativizar o poder do cinema no fim dos anos 1950, como ocorre em “Inocência do cinema”, “O poder do cinema: um mito” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 154-157 e 388-392), além de entrevista dada ao *Correio da manhã* (SALLES GOMES, 2014, p. 182-189).³³⁵

Voltemos à série sobre o horror. O terceiro texto publicado no *Suplemento Literário*, “Anatomia e horror”, se inicia justamente em torno da questão da pressão pela censura, na Inglaterra, a filmes de horror. A justificativa ali seria justamente os efeitos deletérios desse tipo de filme para os jovens. Paulo Emílio nota que uma fração da esquerda endossa essa crítica, afirmando que essa ordem de filmes prepararia a juventude para a guerra por vir. E aqui o crítico brasileiro avança um argumento que também encontramos no artigo quase contemporâneo de *Visão*, a ideia de que os filmes de horror expressam não tanto uma rebeldia ou um risco, mas uma compensação – lembremos que em alguns anos emergiria o tema da ficção compensatória – de uma geração que possui uma vida excessivamente pacata e até conformista.³³⁶ Como contraponto, Paulo Emílio lança mão do discurso especializado, ao referir-se, no artigo de *Visão*, às considerações do psicanalista Martin Grotjahn, que aponta para o valor salutar da materialização das angústias infantis, que podem ser eliminadas através dos filmes de horror.³³⁷

Pouco depois desse conjunto de artigos aparece o último texto no *Suplemento Literário* dedicado ao cinema estadunidense, “Sem culpa ou medo” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 228-230). Assim como ocorrera no artigo de 1957, Paulo Emílio trata aqui de um livro e de sua adaptação cinematográfica: *A Hora final* (1959, dir. Stanley Kramer)

³³⁴ Mesmo o comentário sobre Luis Buñuel, também desse ano, pode ser lido por esse prisma, não faltando a aproximação algo apaziguadora com o católico Emmanuel Mounier (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 83-85). Também a menção ao catolicismo de Hitchcock (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 145-148) e de Chabrol (SALLES GOMES, 2015a, p. 497-501) aparece nesse momento. Os debates em torno da obra de Fellini e de Roberto Rossellini não são indiferentes às suas escaramuças com a religião oficial (SALLES GOMES, 2015a, p. 359-364). Como se vê, o reconhecimento do catolicismo de Bazin se dá nos quadros de um acirramento da temática confessional.

³³⁵ Registre-se, por fim, que em 1959 Paulo Emílio ministrou um curso na Liga Independente das Senhoras Católicas, em São Paulo (FUTEMMA, 2006, p. 57).

³³⁶ Em *Visão*, Paulo Emílio cita inclusive uma enquete do exército estadunidense, que teria concluído por uma campanha de aposentadorias precoces como a melhor forma de atrair recrutas pra suas fileiras (SALLES GOMES, 1959c, p. 63). Outro atrativo citado nesse artigo são os filmes que mesclam o horror ao narcisismo juvenil, como *I was a teenage werewolf* (1957, dir. Gene Fowler Jr.). A maior parte dessa produção é posta por Paulo Emílio sob o signo da mediocridade, embora reconheça pontualmente a emergência de obras dignas de nota.

³³⁷ Veremos adiante como uma última etapa dessa discussão é marcada no artigo publicado em 1963 em *Brasil, urgente*, “Variação de enterrado vivo” (SALLES GOMES, 1986, p. 229-231), que aponta justamente para o caráter saudável dos filmes de horror. Quanto ao último artigo da série de 1959, registre-se a referência feita ali a Lygia Fagundes Telles, com referência à ambiguidade erótica do horror.

e o livro homônimo (no original, *On the beach*), de Nevil Shute (1957), referindo-se ainda a um livro de P. E. Cleator. A essa altura, o texto retoma as problemáticas indicadas anteriormente, isto é, a necessidade de encarar a temática proposta nessas obras – o juízo final, em decorrência de uma hecatombe nuclear – sem culpa ou medo, como aponta o título³³⁸. Trata-se de um olhar, enfim, que procura liberar-se da pauta religiosa. Em suma, essa tentativa de atualização do problema sociológico de alguns gêneros do cinema estadunidense ganha mais autonomia em relação a Bazin na análise do horror e da ficção científica, ao contrário do que se passa em relação ao faroeste, aliás pouco comentado nas páginas do *Suplemento*.³³⁹

* * *

A literatura em torno de Paulo Emílio enfatiza, com razão, o abandono da temática relativa ao cinema estrangeiro no início dos anos 1960. Tal abandono, de resto ostentado pelo próprio autor, não deve, contudo, ser reproduzido de forma absoluta. Afinal, uma das ideias centrais de um ensaio como “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” é que o cinema brasileiro se constitui sobre uma estruturação do mercado nacional como consumidor de filmes estrangeiros, particularmente estadunidenses. A articulação entre o dado local e o dado estadunidense, portanto, é central. É por esse motivo que, na análise do âmbito da criação cinematográfica, o parâmetro estrangeiro deve ser aferido, como ocorre nas considerações sobre *David, o caçula* na tese sobre Humberto Mauro (SALLES GOMES, 1974a). Evidente que, nesse contexto, não se trata de analisar os filmes silenciosos de Mauro como reflexo da produção estadunidense. O próprio fato desse filme causar mais impacto no diretor mineiro que os filmes de David Griffith já é testemunho do problema da recepção e da apropriação criativa por parte dos diretores brasileiros.

Da parte de Paulo Emílio, o problema da recepção não deixa de ser um dado central sobre o qual recaem os poucos comentários que faz sobre o cinema estrangeiro nos anos que se seguem à sua “conversão” ao cinema nacional. Do ponto de vista estritamente pessoal, essa trajetória é reconhecida num artigo publicado em 1973 no *Jornal da Tarde*, intitulado “O tio Oscar” (SALLES GOMES, 2015a, p. 568-571). A

³³⁸ O artigo sucede a série de artigos dedicados no *Suplemento a Hiroshima, meu amor*. É interessante como a problemática nuclear, que em “CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA” (APESG-CB PI 0133, p. 8) aparecera como elemento positivo de um novo nacionalismo, agora é visto sob um prisma negativo.

³³⁹ Uma das poucas menções é lateral: no artigo sobre o roteirista Carl Foreman, de 1958, Paulo Emílio menciona *Matar ou morrer* (1952, dir. Fred Zinnemann) com o objetivo de discutir a perseguição comunista nos Estados Unidos (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 403-406).

própria “familiarização” desse símbolo de Hollywood, com a transfiguração do prêmio Oscar em tio Oscar,³⁴⁰ corresponde ao movimento pessoal de familiarização com figuras relevantes da crítica, como Bazin e Richard Griffith. O artigo parece colher – no mesmo ano de publicação de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” – o problema da abertura a influências estrangeiras através de sua metamorfose em experiências brasileiras, fornecendo talvez um complemento ao ensaio.

Esse artigo do *Jornal da Tarde* se vincula fortemente a uma constelação de reflexões que tende a enfatizar a fórmula presente nos textos de 1972-73, em torno da noção de “incompetência criativa de copiar”. Mas já em textos anteriores, o crítico menciona as transformações na forma de recepção do público. Em 1968, por exemplo, o artigo “Filme, jantar e etc.”, publicado em *A gazeta* (SALLES GOMES, 1986, p. 252-253), discute o significado do aparecimento dos *drive-in* em São Paulo, chamando a atenção para a ambiguidade desse tipo de local, que segundo o autor seria referida no título do artigo através do imenso número de coisas que cabem num “etc”. Alguns anos depois, em 1970, em “O cinema no século” (SALLES GOMES, 2015a, p. 572-579), Paulo Emílio evoca uma ocasião em que participou da exibição de discussão de um filme no interior, para analisar as transformações do público de cinema, buscando os diferentes lastros históricos de cada geração. A partir dessa observação, reconhece que o lastro histórico de sua formação se encontrava em decomposição em torno dos 1950 e 1960.³⁴¹ Na verdade, o próprio cinema guardaria, para Paulo Emílio, um anacronismo fundamental, ligando-se muito mais às condições de extensão da revolução Industrial no século XIX, que com as transformações do século XX. Para explicar essa mudança de padrões, Paulo Emílio percorre o processo de composição e de extensão do público do cinema nos Estados Unidos, caso que segundo ele teria semelhanças com Europa ocidental e América Latina.³⁴² Partindo de um público proletário, o cinema teria, nesses lugares, se estendido aos poucos para as camadas médias ou mesmo para a elite.

³⁴⁰ Talvez reforçada no ato de leitura pela ambiguidade fonética do nome, que pode ser lido como “Óscar” ou como “Oscár”. A sugestão parte do problema das variações da nomeação de Oswald de Andrade, em análise de Antonio Candido (2002a). Vale lembrar que o título atribuído pelo *Jornal da Tarde* ao artigo de Paulo Emílio é “Na trilha do tio Oscar (o do prêmio de Hollywood)” (FUTEMMA, 2006, p. 81).

³⁴¹ Vale lembrar que Paulo Emílio já havia situado sua própria posição geracional no artigo dedicado à publicação da biografia de Leslie Howard (SALLES GOMES, 1959j), situando-se entre aqueles que tinham quarenta anos.

³⁴² De certa forma, esse artigo completa o percurso iniciado com “A ópera do cavalo e do pobre”, em 1955. Mas é curioso notar que o local de publicação – o *Jornal do Brasil* – é igualmente excêntrico nas publicações de Paulo Emílio, sendo o único artigo publicado nesse periódico.

Nesse momento Paulo Emílio já havia concluído a orientação do mestrado de Maria Rita Galvão, *Crônica do cinema paulistano*, que trata justamente da origem proletária do cinema na cidade de São Paulo (GALVÃO, 1975). Aqui, a situação do autor e a descrição da história social do cinema no seu período de formação vão de par. Importante registrar que o desinteresse do crítico pelo cinema ainda nos anos 1930, quando a geração do cinema operário começava a declinar, não era estranha a um recorte de classe, que estruturava a dificuldade da elite intelectual paulistana de dar-se com o cinema local. Essa problemática seria indiretamente tematizada por Paulo Emílio em 1972 ao analisar a relação fria, em Cataguases, existente entre Humberto Mauro e o grupo modernista liderado por Rosário Fusco, organizado em torno da revista *Verde* (SALLES GOMES, 1974a, p. 168-178).³⁴³

A esta altura, como vimos, o distanciamento em relação ao cinema estrangeiro já havia se tornado programática. E foi nesse momento, em 1975, que o crítico foi convidado a ministrar um curso nos Estados Unidos.³⁴⁴ A preocupação com a definição de um tradutor aponta para uma questão importante no que toca à configuração de suas relações com os outros países. Paulo Emílio aprendeu inglês ainda nos anos 1940, mas não se sentia à vontade ou fazia questão de se comunicar em português com o público do referido curso de verão. Em cartão postal enviado na ocasião para Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, Paulo Emílio ironiza a situação, lembrando um mote Oswald de Andrade, “I speak but I don’t understand” (APESG-CB CA 0765).

Mas a dificuldade de comunicação é evocada também no material preparatório elaborado por Paulo Emílio para o próprio curso, não sendo, portanto, compartilhado apenas com os colegas brasileiros (APESG-CB PI 0899). Junto aos alunos, a dificuldade de comunicação é atribuída à diferença de língua, mas não só, pois Paulo Emílio também

³⁴³ Em amplo diálogo com a tese de Humberto Mauro, a análise feita por outro orientando de Paulo Emílio, Ismail Xavier, em *Sétima arte: um culto moderno* não deixa de dialogar, portanto, com o período de formação do orientador (XAVIER, 2017, p. 205-270).

³⁴⁴ O convite para participar do “American Seminar on Film” da Universidade de Nova York consta em carta de janeiro de 1975, de Seth Feldman (APESG-CB CP 1727); a confirmação de Paulo Emílio ocorre em fevereiro (APESG-CB CA 0335). Nos meses que se interpõem entre o convite e o curso, a correspondência de Paulo Emílio deixa entrever as duas preocupações: 1. levar uma boa amostragem de filmes brasileiros, tema das conversas com Elena Pinto Simon (APESG-CB CA 0658), Alcino Teixeira de Mello (APESG-CB CA 0675), Carlos Fonseca (APESG-CB CA 0679), Carlos Roberto de Souza (APESG-CB CP 1695); 2. definir um tradutor, Richard Peña, tema discutido em cartas com Elena Pinto Simon (APESG-CB CA 0658) e Ted Perry (APESG-CB CA 0664). Em paralelo às atividades do curso de verão, o crítico acompanhou uma retrospectiva então dedicada a Griffith, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), na linha com o que enfatizava acerca de seu interesse por cinema estrangeiro na época, restrita aos clássicos.

se refere à diferença de idade e à diferença cultural entre centro e periferia.³⁴⁵ A esse propósito ele lembra o conceito de “global village”, cunhado no início dos anos 1960 por Marshall McLuhan, parodiando o conceito numa citação que aparece em suas notas: “*When McLuhan speaks of global village it is clear that you are the global and we are the village*” (APESG-CB PI 0889, p. 1).³⁴⁶ Em comparação com a estratégia francesa, que culminou num trabalho interno com a produção cinematográfica local, na “redescoberta” de Jean Vigo, a diferença é grande. Aqui, Paulo Emílio enfatiza, em seu curso sobre o cinema brasileiro, o desvão que existe entre os termos envolvidos na troca de ideias em Nova York.

É curioso notar como essa abordagem dos vários olhares que se cruzam nesse diálogo se desdobra na correspondência com Leslie Gardner, que a certa altura pede a Paulo Emílio um relato sobre a presença de Orson Welles no Brasil, nos anos 1940. Em sua resposta, enviada em outubro de 1975 (APESG-CB CA 0507), o crítico paulista declara que não teve grande contato com o cineasta, mas rememora algumas impressões, diretas e indiretas, que envolveram a tumultuada presença de Welles no país sob o governo Vargas e sua tênue relação com o cinema brasileiro, que se limitou ao aluguel dos estúdios da Cinédia, no Rio de Janeiro. Lembra mesmo das reservas que notou em Welles após apresentar-lhe o seu artigo sobre *Cidadão Kane* publicado em *Clima*. E nota, enfim, que o momento era dado a quiproquós, seja pela falta de clareza em torno de noções como “3º mundo” ou “subdesenvolvimento”, seja pela ingenuidade política de Welles. Mas é interessante notar como o tom geral do comentário ecoa a posição revelada meses antes em Nova York na paródia de McLuhan. No início da carta, Paulo Emílio nota que a vinda de Welles se enquadrava numa política mais ampla do governo estadunidense, “to look for a kind of truth unfamiliar to the North Americans”. A diferenciação a que a verdade é submetida na passagem do centro à periferia é outro índice da mudança sofrida por Paulo Emílio entre os anos 1950 e 1970.

³⁴⁵ O uso instrumental do inglês pode ser comparado, no entanto com o papel estrutural desempenhado pelo francês na escrita de Paulo Emílio, conforme nota Gilda de Mello e Souza (MIS 00031PSG00012AD). Ela observa os efeitos dessa estruturação sobre a expressão escrita de Paulo Emílio, que teve que sofrer aportes de leitores – e sobretudo de leitoras.

³⁴⁶ Na biblioteca de Paulo Emílio consta *As ideias de McLuhan*, publicação de 1973 de Jonathan Miller.

Situação colonial, cinema estrangeiro

Embora “Uma situação colonial?” seja um dos marcadores da ampliação do interesse de Paulo Emílio pelo cinema brasileiro, é possível encontrar uma das raízes da tese de 1960 no contínuo trato do crítico com a estrutura industrial do cinema estadunidense. O pano de fundo mais amplo desse debate já foi delineado, por exemplo, por Fausto Corrêa Jr. (2010), em sua análise das tendências mundiais do movimento cineclubista e de cinematecas, em suas relações com a indústria cinematográfica. Como destaca o autor, Paulo Emílio encontrava-se situado numa posição de convivência com os setores do empresariado nacional que financiavam, junto ao Estado, iniciativas na área da cultura, como a Cinemateca. Não à toa, o desenvolvimento da Filмотeca do MAM-SP seria logo interrompido pela recusa de Francisco Matarazzo Sobrinho em arcar com um departamento cujo prestígio, a seus olhos, não era condizente com as despesas envolvidas.³⁴⁷ A análise de Fausto permite entrever uma rede intrincada, com concepções diversas para a construção da Cinemateca, mais ou menos associadas ao mercado cinematográfico.

Afinal, a posição adquirida por Paulo Emílio junto à Filмотeca do MAM-SP e, depois, à Cinemateca, permitiu ao crítico lidar com as diferenças que separavam a concepção de mecenato cultural dos grandes burgueses paulistas – eles próprios num momento de transição de sua posição no capitalismo brasileiro, sendo afastados progressivamente do centro da dinâmica industrial nacional – e os intelectuais que lhes prestavam serviço.³⁴⁸ Corrêa Jr. indicou, inclusive, como essa cisão reverbera nas considerações de Paulo Emílio sobre o financiamento da Cinemateca, as quais incorporam certa transigência e evitam modelos alternativos de ação institucional, como a aliança com os cineclubes (CORRÊA JR., 2010, p. 87-157).

O desinteresse relativo de Matarazzo Sobrinho pelo financiamento da Filмотeca evidencia que o foco de suas atenções era o campo das artes plásticas, ele próprio em intensa disputa na época. Exemplo disso são as tensões do mecenas com os sucessivos diretores do MAM-SP – como Lourival Gomes Machado e Mário Pedrosa –, que levariam à cisão do Museu com a própria Bienal de São Paulo, em 1963 (ALAMBERT E

³⁴⁷ Nesse sentido, é significativo o tom extremamente cauteloso adotado, em julho de 1974, em carta de Paulo Emílio, Almeida Salles e Rudá de Andrade a Matarazzo (FBSP FMS 0107.7), com uma delimitação clara do escopo do acordo relativo às manifestações cinematográficas complementares à 13ª Bienal.

³⁴⁸ O tema foi estudado por uma orientanda de Paulo Emílio, Maria Rita Galvão (1981, p. 11-25). A problemática não é indiferente, em outras circunstâncias, à experiência vivida por Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo (BARBATO JR., 2004).

CANHÊTE, 2004, p. 98-102). A passagem de Matarazzo à Bienal marca um ponto importante num processo de disputas que não eram indiferentes à visão corporativa e à construção do mercado de arte no Brasil, associadas à conexão com o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) por meio das articulações de Nelson Rockefeller. No que toca ao campo cinematográfico, é sobejamente conhecida a posição do MoMA na FIAF, por meio de figuras como Iris Barry e Richard Griffith, acerca do encaminhamento a ser dado às cinematecas, sempre numa linha de integração à indústria cinematográfica. Essa querela levou a um ponto de cisão na Federação, a partir de 1959, entre o grupo do MoMA, que apoiava o britânico Ernest Lindgren, e a concepção defendida por Henri Langlois, à frente da Cinemateca Francesa. Embora fosse próximo de Langlois, Paulo Emílio assumiu uma posição conciliadora àquela altura, a exemplo do que fizera o presidente da FIAF, Jerzy Toeplitz.

O que se coloca em torno dessa questão são visões opostas, ainda que tacitamente acomodadas, num contexto de amplas discussões e disputas que se processava no Brasil sobre a perspectiva de democratização ou de restrição da cultura (MELLO; NOVAIS, 1998). Essa disputa se cristaliza em termos bastante concretos nos diferentes campos por onde ela se espraia. Se no caso das cinematecas o tema da difusão e da partilha do material cinematográfico tornou-se central nas disputas indicadas acima, problemas análogos se colocavam em outros campos. Um exemplo pode ser buscado junto a uma figura próxima de Paulo Emílio: Mário Pedrosa, diretor do MAM-SP, teve de se dar com os debates levantados entre os anos 1950 e 1960 em torno da expansão internacional do Expressionismo Abstrato e do Tachismo, que supunham, a seus olhos, um retrocesso em relação à concepção construtiva da vanguarda que propugnava (ALAMBERT, 2006).³⁴⁹

A trajetória paralela de Pedrosa e Paulo Emílio é sugerida não apenas pela semelhança – noventa e fora as diferenças das linguagens – de sua posição em seus respectivos campos e diante do processo de mercantilização da cultura que teve um capítulo fundamental nos anos 1960. Para além disso, a colaboração entre os dois intelectuais se estruturou ao longo de décadas, de modo que não foram poucos os momentos em que sua atuação no plano dos fluxos culturais (ou mesmo políticos)

³⁴⁹ Evidentemente a questão não se deu apenas para Pedrosa, mas numa perspectiva mais ampla, ela atravessou a história das Bienais (ALAMBERT E CANHÊTE, 2004). Ferreira Gullar, intelectual próximo a Pedrosa, retomaria a crítica ao Tachismo numa definição mais explícita de sua vinculação com o processo de mercantilização da arte nos textos que deram origem a *Cultura posta em questão* (GULLAR, 2010).

internacionais se cruzaram. Assim, embora se correspondessem pouco,³⁵⁰ é conhecida a convergência institucional dessas figuras a partir de finais dos anos 1950.

A aproximação, aqui, tem o sentido de convidar à observação da centralidade do trato com os fluxos culturais internacionais na reflexão desses dois intelectuais sobre a situação brasileira. O ponto de convergência mais forte entre eles se dá por ocasião da 6ª Bienal de São Paulo, em 1961, quando há uma concepção museológica muito particular da parte de Pedrosa, acompanhada de algumas mostras de cinema que teriam impacto no campo cinematográfico brasileiro (ALAMBERT, 2006; RAMOS, 2018, n.p.). Concentrando-me na atuação de Paulo Emílio, gostaria de argumentar que é no trato com o cinema estrangeiro que vão amadurecendo algumas de suas ideias sobre a situação brasileira nesse período.

* * *

Nos anos que se seguem ao Festival de 1954, seriam diversas as mostras ou exposições promovidas por Paulo Emílio até o início dos anos 1960. Algumas dessas mostras já foram analisadas e, ao que consta, a Semana da Cultura Cinematográfica, promovida pela Cinemateca em 1959, teve um papel importantíssimo na maturação de uma metodologia em Paulo Emílio (ZANATTO, 2018 p. 330-342), além de servir de paradigma para atividades de difusão da instituição (CORRÊA JR., 2010, p. 209-218). A mostra esteve associada a um amplo conjunto de artigos publicados no *Suplemento Literário* e na revista *Visão* e a várias notas associadas à realização paralela da I Jornada Nacional dos Cineclubes.

A mostra de cinema alemão, contudo, possui uma singularidade que recebeu pouco destaque dos comentadores. Diferentemente de outros eventos organizados por Paulo Emílio junto à Cinemateca Brasileira ou à Cinemateca do MAM-RJ por esses anos, o recorte do cinema alemão representado na mostra se refere ao período clássico daquela produção.³⁵¹ Ainda assim, Paulo Emílio não deixa de destacar em suas intervenções a atualidade da produção clássica alemã, tema explícito de um de seus artigos dessa época

³⁵⁰ Consta no Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes uma carta sem data (APESG-CB CP 0689), provavelmente escrita por volta de 1939, pelas referências a Di Cavalcanti, a um conhecido em comum em Paris; há ainda uma carta de certo Mário (APESG-CB CP 0287), de 1940, que parece corresponder a Pedrosa.

³⁵¹ Para além da questão da intencionalidade, há aqui um problema específico em relação ao cinema alemão. Para além do fato da produção dos anos 1930 e 1940 estar associada ao período nazista, o cinema alemão do pós-guerra teve muitas dificuldades em se reconstituir, fato notado por intelectuais familiares a Paulo Emílio. Ainda em 1968, Lotte Eisner buscava em diretores como Volker Schlöndorff e Werner Herzog sinais de um renascimento da produção alemã (EISNER, 1985, 213-235).

na revista *Visão*, que destacava a importância da iniciativa para a formação dos novos quadros cinematográficos paulistas (SALLES GOMES, 1959b). Contudo, é evidente que a possibilidade de atualização seria mais palpável nas mostras realizadas nos anos seguintes.

Como vimos, há certa integração da tese “Uma situação colonial?” com o conjunto de textos e de reflexões associados à Mostra de Cinema Italiano, realizada pouco antes da Convenção de 1960. Pode-se afirmar, portanto, que Paulo Emílio costura em sua produção reflexões de duas naturezas. A vizinhança, portanto, sugere que a “conversão” de Paulo Emílio se deu numa faixa ainda próxima da preocupação com as transformações que o cinema europeu sofria nessa época. Mais que a mostra dedicada ao cinema alemão, a retrospectiva italiana deixa evidente na produção de Paulo Emílio a vinculação da recente trajetória do cinema naquele país com a situação contemporânea do Brasil.

A produção é relativamente ampla. Há um bloco de textos no *Suplemento Literário* dedicado ao festival, desde “Esperando a Itália” (julho de 1960) até “Um catálogo histórico” (outubro de 1960).³⁵² O entrelaçamento com a temática da Convenção se evidencia nos últimos textos da série, onde ocorre um deslocamento temático. Neles, o comentário sobre a produção italiana – histórica ou contemporânea – é substituído pela discussão dos problemas relativos à crítica de cinema no Brasil. Refiro-me aos artigos “Contribuição de Moniz Vianna” e “Um catálogo histórico”, ambos de outubro de 1960 (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 270-281). Talvez seja o caso de dizer que a mostra de cinema italiano constitui uma interpolação nas reflexões de Paulo Emílio sobre a crítica de cinema, considerando a série de artigos que ele dedicou, em janeiro e fevereiro de 1960, ao livro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*. Entrelaçamento, enfim, de questões que se integram na medida em que a crítica brasileira debate filmes italianos.³⁵³

No caso italiano, contudo, ainda estamos falando num entrelaçamento temporal, da justaposição entre o festival e a Convenção ou da interpolação do festival entre as reflexões sobre a crítica. Ora, mesmo que se trate de uma reflexão mais distante cronologicamente de “Uma situação colonial?” – ou até por isso mesmo, pois talvez as questões programáticas estivessem então menos sedimentadas – o mesmo problema

³⁵² No Anexo II, ao final desta tese, é possível consultar uma lista do conjunto das publicações de Paulo Emílio na imprensa entre os anos de 1956 e 1965.

³⁵³ Vale lembrar, no entanto, que em “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”, Paulo Emílio chama a atenção para o efeito quase nulo da crítica brasileira sobre filmes estrangeiros (SALLES GOMES, 2016, p. 115-118).

recebe um tratamento mais complexo a propósito do festival História do Cinema Francês, também promovido pelo MAM-Rio, antes da mostra italiana. Há aí menor nitidez na distinção entre temática nacional e temática estrangeira, em comparação com o caso italiano. A isso corresponde o fato de a mostra francesa não constituir um bloco contínuo e unificado nas intervenções de Paulo Emílio no *Suplemento Literário*. Entre o primeiro artigo da série “Formação de Georges Méliès” (agosto de 1959) e “Não gostar de Hiroshima” (julho de 1960), há temas interpolados, como a série sobre o livro de Vian, mencionada há pouco. Há ainda duas longas digressões, que tornam difícil afirmar se pertencem ou não ao bloco sobre o cinema francês, ainda que sejam suscitadas pela mostra. Em primeiro lugar, o conjunto de textos intitulados “Os amantes ultrajados”, dedicada ao caso da censura ao filme *Os amantes* e publicada entre fevereiro e março de 1960.³⁵⁴ Outro material que se destaca ao cabo da série – e que gera dúvidas quando ao fecho do conjunto – são os artigos dedicados a *Hiroshima, meu amor*.³⁵⁵

Mas as interpolações mais frequentes correspondem a algo que também se passa no interior de muitos desses artigos, que oferecem por vezes um pretexto para a análise de questões próprias à realidade cinematográfica brasileira. A articulação, portanto, é mais intrincada na comparação com a série sobre o cinema italiano. Em alguns casos, é justamente essa referência à circunstância brasileira que impede a simples inclusão do texto no material dedicado ao festival. É o que ocorre na série “Os amantes ultrajados” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 161-186), onde se coloca o problema da censura cinematográfica brasileira. Apenas o quinto artigo é dedicado de alguma forma ao filme, com considerações críticas aos comentadores brasileiros, particularmente Cláudio Mello e Souza no *Diário Carioca*. Os demais artigos, dedicavam-se à caracterização do *lobby* católico brasileiro pela censura de filmes vistos como imorais por uma fração dos fiéis e da igreja. Mesmo ao historiar o caso estadunidense da *Legion of decency*, trata-se de melhor compreender o fenômeno recente que ameaçava no Brasil diretores como Louis Malle, Claude Chabrol, Roger Vadim etc. Não falta sequer a exploração das diferenças no interior da crítica católica, com referência a Amédée Ayfre e a André Bazin, mas

³⁵⁴ Talvez devido à gravidade que queria dar ao caso, Paulo Emílio optou, de forma única em toda sua produção, por numerar o título dos artigos, ressaltando ao leitor sua continuidade. Embora haja casos em que a continuidade é evidente, apenas nesse contexto o autor pretendeu marcar que a leitura prévia era recomendada. Essa decisão pode inclusive ir ao encontro da orientação do *Suplemento*, dado que Paulo Emílio observaria anos depois em carta a David Neves que o editor Décio de Almeida Prado implicava quando uma sequência não tinha autonomia em relação ao artigo anterior (APESG-CB CA 0307).

³⁵⁵ Um sinal de que a reflexão sobre o filme possui autonomia é sua dispersão no tempo: embora os seis artigos apareçam no *Suplemento* e em *Visão* entre maio e julho de 1960, há ainda um texto de maio de 1963, em *Brasil, urgente*.

também ao caso brasileiro de Guido Logger. Como vimos, esses comentários sobre a moralidade são um tema mais amplo que casualmente convergia com a exibição do filme de Malle. Seja como for, a crítica a Mello e Souza no último artigo objetiva chamar atenção para as especificidades culturais francesas que não foram levadas em conta no duro julgamento do crítico carioca, que aproximou o filme ao fascismo (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 182-186). Dessa forma, a articulação com o filme readquire consistência no último texto.

Mas o entrecruzamento das questões atinentes ao cinema francês contemporâneo com sua contraparte brasileira fica ainda mais evidente em outro artigo da série, este plenamente integrado no conjunto. Trata-se do artigo “Primeiro contato” (SALLES GOMES, 2015a, p. 480-485), situado na passagem da descrição dos veteranos em atividade (Robert Bresson, Henri-Georges Clouzot) para a análise de jovens diretores (Vadim, Chabrol, Truffaut e Alain Resnais). No artigo, Paulo Emílio faz referência ao momento de desprestígio vivido pelo cinema francês no Brasil por volta de 1957, responsabiliza a distribuição, mas também a mediocridade da produção.³⁵⁶ Essa mediocridade não é afirmada apenas por Paulo Emílio, sendo mencionada por referência à crítica francesa – além de Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Jacques Flaud (SALLES GOMES, 2015a, p. 480-485). Segundo esses críticos, o cinema francês vivia um problema de vinculação entre mediocridade e sucesso econômico, de modo que os produtores sempre recorriam a caminhos seguros para seus investimentos. O problema é que a aposta na segurança gerou um estado de saturação e de mesmice que, agora, ameaçava economicamente o conjunto do cinema local.³⁵⁷ A solução estaria na renovação do cinema francês. Assim como ficaria patente no caso brasileiro nos anos seguintes, o cinema de curta-metragem ou documentário teria grande relevância nesse processo de renovação, que muitas vezes correria por fora das instituições oficiais de ensino, como o IDHEC (Louis Malle e Alain Resnais seriam exceções). Note-se como a noção de “mediocridade”, que meses depois seria central em “Uma situação colonial?”, já aparece

³⁵⁶ Vale lembrar que no ano de 1957 Paulo Emílio fazia uma avaliação semelhante nos *Cahiers du cinéma* (SALLES GOMES, 1957) e no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 216, p. 42-46). Quanto à distribuição, o crítico observaria em outra mostra dedicada ao cinema francês contemporâneo, em 1962, a necessidade de promover filmes que não encontraram distribuidores no país, *O testamento de Orfeu* (1961, dir. Jean Cocteau) e *Crônica de um verão* (1961, dir. Jean Rouch e Edgar Morin) (SALLES GOMES, 1962c).

³⁵⁷ Esse debate é uma peça fundamental no comentário de Jan Szaniawski (2011) a propósito de Bazin.

aqui como chave para compreender o estado do cinema francês antes da renovação ocorrida na passagem para os anos 1960.³⁵⁸

Na realidade, o artigo de 1960 atualiza um artigo anterior, publicado no *Suplemento Literário* em 1957 e intitulado “Situação do cinema francês” (SALLES GOMES, 2016, p. 42-46). É significativo o fato de que Calor Augusto Calil tenha inserido o artigo na coletânea “Uma situação colonial?”, uma vez que a temática francesa é funcional ali ao caso brasileiro.³⁵⁹ Ante a perspectiva de engessamento da produção francesa e considerando as ameaças econômicas advindas desse fato, Paulo Emílio tira, no artigo de 1957, três observações para o cinema brasileiro: 1. o amparo legislativo ao cinema é uma necessidade; 2. a qualidade não é uma decorrência natural da quantidade de filmes; 3. qualidade e quantidade são condicionadas por um esforço deliberado da parte do Estado (SALLES GOMES, 2016, 42-46).

A grande diferença entre o artigo de 1957 e o de 1960 são os ares de renovação. Em 1957, Paulo Emílio citava Vadim e mesmo Bresson como figuras que trazem novidades para a produção local, ao passo que em 1960 há, como vimos, outras figuras despontando no horizonte. Nessa ocasião, o crítico brasileiro se refere à noção de “*Nouvelle vague*” para se referir à nova geração, ainda que se recuse a aceitar uma definição estrita do conceito.³⁶⁰ A primeira definição dada por Paulo Emílio é, inclusive, negativa: diretores que não se formaram no IDHEC. Além disso, a geração é definida pela renovação, pela crítica ao cinema oficial, mas não deixa de fincar uma raiz na vinculação a Henri Langlois. Sequer o dado geracional é claro no conjunto. Em suma, é difícil encontrar uma orientação comum a tomar as declarações do grupo (Paulo Emílio cita Truffaut e Jacques Rivette), e talvez a expressão seja uma liberdade algo abusiva da imprensa. No entanto, todas as declarações são postas em suspenso, porquanto se chama a atenção para a necessidade de conhecer melhor o panorama com a chegada dos filmes ao Brasil.

Essa última observação se coaduna com o primeiro artigo dedicado à produção do grupo publicado antes desse comentário, ainda em 1959, na revista *Visão*. Em “Muito talento, pouco dinheiro” (SALLES GOMES, 1959m, p. 62-63), Paulo Emílio comenta a

³⁵⁸ Outro momento em que essa noção aparece é o artigo “Vittorio de Sica ou a transfiguração da mediocridade”, publicado em 1959 na revista *Senhor* (SALLES GOMES, 2015a, p. 383-393).

³⁵⁹ Mais que isso: na antologia o texto precede imediatamente “Uma situação colonial?”, numa sugestiva elipse dos três anos que separam esses artigos.

³⁶⁰ Como vimos, Paulo Emílio fala em “nova vaga” no catálogo sobre a mostra francesa (SALLES GOMES, 1959n).

expectativa criada em torno de Chabrol, a partir das reações ocorridas nos Festivais de Locarno e de Berlim ante seus dois primeiros longas-metragens, *Le beau Serge* e *Os primos* (1959). O delineamento de grupo é dado, já aí, pela referência a Truffaut e a alguns dos traços em comum (“ratos de cinemateca”) entre os diferentes diretores. Mas os filmes só chegariam mesmo com a mostra francesa. Em “O católico Claude Chabrol”, a análise é fortemente marcada pela presença da personalidade crítica do diretor, que, como vimos, esteve no centro das discussões sobre a presença do catolicismo em Hitchcock, às quais Paulo Emílio teve acesso. E é o catolicismo que dá o tom no jogo de identidades que marcaria a produção de Chabrol, bem como sua visão das personagens femininas.

Quanto a Truffaut, ele seria abordado na sequência de Chabrol, no artigo “Vida e paixão de Truffaut”, publicado no *Suplemento Literário* em 1960 (SALLES GOMES, 2015a, p. 502-507). Também aí a análise de *Os incompreendidos* é fortemente calcada na trajetória e nas idiossincrasias de Truffaut, que o leva a uma comparação das semelhanças e diferenças do filme em relação a *Zero de conduta* (1933, dir. Jean Vigo), que revelariam um Truffaut diverso daquele acusado de conservadorismo.³⁶¹ Alguns anos depois, num artigo publicado em *Visão* em 1962, Paulo Emílio passa à análise de *Jules e Jim – uma mulher para dois* (1962, dir. François Truffaut) (SALLES GOMES, 1962c). Também aí a análise encaminha-se muito mais para a aferição da posição moral de Truffaut em contraposição à sugestão do *ménage à trois* do comércio cinematográfico brasileiro, passando à sua posição em relação à complexidade da personagem feminina representada por Jeanne Moreau.³⁶²

É de se destacar que o espaço inicialmente dedicado a considerações sobre a *Nouvelle Vague* a partir da leitura da crítica europeia é substituído com a chegada dos filmes ao Brasil. O acesso aos filmes coloca o foco nas idiossincrasias dos diretores, deixando de lado o problema do caráter coletivo da renovação.³⁶³ Não se trata propriamente de uma análise na linha de uma “política dos autores” – como vimos, esta

³⁶¹ A crítica de Paulo Emílio é simpática a Truffaut. No entanto, as acusações de conservadorismo e de simpatia em relação a colaboracionistas como Lucien Rebatet eram relativamente fundamentadas (BAECQUE, 2010, p.217-228). Seja como for, o caso de Henri-Georges Clouzot, acusado e condenado pelo tom dado a *Sombra do pavor* (1943, dir. Henri-Georges Clouzot) é evocado algumas semanas antes numa crítica de Paulo Emílio aos exageros pós-Liberação (SALLES GOMES, 2015a, p. 475-479)

³⁶² Importante lembrar que Jeanne Moreau também representava a protagonista de *Os amantes*. Em sua série sobre o filme, Paulo Emílio insiste na importância da atriz.

³⁶³ Salvo engano, não há comentários sobre outros diretores da *Nouvelle Vague*, talvez pelo fato de seus primeiros filmes de impacto, *Acosado* (1960, dir. Jean-Luc Godard) e *Paris nos pertence* (1961, dir. Jacques Rivette), terem chegado ao país depois do festival de 1959. Éric Rohmer se lança à produção contínua de longas-metragens apenas na segunda metade dos anos 1960. Godard seria comentado em algumas ocasiões em 1968 (SALLES GOMES, 1986, p. 254-255; SALLES GOMES, 2016, p. 331-333).

foi rejeitada em suas últimas consequências por Paulo Emílio –, mas é interessante pensar nessa recusa de uma análise do grupo, que aliás se repetiria pouco depois em relação ao Cinema Novo.³⁶⁴ Não custa lembrar que já em 1962, em artigo publicado no *Suplemento Literário* a respeito da 1ª Semana do Cinema Novo, realizada em Florianópolis, Paulo Emílio se recusaria a aceitar em termos estritos a noção-título do evento, preferindo comentar o Cinema Novo como um estado de espírito amplo, talvez até mesmo “vago”.³⁶⁵ Mais uma vez, a reflexão sobre o cinema estrangeiro moderno serve de parâmetro ou de laboratório cujos resultados incidirão, depois, na forma como o crítico paulista abordaria as transformações que apontavam no próprio cinema brasileiro.

* * *

Jean-Claude Bernardet (2018, p. 150-164), no início dos anos 1990, já havia destacado a importância do artigo “Artesãos e autores”, publicado por Paulo Emílio em 1961 no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 2016, p. 244-252).³⁶⁶ A propósito da discussão sobre o autor no cinema, Bernardet nota que o artigo de Paulo Emílio não incorpora a oposição enunciada no título ao comparar os filmes *Bahia de Todos os Santos* (dirigido pelo “autor” José Trigueirinho Neto) e *A morte comanda o cangaço* (dirigido pelo “artesão” Carlos Coimbra). A denegação da enunciação do título, ou a limitação de seu alcance, é tanto mais significativa uma vez que tal oposição foi incorporada de forma ampla por outros autores, que citam o artigo de Paulo Emílio. Glauber Rocha, na *Revisão crítica do cinema brasileiro*, utilizaria o binômio para diferenciar a obra de Nelson Pereira dos Santos da obra de Roberto Farias (ROCHA, 2003, p. 104-110 e 136-138).³⁶⁷ A recorrência do termo guarda uma diferença fundamental, pois não se trata, em Paulo Emílio, de uma defesa do autor em contraposição ao artesão. Seu artigo contém nesse sentido uma posição de indecidibilidade, em que a amarga análise do filme de Coimbra

³⁶⁴ Nesse sentido, é possível acrescentar ao conjunto de desencontros repertoriados por Pedro Plaza Pinto (2008), o fato de David Neves claramente aceitar a noção de “*Nouvelle vague*”, buscando o parentesco de outros filmes com a produção do grupo, que não se discute enquanto tal já em 1959 (NEVES, 2004, p. 86-88 e 99-104).

³⁶⁵ É importante que se diga que esse gesto não é isolado. O próprio artigo relativamente elogioso, ou pelo menos “neutro”, publicado em *Visão* a propósito de *A ilha* (1962, dir. Walter Hugo Khouri) poderia soar negativamente ao projeto cinemanovista (SALLES GOMES, 1962e).

³⁶⁶ Carlos Alberto Calil (2004, p. 10-13) e Pedro Plaza Pinto (2014b, p. 119-124) acrescentam que o artigo é uma engrenagem importante na escrita de David Neves, que utiliza critérios brasileiros em suas análises de filmes estrangeiros.

³⁶⁷ Essa incorporação do artigo de Paulo Emílio já havia sido notada por Ismail Xavier (2003b, p. 16-19 e 35-41) e Bernardet (2018, p. 171-184). Vale lembrar que Glauber precisa dar conta do fato de Nelson Pereira dos Santos ter passado por uma transição “artesanal” com *Boca de Ouro* (1963). Para uma abordagem diversa desse filme, cf. Ismail Xavier (2001b).

se desdobra para Trigueirinho Neto.³⁶⁸ Formas complementares de produção cinematográfica no Brasil.

Bernardet nota, aliás, que sequer se trata de uma complementaridade, visto que Paulo Emílio já havia rompido com o binômio ao combinar as duas orientações em suas análises anteriores a respeito de certos diretores estrangeiros, como Orson Welles e Henri-Georges Clouzot (BERNARDET, 2018, p. 150-164). Vale lembrar que Clouzot foi objeto de um dos primeiros artigos de Paulo Emílio na série sobre a mostra de cinema francês, o que denota o peso atribuído então a esse cineasta. Trata-se de um peso talvez não compartilhado por Paulo Emílio, que enfatiza a disparidade de sua obra com a de Jacques Tati e Robert Bresson, colocando-o entre os diretores que considera médios (SALLES GOMES, 2015a, p. 475-479).³⁶⁹ Mas o que interessa é que esse artigo nota a passagem do diretor francês da condição de autor (em *Sombra do pavor*) para uma situação mais complexa, que considera o olhar do espectador (em *O salário do medo* e *As diabólicas* [1955]).

Ao mesmo tempo, a notação serve mais uma vez para diferenciar a posição de Paulo Emílio da posição de críticos como François Truffaut. Aparentemente, o comentário do brasileiro parece convergir com a posição do francês, ao enumerar Clouzot ao lado de diretores como Jacques Becker, Claude Autant-Lara, René Clément e Yves Allégret. Alguns deles foram duramente criticados por Truffaut em “Uma certa tendência do cinema francês” (TRUFFAUT, 2005, p. 257-276), crítica estendida a Clouzot em 1957 (TRUFFAUT, 2005, p. 299-307). Mas é de se notar que o caso Clouzot, em Paulo Emílio, não representa a antítese do “cinema de autor”, servindo antes para enfatizar a fragilidade desse binômio.³⁷⁰

Paulo Emílio recusava a fração dos *Cahiers* que defendia de forma mais contundente o que acabou se chamando “política dos autores” (BAECQUE, 2010, p. 161-196). Vimos, aliás, que o próprio Bazin não compartilhava dessa posição. Mas a recusa do crítico paulista dialogava também com seu diagnóstico acerca da situação do cinema brasileiro. Afinal, no início dos anos 1960 já era acesa a polêmica, irmã da emergência do Cinema Novo, em torno do modelo industrial encarnado pelo cinema paulista de

³⁶⁸ Repete-se aqui, de certa forma, o modelo observado de “Rascunhos e exercícios”.

³⁶⁹ Em seu comentário enviado aos *Cahiers* em 1957, Paulo Emílio não conta os filmes de Clouzot entre as produções mais chamaram sua atenção desde 1954 (SALLES GOMES, 1957). Vale lembrar que Clouzot teve algum envolvimento com o Brasil no início dos anos 1950. Além disso, um de seus filmes mais conhecidos, *O salário do medo* (1953) se passa na América do Sul.

³⁷⁰ Da mesma forma, Bazin desenvolve uma visão mais matizada em relação a Clouzot (BAZIN, 1998, p. 143-173 e 174-187).

alguma forma herdeiro da Vera Cruz.³⁷¹ A leitura brasileira do debate francês leva, em “Artesãos e autores”, a um embaralhamento: cabe ao artesão Carlos Coimbra, formado no interior do cinema paulista, a notação sobre os traços estilísticos que emergem em seu filme, dada a reiterada ênfase na expressividade dos pés de suas personagens; quanto a Trigueirinho Neto, a vacilação de sua posição intelectual termina por impedir a identificação de uma estilística correspondente a sua situação de “autor”.³⁷²

* * *

No entanto, há casos paradigmáticos na produção de Paulo Emílio, na passagem para os anos 1960, em que a referência ao estilo autoral se faz presente. Vimos, por exemplo, como a discussão sobre Nicholas Ray serve de parâmetro da aproximação e também do distanciamento de Paulo Emílio em relação a uma tópica central na voga autoral, isto é, a identificação de uma estilística em determinados expoentes do cinema estadunidense. Mas os parâmetros autorais se tornam mais visíveis em Paulo Emílio quando passamos ao cinema europeu, em relação ao qual a abordagem parece ser utilizada com menos distanciamento. É o caso de Ingmar Bergman.

Em 1958, em sua coluna de estreia na revista *Visão*, Paulo Emílio trataria do diretor sueco (SALLES GOMES, 1958a, p. 87).³⁷³ De certa forma, o texto reflete a voga europeia da obra de Bergman, que já fora referida em primeira mão por Paulo Emílio em seus relatos dos festivais europeus dos anos 1940.³⁷⁴ Ainda em 1948, o crítico citava Bergman em sua caracterização do cinema sueco representado no Festival de Basileia de 1945 (SALLES GOMES, 1948, p. 6). Mas essa citação pontual é transformada numa tentativa de análise mais alentada no artigo inicial de *Visão*. Aqui, desponta já uma diferença em relação à recepção europeia, dado que a produção de Bergman circulou no Brasil, ao que consta, ainda antes da consagração autoral do diretor sueco. Segundo Paulo Emílio, essa circulação inicial teria sido associada pelo comércio cinematográfico a um público adulto, que buscava o erotismo nas fitas do diretor. E através da ação de alguns

³⁷¹ Ao mesmo tempo, note-se que o conceito de “artesão” não se presta a uma aproximação com o polo industrial, o que torna ainda mais complexa a aproximação de Paulo Emílio com o tema.

³⁷² A ambiguidade não deixa de ser o elemento ressaltado anos depois por Bernardet em sua análise de *Bahia de Todos os Santos* em *Brasil em tempo de cinema* (BERNARDET, 2007, p. 88-92).

³⁷³ No mesmo número de *Visão*, nas páginas iniciais, é anunciada a estreia de Paulo Emílio. Antes disso, em 1955, ele participou do catálogo *Ingmar Bergman: a paisagem e o diabo* (FUTEMMA, 2006, p. 56).

³⁷⁴ Alguns lances do impacto de Bergman na França foram estudados por Antoine de Baecque (2010, p. 319-331). Acrescento que em 1955 um autor conhecido de Paulo Emílio, Boris Vian, lançou a canção “J’suis snob”, onde consta o verso “J’vais au cinéma voir des films suédois” (“Eu vou ao cinema ver filmes suecos”), como prática associada ao esnobismo.

críticos a produção de Bergman teria sido recuperada para um circuito exibidor de prestígio. Assim, no artigo de novembro de 1958, tratava de discutir a produção recente do diretor, com expectativa em torno do lançamento dos filmes *Sorrisos de uma noite de amor* (1955, dir. Ingmar Bergman) e *O sétimo selo* (1957, dir. Ingmar Bergman). A análise, de modo geral, é feita com base no conhecimento de um único filme, *Noites de circo* (1953, dir. Ingmar Bergman), em torno do qual é desenvolvida uma sugestão do próprio Bergman, que define o cinema como uma “sublime idiotice”.

A expressão retorna em forma desenvolvida numa série de artigos publicada no *Suplemento Literário* entre junho e julho de 1959, os artigos “Bergman visto por Béranger”, “As regressões de Bergman” e “A sublime idiotice” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 64-67 e 77-84). O mote geral para a publicação da série – que aliás não é contínua, sendo interrompida por duas semanas por artigos de diferentes temas – é o livro *Ingmar Bergman et ses films* (1959, Jean Béranger).³⁷⁵ Se o livro de Béranger, figura próxima de Paulo Emílio, é o tema do primeiro artigo, os outros dois debruçam-se sobre a obra do diretor sueco, configurado como “autor”. Daí inclusive um sentido ulterior para a clivagem dos artigos. Afinal, os últimos textos entram em polêmica com as conclusões de Béranger recuperando algo que já aparecera no artigo de *Visão*, isto é, o caráter fluido do pensamento de Bergman, por conta de seu ceticismo de base. Aos poucos, a descrição do diretor sueco deriva para um conjunto de restrições à sua obra, marcada nos títulos dos artigos (“regressões” e “sublime idiotice”). Aqui o comentário inclui outro filme sobre o qual haviam expectativas, *O rosto* (1958, dir. Ingmar Bergman), sugerindo ainda o permanente atraso a que a exibição de sua obra foi submetida no país.

A marca da articulação com o problema brasileiro fica vincada na evocação, em “As regressões de Bergman”, de Walter Hugo Khouri.³⁷⁶ A menção se refere à questão da abordagem ambígua do universo feminino, mas a associação com Khouri e diretores como Rubem Biáfora, é mais extensa. Em verdade, a associação já se tornara um lugar-comum na crítica brasileira, como fica claro na recepção de alguns críticos (Viany, Almeida Salles) a um filme como *Estranho encontro*, como indicado acima. É interessante observar que, ainda em 1958, no artigo dedicado por Paulo Emílio a esse filme, a referência a Bergman não aparece. Mas de certa forma a caracterização geral

³⁷⁵ O livro não consta na biblioteca de Paulo Emílio. Constam, no entanto, duas cartas de Béranger, uma anterior e outra ligeiramente posterior aos artigos, citando-os (APESG-CB CP 0966 e 1024).

³⁷⁶ A centralidade de Bergman como parâmetro analítico para o cinema brasileiro já foi referida por Carlos Augusto Calil (2016, p. 497-516).

compartilha da leitura de Khouri como um autor esteticista. É importante lembrar que o próprio Khouri foi responsável por uma das primeiras apreciações críticas mais sistemáticas da obra do sueco em suas “Notas sobre Ingmar Bergman” (BERNARDET, 2018, p. 132-144). Bernardet nota que outros críticos valorizaram a obra de Bergman, como Luiz Carlos Bresser-Pereira, Almeida Salles, Benedito J. Duarte, mas nenhum deles chegou à “autorização” propugnada por Khouri.

Embora chame a atenção a proximidade do comentário sobre Khouri e Bergman no artigo de 1958, é de se notar que não é feita uma associação direta. Esta, porém, aparece em novembro de 1962, no artigo “*Dolce vita* na ilha” (SALLES GOMES, 1962e, p. 105 e 107), a propósito do lançamento próximo de *A ilha*.³⁷⁷ Mas é de se notar que o artigo não possui um sentido afirmativo, ou melhor, as questões aí levantadas em torno da obra de Khouri – o que inclui sua relação com a obra de Bergman, mas também sua propugnada alienação – são antes perguntas feitas ao diretor, cujas respostas são transcritas e parafraseadas. Um ano depois, Paulo Emílio dedicaria sua segunda coluna em *Brasil, urgente* a uma ponderação crítica, intitulada “Falar bem e mal de Khouri” (SALLES GOMES, 2016, p. 304-306). A essa altura, após o lançamento do filme, ele retoma o que fica sugerido na entrevista de *Visão*, a ideia de que a crítica ao diretor paulista é muitas vezes simplista. Isso feito, contudo, o artigo volta a algo que ecoa as críticas a Bergman, a saber, a ideia de que os filmes de Khouri seriam um alimento ambíguo e infantil para o arrivismo que floresce no país.

A comparação com a posição assumida a esse respeito por Glauber Rocha nesses anos é significativa. Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber alinha Khouri a uma tradição por ele bastante criticada que remeteria a Mário Peixoto (ROCHA, 2003, p. 57-67). Embora avaliado como um dos raros lampejos que emergiram dos escombros da Vera Cruz, o diretor paulista – a referência é seu último filme, *A ilha* – é reconhecido como autor, mas criticado pelo caminho de sua autoria. Glauber Rocha retoma o tema em cartas enviadas a Paulo Emílio, com a comparação que faz entre Khouri e Trigueirinho Neto, em novembro de 1960 (APESG-CB CP 1664), e a crítica a ambos, em abril de 1961 (ROCHA, 1997, p. 143-147). Aqui há um retorno do critério bergmaniano de aferição, relacionado na *Revisão* a Mário Peixoto e a Leopoldo Torre Nilsson e associado diretamente a Khouri (ROCHA, 2003, p. 117-120).

³⁷⁷ A associação com o filme *A doce vida* (1960, dir. Federico Fellini) não parece intencional da parte de Paulo Emílio. O título não aparece no manuscrito e a aproximação não é feita no texto, o que sugere uma atribuição da parte do editor da revista.

Bergman parece assumir um lugar particular na produção de Paulo Emílio. Um indício disso é a referência feita ao diretor sueco na tese “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”, que, como vimos, foi apresentada na Convenção de 1960 (SALLES GOMES, 2016, p. 115-118). Ali, a discussão sobre a legendagem e a dublagem de filmes falados em língua estrangeira passa à discussão sobre os limites da compreensão desses filmes no caso da legendagem. A essa altura Bergman é mencionado com referência ao tema, reforçando o ponto, uma vez que o idioma de seus filmes é nada familiar à intelectualidade brasileira. Vale pontuar que à época a associação de Bergman com figuras como Khouri, Rubem Biáfora e Flávio Tambellini já se consolidara, como evidenciaria a entrevista de Khouri em *Visão*.³⁷⁸

Carlos Augusto Calil (2016, p. 497-516) nota que há uma mudança no tom das evocações de Bergman nos últimos anos de Paulo Emílio, que encontra seu bode expiatório no diretor sueco. Em entrevista concedida a Gisele Gubernikoff, em 1977, Paulo Emílio menciona expressamente o abandono dos filmes de Bergman, num processo de abrasileiramento de seu consumo cinematográfico (SALLES GOMES, 2014, p. 190-205). Anos antes, em *Tem coca cola no vatapá*, o diálogo de Paulo Emílio com os estudantes de Cinema da ECA-USP é interrompido a certa altura por um aluno que menciona justamente Bergman – ao lado de Visconti – entre as exclusões dentro da linha nacionalista assumida por Paulo Emílio. Embora haja larga margem de improvisação nesse momento, os diálogos foram escritos por Paulo Emílio e não é impossível pensar que as reações mais improvisadas dos alunos respondam a tópicos constantes do professor.³⁷⁹ Em sua réplica ao aluno, Paulo Emílio declara que “esses tais filmes de arte estrangeiros” o interessam cada vez menos, acrescentando, em chave irônica, que num futuro liberado do domínio estrangeiro do mercado os “filmes de arte” poderão ser importados, mas sobretudo para esses mesmos alunos.

* * *

Há, no entanto, um reparo feito em mais de uma ocasião: em sua mudança de gosto processada a partir da aproximação com o cinema brasileiro, Fellini constituiria um caso especial. Na mesma entrevista de 1977, por exemplo, Paulo Emílio nota que o ritual

³⁷⁸ Quanto a Biáfora, Paulo Emílio o aproximou de Bergman em “O autor de *Ravina*” (SALLES GOMES, 2016, p. 225-229) e “Canto do cisne da produtora, *Ravina* apresenta boas qualidades” (SALLES GOMES, 1959f).

³⁷⁹ Vale lembrar que o próprio Calil foi aluno de Paulo Emílio no início dos anos 1970, o que dá a suas considerações um caráter de rememoração.

de assistir aos filmes de Fellini, com Lygia Fagundes Telles, é uma exceção em suas relações com o cinema estrangeiro. Desde os anos 1950, todavia, Fellini já constituía uma forma diversa de apropriação de uma trajetória autoral, na comparação com Bergman.

Assim como Bergman, o interesse inicial por Fellini se associa ao desbunde generalizado causado pelo cinema italiano dos anos 1940. Na série de textos publicada em *O Estado de S. Paulo* sobre os festivais de cinema de 1949, a filmografia italiana é a única que recebe um artigo exclusivo, desdobrando-se numa análise específica, “Os festivais de cinema de 1949: ‘Ladri di biciclette’” (SALLES GOMES, 1950c, p. 4), e numa análise geral, “Os festivais de cinema de 1949: As fitas italianas selecionadas – VIII” (SALLES GOMES, 1950d, p. 6).³⁸⁰ A esta altura, no entanto, Fellini era uma figura pouco conhecida.³⁸¹ Mesmo assim, é rápida a chegada do diretor na produção de Paulo Emílio, que em 1952, na primeira parte de seu relato do Festival de Veneza daquele ano (SALLES GOMES, 1952), se refere às “comédias intelectualizadas” de Fellini.³⁸² Esse gênero é associado por Paulo Emílio a uma mudança ampla no cenário cinematográfico italiano, com uma retração das comédias populares.³⁸³

Já nesse primeiro comentário, Fellini recebe um tratamento relativamente amplo, sendo visível o esforço de apresentação do diretor para o público, diferentemente do que ocorre, por exemplo, no caso de Antonioni.³⁸⁴ Paulo Emílio levanta então a trajetória anterior de colaboração com Rossellini, apontando para a necessidade de demarcação do alcance do trabalho do então roteirista. É visível que a questão autoral se coloca aqui, passando inclusive para o campo do roteiro, que seria relativamente deslocado nos anos 1950, em certa crítica francesa.³⁸⁵ Após essa breve menção, Paulo Emílio faz sua primeira análise de *Abismo de um sonho*, apontando para as características do trabalho – não se fala

³⁸⁰ A produção italiana é anunciada no título do artigo publicado semanas antes, em 9 fevereiro de 1950 (SALLES GOMES, 1950a, p. 7), mas trata-se de um lapso.

³⁸¹ Seu primeiro filme como diretor, em parceria com Alberto Lattuada, seria *Mulheres e luzes*, produzido em 1950, mas lançado apenas no início de 1951. No entanto, Fellini já era conhecido como roteirista, com trabalhos dirigidos por Alberto Lattuada e Roberto Rossellini, incluindo, no caso deste, filmes como *Roma, cidade aberta* (1945) e *Paisà* (1946).

³⁸² Paulo Emílio refere-se aos filmes de Fellini no plural nessa primeira notação. No final de 1952 foi lançado *Abismo de um sonho* (1952, dir. Federico Fellini). Por fim, registre-se que a primeira observação de André Bazin sobre Fellini ocorre alguns meses antes, num comentário sobre o Festival de Veneza.

³⁸³ Logo depois, Paulo Emílio cita o aparecimento de Michelangelo Antonioni. Este havia dirigido em 1950 seu primeiro filme de longa-metragem, *Crimes da alma*.

³⁸⁴ No que toca ao problema aqui abordado, o problema da autoria não se coloca com tanta força para outro diretor chave da época, De Sica. No entanto, este diretor também é associado à temática que será aplicada a Rossellini e Fellini: particularmente em torno de *Umberto D.*, Paulo Emílio lê em chave evangélica a humanização presente nos filmes de De Sica.

³⁸⁵ O virulento artigo de Truffaut, “Uma certa tendência do cinema francês”, visava particularmente os roteiristas Jean Aurenche e Pierre Bost (TRUFFAUT, 2005, p. 257-276).

ainda em “estilo” – de Fellini: excesso na ironia, esvaziamento das personagens, transformadas em títeres, o que o impede de tornar-se um intérprete da classe média. Ainda assim, o diretor é elogiado como produtor de uma higiene mental contra certa literatura e cinema popular.³⁸⁶

Entre os primeiros artigos publicados no *Suplemento Literário* consta o texto “O caminho de Fellini” (SALLES GOMES, 2015a, p. 343-347), que desenvolve o que em 1952 fora apenas sugerido: a existência de uma trajetória, já expressa na referência do título ao “caminho”.³⁸⁷ Da mesma forma, a análise de um conjunto mais amplo de filmes permite ao crítico falar sobre um “mundo felliniano”, com temáticas constantes – os funâmbulos, as praias desertas, as praças noturnas. No entanto, é importante aqui não apenas a constância, mas a transição ocorrida entre filmes dirigidos por Fellini, de *Abismo de um sonho* e *Os boas vidas* (1953) a *A trapaça* (1955). Em verdade, o último filme colocaria um enigma na trajetória felliniana, que da ironia inicial passara a uma simpatia total pelos *vitelloni*, a qual se rompe com a crueldade que irrompera no filme mais recente. A análise demonstra atenção e recuo ante a crítica europeia, que, segundo Paulo Emílio, associava Fellini a Antonioni na tomada de distância em relação ao calor humano que caracterizara o cinema italiano. Ora, o crítico paulista sugeria o contrário, e via no caminho tortuoso que leva ao momento crítico de *A trapaça*, paradoxalmente, um caminho de retorno ao dado humano.

O tema seria retomado pouco depois, ainda no *Suplemento Literário*, em 1957, por ocasião da exibição em São Paulo de *A estrada da vida* (SALLES GOMES, 2015a, p. 348-353). O artigo é mais circunstancial que o anterior, retomando algumas de suas questões, mas voltando-se sobretudo para as limitações da crítica local, que recebera o filme de forma fria, em contraste com o que ocorreu na crítica europeia. O filme não chega a alterar os termos do problema – este seria talvez reforçado pelo impasse da personagem Gelsomina, interpretada por Giulietta Masina – colocado em torno do impasse representado por *A trapaça*.

³⁸⁶ Embora não cite autores nesse sentido, é de se notar que o cineasta Renato Castellani é mencionado no artigo. Vale lembrar que Fellini sofreu resistência da parte de certa crítica de esquerda na Itália. Nesse sentido, é significativo que a análise de Bazin dedicada a *Noites de Cabíria* (1957, dir. Federico Fellini), contenha certo grau de provocação ao referir-se no título do artigo – “Viagem aos confins do Neorealismo” [no original, “*Voyage au bout du néoréalisme*”] (BAZIN, 2014, p. 353) – à obra mais conhecida de um autor francamente conservador, Louis-Ferdinand Céline, *Viagem ao fim da noite* (no original, *Voyage au bout de la nuit*).

³⁸⁷ Embora seja tentador relacionar o título a *A estrada da vida* (1954, dir. Federico Fellini), inclusive pelo conteúdo do artigo, que pode ter recorrido a algum texto estrangeiro, o filme só foi lançado em São Paulo em 1957. Quando o filme foi lançado na Itália, em 1954, Paulo Emílio já havia retornado ao Brasil.

Uma mudança ocorreria apenas em 1958, com o material mais amplo produzido por Paulo Emílio a respeito do diretor italiano, um par de artigos, intitulados “As noites de Fellini” e “Uma aventura religiosa?” (SALLES GOMES, 2015a, p. 354-364). Aqui o crítico revisa os temas lançados desde 1952, por conta do aparecimento de *Noites de Cabíria*. Associa a personagem-título, interpretada por Giulietta Masina, aos primeiros traços alinhados por Fellini na colaboração com Rossellini, ainda nos anos 1940. Nota que a personagem reaparece em *Abismo de um sonho*. Em diálogo com a crítica italiana, particularmente Lino Del Fra, procura compreender de forma mais estruturada algumas das temáticas de Fellini que reaparecem com força em *Cabíria* (a noite, a prostituição), associando-as à experiência de filmagem de *A trapaça*. Mas é significativo o fato de que essa constância estrutural coloca para a trajetória de Fellini um problema que é paulatinamente resolvido: o diretor não demonstra confiança no poder revelador da objetividade, sem tampouco investir numa subjetividade psicológica; ao contrário, ele demonstra um interesse muito maior pelo mundo, mas isso se dá pela chave da mentira, da magia, do milagre. A discussão sobre Fellini se associa com a discussão sobre a natureza da experiência religiosa em Rossellini, feita na mesma época.³⁸⁸

A conclusão do artigo procura justamente compreender o caráter da “aventura religiosa”, expressa como interrogação no título. Sempre através das observações de Lino Del Fra, Paulo Emílio aproxima a formação espiritual de Rossellini e de Fellini considerando sua distância em relação à religião oficial.³⁸⁹ No caso do primeiro, isso ficaria evidente em filmes como *Romance na Itália* (1954), *Europa '51* (1952) e *Stromboli* (1950). Quanto a Fellini, se num filme como *A trapaça* o acinte à religião é explícito, a graça renasceria em *Noites de Cabíria*. Mas com uma característica muito particular, pois aí os inquéritos preparatórios serviriam justamente para aferir as coincidências entre a realidade e o mundo interior do realizador. A estética do prosaico aqui emerge, considerando o que resta intacto dentro de si no ato de viver.³⁹⁰ Em suma, o elemento religioso é um traço fundamental a compor a trajetória estética dos filmes de

³⁸⁸ Vale lembrar que Fellini participou da produção do roteiro de *Francisco, arauto de deus* (1950, dir. Roberto Rossellini). Paulo Emílio comenta num artigo de 1958, no *Suplemento Literário*, sobre Rossellini (SALLES GOMES, 2015a, p. 367-372).

³⁸⁹ Não estamos muito distantes da fórmula pela qual Paulo Emílio apresenta o catolicismo de Bazin, embora este não tenha o caráter iconoclasta dos cineastas italianos. Lembremos que a questão é observada na ótica de um leitor de Eça de Queiroz; o acinte à religião oficial é tônica de suas primeiras obras, sobretudo *O crime do padre Amaro*.

³⁹⁰ Nessa mesma época, o artigo “Eisenstein e a mística” (SALLES GOMES, 2015a, p. 159-164) explora justamente o nexo da religiosidade com o dado prosaico.

Fellini, no que não deixa de haver diálogo com Bazin, para o qual *Noites de Cabíria* ocupa um lugar decisivo (TWEEDIE, 2011).

As considerações sobre Fellini são interrompidas a certa altura, embora o diretor tenha acompanhado a trajetória de Paulo Emílio até os anos 1970. O último documento que atesta a atenção à obra de Fellini é um artigo em *Visão*, intitulado “Fellini e a condição humana” (SALLES GOMES, 1959h, p. 86-87). O artigo possui um escopo mais sintético que os anteriores, considerando não apenas seu local de publicação, mas também seu contexto. Se os demais textos eram em geral amarrados pela exibição de algum filme de Fellini, agora trata-se de fazer um balanço mais amplo de sua obra, numa revista destinada mais à divulgação que a análises circunstanciadas. Ao mesmo tempo, a distância permite um reconhecimento do limitado papel da crítica no contexto de recepção de *A estrada da vida*, cuja fruição era ainda restrita à elite e que tinha como chamariz popular a figura de Giulietta Masina. Mas o problema, resolvido aparentemente com *Noites de Cabíria*, contrasta com o bom trabalho desenvolvido pela crítica europeia, sobretudo francesa em relação ao primeiro filme. O fim do artigo aventa a possibilidade de uma exibição mais sistemática das obras de Fellini, chamando a atenção para o fato de que *Abismo de um sonho* jamais teve distribuição comercial no país.

A partir desse momento, Fellini deixa de ser um foco de interesse específico de Paulo Emílio, que volta a comentar o diretor apenas por ocasião da mostra de cinema italiano, num artigo dedicado a *Abismo de um sonho* (SALLES GOMES, 2015a, p. 411-415). A exibição do filme cobre uma lacuna que já havia sido indicada pelo crítico. E a temática abordada não chega a trazer mudanças substanciais em relação aos demais artigos citados.³⁹¹ Paulo Emílio não compõe, portanto, o processo de recepção de filmes como *A doce vida* ou, mais tarde, de *Oito e meio* (1963, dir. Federico Fellini), que motivaria intervenções de autores próximos, como Gilda de Mello e Souza (2008, p. 177-208) ou David Neves (2004, p. 99-101).

* * *

Mas talvez o grande impacto de um autor moderno sobre Paulo Emílio tenha ocorrido com a chegada de *Hiroshima, meu amor* ao Brasil. O filme desencadeia a maior série de textos dedicada à reflexão sobre um único filme registrada no *Suplemento*

³⁹¹ Há, no entanto, acréscimos interessantes, como a menção à singular acolhida positiva do filme no Festival de Veneza por Rudá de Andrade.

Literário. Essa série é composta por “A pele e a paz”, “Papel de Marguerite Duras”, “Amor e morte”, “Esperando Hiroshima” e “Não gostar de Hiroshima”, textos publicados quase ininterruptamente entre maio e julho de 1960 (SALLES GOMES, 2015a, p. 511-539).³⁹² Seguindo um padrão já verificado em torno de Bergman e de Fellini, o material do *Suplemento* é complementado pela publicação de um artigo na revista *Visão*, em julho de 1960 (SALLES GOMES, 1960b).

Não é o caso de descrever os temas variados que esses artigos abordam antes mesmo da chegada do filme. Esse trabalho já foi desenvolvido pela análise de recepção de Alessandra Brum (2009, p. 62-79). Acompanho a autora ao observar que o conjunto revela uma posição de incompletude da análise, que – acrescento – contrasta com a paulatina definição de um instrumental para abordar a produção de Fellini, por exemplo. Não deixa de ser significativa nesse sentido incorporação da contradição através de um artigo “conclusivo” dedicado ao “não gostar”, artigo esse que trata justamente dos limites das leituras de comentadores a que Paulo Emílio teve acesso.

O entrelaçamento do comentário de *Hiroshima* com as preocupações no cinema brasileiro não deixa de estar presente. O filme dirigido por Resnais e o roteiro escrito por Marguerite Duras,³⁹³ permitem, aos olhos do crítico, uma nova abordagem das relações entre fala e texto. Como vimos, trata-se de um tema que está no coração de suas preocupações sobre o falar nos filmes brasileiros. O tema já vinha pontuando as intervenções do crítico sobre a produção brasileira no fim dos anos 1950 e seria retomado em “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”. A anterioridade dessa problemática na obra de Paulo Emílio sugere que a análise do filme francês é atravessada ou fortemente articulada às questões atinentes ao cinema nacional. O fato já foi notado, aliás, por Alessandra Brum (2009, p. 43-53), que observa que alguns dos críticos presentes na Convenção de 1960 o teriam sublinhado.

³⁹² Entre a publicação de “Amor e morte” e de “Esperando Hiroshima”, aparece o artigo “Carlito em Ribeirão”.

³⁹³ Não fica clara a proximidade de Paulo Emílio com o *Nouveau Roman*. O autor indica nos artigos sobre *Hiroshima* que não havia lido Duras até o momento. Entre os demais autores que em geral são associados ao movimento apenas Samuel Beckett (*Molloy*, 1951) consta em sua biblioteca com edições anteriores ao filme. Em carta a Gilda Moreira de Salles Gomes, Paulo Emílio comenta sua leitura de Beckett já em 1936 (APESG-CB CA 0110), época em que o escritor apenas iniciava sua carreira literária. Anos mais tarde, na arguição do doutorado de Flávio Aguiar, Paulo Emílio evocaria as personagens de *Esperando Godot* como parâmetro para abordar o moralismo em *Qorpo Santo* (APESG-CB PI 0266, p. 17). Curiosamente, a biografia de José Inacio de Melo Souza (2002, n.p.) traz uma fotografia de Paulo Emílio ao lado de Nathalie Sarraute, mas o autor não apresenta as circunstâncias dessa imagem.

Fato é que o filme constitui um caso singular na obra de Paulo Emílio. Não apenas pela extensão das intervenções a ele dedicadas, mas também pelo fato – raro em sua trajetória – de retomada analítica com o passar do tempo. Discutido inicialmente nos artigos de 1960, o filme ainda suscitaria um artigo tardio publicado em 1963 no jornal *Brasil, urgente* (SALLES GOMES, 2015a, p. 540-541).³⁹⁴ Mas essa análise pouco toca as anteriores e volta-se mais para uma mudança nos padrões dos artigos de Paulo Emílio nesse jornal, o texto servindo a uma confissão de certa culpa em relação ao acontecimento histórico – o bombardeio nuclear do Japão em 1945 – inicialmente apoiado na perspectiva de uma ampla frente de combate ao fascismo, tema ao qual voltaremos a seguir. É o caso de notar, no entanto, que a reavaliação da própria experiência política à luz do filme é um exemplo suplementar de entrelaçamento entre a situação brasileira e o cinema estrangeiro.

* * *

A observação desse entrelaçamento pode fornecer algumas pistas suplementares para compreender a posição de Paulo Emílio no início da década de 1960. Afinal, o período de emergência do Cinema Novo e de um clima mais amplo de renovação do cinema brasileiro foi marcado pelo último grande conjunto de reflexões do crítico paulista sobre o cinema estrangeiro. Refiro-me aos artigos publicados no *Suplemento Literário* em associação com a mostra de 1961 dedicada ao cinema russo-soviético.

É bastante divulgada a ideia da displicência do olhar de Paulo Emílio no contexto da mostra paralela dedicada a curtas-metragens brasileiros (SCOREL, 2014). Esse “silêncio de Paulo Emílio” se estenderia para a produção brasileira contemporânea, que é tratada apenas numa ocasião, a propósito dos filmes de Trigueirinho Neto e de Carlos Coimbra, em “Artesãos e autores”. Um olhar que incide, portanto, fora dos quadros do Cinema Novo. Essa timidez analítica em relação à produção contemporânea do país contrastaria, portanto, com a longa série de artigos dedicada à mostra de filmes russo-soviéticos, publicada entre 1961 e 1962.

No entanto, a comparação deixa de lado a ponderação do impacto de uma mostra associada ao cinema soviético no contexto da chegada de João Goulart ao poder.³⁹⁵ Vale

³⁹⁴ Algo semelhante ocorrera com *Cidadão Kane*, analisado nos anos 1940 em *Clima* e na década seguinte no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 2015a, 185-261). Mas no caso de *Hiroshima, meu amor* a retomada se dá num contexto em que já escasseiam as referências ao cinema estrangeiro na produção de Paulo Emílio.

³⁹⁵ Após idas e vindas, Goulart é empossado na presidência em setembro de 1961. O primeiro artigo da série aparece no *Suplemento* em outubro desse ano.

lembrar que sua presença na China no momento da renúncia de Jânio Quadros, bem como sua participação cerimonial no processo de restabelecimento de relações com a União Soviética foram exploradas na época por figuras contrárias à sua posse.³⁹⁶ É evidente que o trabalho de viabilização da mostra, bem como de sua publicização eram tarefas bem mais delicadas que a mostra dedicada aos curtas brasileiro. Aliás, esta sequer cobre especificamente o Cinema Novo – trata-se de um olhar retrospectivo, até mesmo porque o conceito ainda não adquirira o sentido específico que viria a ter.³⁹⁷ Portanto, a mera publicação dos textos já era um acontecimento ponderável.³⁹⁸

Se atentarmos ao teor dos primeiros textos, essa problemática fica mais evidente. A “Introdução muito pessoal” (SALLES GOMES, 1981, v. 2., p. 357-362) que abre a série é bastante categórica em relação à possível polêmica política a ser alimentada pela mostra, contrapondo-se a uma eventual crítica anticomunista, mas também deixando de lado o interesse estritamente político do evento.³⁹⁹ Também nessa linha, o artigo procura dar ênfase à produção cinematográfica anterior à Revolução Russa, que expressaria a riqueza cultural daquele país no início do século XX.

Uma ideia lançada no primeiro artigo – a de que a mostra serviria para compreender normas de conduta – é retomada justamente no segundo texto, intitulado “Cinema e prostituição” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 363-367). Nesse sentido, o artigo apresenta uma faceta da dessolidarização de seu autor em relação à linha moral predominante na União Soviética, ao apresentar a tensão entre a posição adotada por Máximo Gorki e Vladimir Lênin em relação ao cinema, em contraste com a efêmera abertura sob Anatol Lunatcharski. É interessante notar como a crítica a Lênin permite ao

³⁹⁶ Rodrigo Patto Sá Motta lembra das polêmicas em torno da presença de intercambistas oriundos de países socialistas nesse momento (2014, p. 204-217). A polêmica poderia ser ainda maior. Segundo consta em carta enviada por Paulo Emílio para Benedito Carvalho, em junho de 1961 (APESG-CB CA 0378), haveria ainda uma mostra dedicada ao cinema chinês. Mas a participação de Taiwan na Bienal levou à recusa chinesa em colaborar com a mostra cinematográfica. O tema também é abordado em carta de Paulo Emílio a Almeida Salles, também em junho (APESG-CB CA 0381).

³⁹⁷ Além de alguns curtas-metragens fundamentais para a eclosão do Cinema Novo, como *Arraial do Cabo*, *O mestre de Apipucos* e *o poeta do Castelo* (1959, dir. Joaquim Pedro de Andrade) e *Couro de gato*, há filmes que apenas indiretamente se relacionavam com o movimento, como *Aruanda* e *Um dia na rampa* (1959, dir. Luiz Paulino dos Santos), além de películas com uma relação distante com o movimento, caso de *Apêlo* (1961, dir. João Trigueirinho Neto), *Igreja* (1960, dir. Silvio Robatto) e *Desenho abstrato* (1960, dir. Roberto Miller).

³⁹⁸ Pouco antes, em 1959, Paulo Emílio escrevera sobre a demora da exibição de *Quando voam as cegonhas* no país, lamentando as dificuldades de distribuição relativas à produção soviética (SALLES GOMES, 1959e, p. 67). Na ocasião, ele precisou se informar sobre o filme indiretamente, reproduzindo na verdade as impressões de Henri Langlois. Uma semana antes, comentara o veto à exibição de *Outubro* (1927, dir. Grigori Aleksandrov e Serguei Eisenstein) no Clube de Engenharia (SALLES GOMES, 1959d, p. 52-53).

³⁹⁹ Note-se, todavia, que o interesse pelo cinema soviético, ainda nos anos 1930, possuía fundo político: a convergência com Plínio Sussekind Rocha em torno dos republicanos na Guerra Civil Espanhola.

crítico apontar para os espaços que mais lhe interessavam, nos artigos seguintes, como a abertura comportamental e estética simbolizada em figuras como Vladimir Maiakóvski (“O cineasta Maiakóvski” [SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 372-376]) e Eisenstein (“*Potemkin* e *Outubro*” [SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 394-400]), passando pela discussão sobre a experiência política e estética associada à atuação de Nestor Makhno na Ucrânia (“Anarquismo e cinema” [SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 383-389]).

De maneira geral, fica a impressão de que o produto da Revolução Russa não é incorporado, uma vez que são diversas as críticas feitas às suas orientações predominantes. No entanto, o acontecimento é pensado como uma janela de abertura que, esta sim, é significativa para o momento em que essa série de artigos era publicada. Penso particularmente no artigo “Paralelo inútil” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 368-371), que tem o condão de associar os dois eventos que dividiam espaço na programação complementar da Bienal de 1961. Ora, se bem que econômico em relação aos comentários aos curtas-metragens apresentados na mostra de 1961, Paulo Emílio de certa forma contrariava a inutilidade anunciada no título do artigo, e aproximava a trajetória de cineastas brasileiros dos anos 1960 – nomeadamente Joaquim Pedro de Andrade, presente na mostra de 1961 com dois filmes – com cineastas soviéticos dos anos 1920.⁴⁰⁰ Afinal, o que ambos os casos em paralelo sugerem é o valor de uma produção que destaca o âmbito da invenção, no mais das vezes fracassada, mas fundamental.

Desnecessário lembrar que a essa altura Paulo Emílio já havia travado relações com parte dos diretores que pontificariam no Cinema Novo. O caso de Joaquim Pedro é explicitado em seus artigos. Quando a Glauber Rocha, Paulo Emílio acompanhava à época a produção de *Barravento* em suas correspondências com o diretor baiano. Há ainda menções a Paulo César Saraceni e Mário Carneiro também nesse momento (ZANATTO, 2012). Mas ocorre que o ritmo do aprofundamento no trato com esse grupo não coincide com a voltagem política posta pela exibição de filmes soviéticos na capital paulista.

* * *

⁴⁰⁰ A essa altura, Paulo Emílio já havia travado contato com Joaquim Pedro de Andrade, que, no entanto, tinha uma presença muito irregular no país devido aos cursos que frequentava no exterior. Consta que o crítico enviou a Joaquim Pedro uma carta em junho de 1961 (APESG-CB CA 0383), em que aborda *Couro de gato*, carta respondida pelo interlocutor no mesmo mês (APESG-CB CP 1562). Antes disso, em novembro de 1960, Joaquim Pedro enviara uma primeira correspondência registrada para Paulo Emílio, mencionando *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (APESG-CB CP 1548).

O que se pretendeu apontar em torno das relações entre Paulo Emílio e o cinema e a crítica produzidos no estrangeiro é enfatizar a presença que o recurso a esse “reino da imaginação” tem para a definição de uma postura específica no que tange ao cinema brasileiro. Se é evidente a passagem do foco de interesse à produção nacional, a disciplina autoimposta que leva ao paulatino abandono dos comentários públicos de filmes estrangeiros, é igualmente verdade que sua inserção específica no meio cinematográfico brasileiro, ou na política cinematográfica local se associa fortemente a essa experiência prévia e, mais que isso, a esse conjunto de fórmulas, problemas, táticas etc. acumulados no trato com a produção estrangeira e, mais que isso, na associação de problemas estrangeiros à sua contraparte brasileira. É nesse sentido muito específico que adquire algum eco não apenas o desajuste de Paulo Emílio em relação aos cinemanovistas, mas a observação posterior de Maurício Segall (2001, p. 369-384) de que o rompimento de Paulo Emílio com a produção estrangeira foi uma opção assumida após um lento trato com essa mesma produção.

Resta como significativo o fato de que essa opção se deu antes mesmo do aparecimento mais visível do Cinema Novo, o que evidencia que a construção de um clima de renovação já era marcada no país. Seja como for, o abandono do cinema estrangeiro é sobreposto pela performance desse abandono. Essa diferença entre abandono real e abandono exibido é fundamental para compreender o problema da construção das ferramentas da crítica, que serão objeto dos capítulos finais desta tese. O reino da imaginação, enfim, não deixa de permanecer como sombra nessa nova fase.

Apêndice: paraguaio? brasileiro? cubano? ou mexicano?

É notória a escassez da reflexão de Paulo Emílio em torno das cinematografias latino-americanas. A exclusão chama a atenção considerando que a preocupação com a região se manifesta de forma relativamente precoce em sua reflexão, como se percebe pelo interesse do jovem intelectual, ainda nos anos 1930, pela Aliança Popular Revolucionária Americana (Apra).⁴⁰¹ Anos mais tarde, o emprego que ele fez de noções

⁴⁰¹ Há uma pequena correspondência de Paulo Emílio, em 1935, com figuras ligadas à seção argentina da Apra, como Andrés Townsend Ezcurra (APESG-CB CP 0059) e Guillermo Hohagen (APESG-CB CP 0062). O encontro com Hohagen é mencionado então em carta a Décio de Almeida Prado (apud. TELLES, p. 98-102). Anos depois, em 1947, Antonio Candido comenta em carta a “traição” do líder aprista Víctor Haya de la Torre após chegar ao poder no Peru (APESG-CB CP 0459). Já em 1964, Paulo Emílio rememora no *Suplemento* seu interesse amplo pelo que considerava moderno em 1935, incluindo o aprismo em sua enumeração (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 440-446). Outro índice do interesse de Paulo Emílio pelo

como “subdesenvolvimento” ou “formação”, embora dialogue diretamente com autores mais conectados a um horizonte latino-americano, como Celso Furtado e Antonio Candido, não incorpora a região, centrando-se antes na identificação por oposição à Europa Ocidental e aos Estados Unidos. Mesmo num ensaio francamente comparativo como “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, o contexto latino-americano é deixado de lado em benefício de casos que oferecem maior contraste, como os países árabes e a Índia. Isso num momento que, conforme Carlos Guilherme Mota, seria marcado pela agudização de uma consciência latino-americana entre os intelectuais brasileiros (MOTA, 2014, p. 68-88).⁴⁰² No entanto, observações sobre a região encontram-se presentes, aqui e ali, nas reflexões do crítico.

A configuração nacional estrutura algumas das abordagens de Paulo Emílio. Nesse sentido, são sugestivos os títulos de artigos do *Suplemento* de fins dos anos 1950, como “A hora espanhola”, “Singularidade do Japão”, “A lição inglesa” etc. (SALES GOMES, 2015a, p. 265-278 e 293-298). Mas esse tratamento não é dispensado pelo crítico a nenhum país latino-americano, de modo que inexistente qualquer artigo sintético sobre um país da região. No entanto, a América Latina, particularmente Argentina e Uruguai, comparece nos textos de Paulo Emílio no *Suplemento Literário* por meio de outra faceta da cultura cinematográfica: as instituições de preservação do patrimônio cultural. A menção aparece nos dois únicos artigos que tratam especificamente da região, publicados no início de 1961, “Rudá na Unesco” e “Situação latino-americana” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 345-352). Os artigos são construídos como uma sequência articulada: o primeiro tem como mote o relatório apresentado à UNESCO sobre a situação de cinematecas e clubes de cinema na América Latina, passando à apresentação ao público de Rudá de Andrade, autor desse material; o segundo apresenta o conteúdo do referido relatório.⁴⁰³ Nesses artigos, há considerações gerais sobre a região e algumas observações mais específicas sobre alguns de seus países. Quanto às primeiras, Paulo Emílio reproduz o diagnóstico acerca da incipiência generalizada da cultura cinematográfica, com referência à feição europeizada das grandes cidades, marcadas por certo cosmopolitismo; faz referência ainda à centralidade dos clubes de cinema nas

que se passava na região é seu artigo de 1935 sobre Facio Hebequer (SALLES GOMES, 1986, p. 30-34). Esse artigo possui diferentes leituras por parte de Adilson Mendes (2013, p. 137-148) e Raúl Antelo (2014).

⁴⁰² “Literatura e subdesenvolvimento”, por exemplo, assume uma perspectiva latino-americana (CANDIDO, 2017b, p. 169-196).

⁴⁰³ Registre-se, mais uma vez, o papel dessa instituição multilateral na ampliação do escopo de análise de Paulo Emílio.

pequenas cidades. No segundo caso, trata-se de apresentar ao leitor a situação específica dos países mais “avançados” no que toca à consciência da questão cinematográfica, expressa na existência de instituições de preservação. Argentina, Uruguai e Brasil, nessa ordem, seriam os casos mais encorajadores.

Embora exígua, essa produção é significativa por encontrar-se absolutamente integrada nos temas cada vez mais trabalhados por Paulo Emílio a partir da década de 1960. Esse momento parece assistir a uma progressiva sensibilização em relação à “situação colonial” – que não se expressa sem contradições –, associada a um progressivo afastamento em relação ao cosmopolitismo que, cada vez mais, atribuirá às elites que ignoram a produção local. Nesse sentido, é significativa a ocorrência de uma menção ao cosmopolitismo das grandes cidades latino-americanas no artigo de 1961, escrito aliás pouco tempo depois de “Uma situação colonial?” (*Suplemento Literário*, 1960; SALLES GOMES, 2016, p. 47-54). A menção nessa tese aos clubes de cinema, que também aparece nos artigos de 1961, se vincula ao cultivo de uma cultura cinematográfica catalisada por meio da atuação de cineclubes ou de clubes de cinema, prática que foi fomentada pela Cinemateca, responsável pela estruturação de programações, mostras, debates etc. nesses locais (SALES, 2017; CORREA JR., 2010; ZANATTO, 2018). Assim, é possível afirmar que a análise do relatório de Rudá de Andrade termina por replicar para a América Latina as reflexões ou práticas que já vinham se desenvolvendo no Brasil. O teor dos artigos de 1961 parece integrar a América Latina numa perspectiva analógica, com o fito de extrapolar as análises locais acerca do domínio do mercado pelas empresas estrangeiras para o âmbito regional. Se há uma sensibilidade para as diferenças, ela ainda se manifesta predominantemente em relação aos Estados Unidos e à Europa Ocidental.

Assim, o momento de publicação daqueles artigos no *Suplemento Literário* dá conta da priorização dada por Paulo Emílio à questão brasileira. Nesses anos o crítico se ocupava com o diagnóstico da “situação colonial” em que se encontravam o mercado e a cultura cinematográfica brasileira. Diga-se de passagem, a discussão feita na Convenção de 1960 em torno do problema da dublagem e da legendagem na tese “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico” (SALLES GOMES, 2016, p. 115-118) não deixa de endossar a barreira linguística que separa o Brasil dos demais países latino-americanos.

Contudo, é preciso acrescentar a essa observação que haviam pontos de contato mais diretos com os países da região, uma vez que as cinematecas foram desde cedo

articuladas em torno de um órgão internacional, a FIAF, foro em que os diferentes representantes nacionais se encontravam. De resto, a documentação de Paulo Emílio dá conta de alguns contatos diretos: um postal enviado por José Cláudio, em 1956, sobre as tratativas com a Cinemateca Argentina e com a revista *Gente de cine* (APESG-CB CP 0960); um convite da Asociación de Cronistas, de 1959, para participar como jurado do Festival de Cinema de Mar Del Plata (APESG-CB CP 1019); uma carta enviada por Guillermo Fernández Jurado, em 1963, discutindo a situação da Cinemateca Argentina e sugerindo intercâmbios de filmes (APESG-CB CP 1663).

Essa correspondência é um pequeno índice de um adensamento nos contatos entre as instituições latino-americanas que se processava a partir dos anos 1950. Afinal, em meados da década foi criada a Seção Latino-Americana da FIAF.⁴⁰⁴ Daí em diante, a circulação de representantes das cinematecas regionais ajuda a explicar as formulações presentes no relatório apresentado por Rudá de Andrade à UNESCO. Em 1956, por exemplo, ocorreu um dos congressos da Seção em São Paulo, na qual Paulo Emílio tomou parte.⁴⁰⁵ E isso se soma a participação em eventos de outras naturezas, como encontros de cineclubes e festivais de cinema. Em 1963, Paulo Emílio participa em Porto Alegre da IV Jornada Nacional de Cineclubes, evento que coincide com o I Encontro Sul-Americano de Cineclubes.⁴⁰⁶ Anos antes, em 1955, Paulo Emílio participara do jurado do Festival de Punta del Este (FUTEMMA, 2006, p. 56).

* * *

O México talvez constitua um caso especial nas reflexões de Paulo Emílio, uma vez que é o único país que possui uma produção comentada de maneira mais contínua, ainda que de forma sumária. Tudo se inicia com pequenas observações que precedem em alguns anos sua produção para o *Suplemento Literário*. A primeira delas aparece em 1950, na série dedicada aos festivais europeus de 1949, publicada em *O Estado de S. Paulo*, momento em que Paulo Emílio comenta o impasse a que chegou o cinema desse país, rememorando seu triunfo em festivais passados, com filmes como *Maria Candelária* e *A pérola* (1947, dir. Emilio Fernández) (SALLES GOMES, 1950e). Posteriormente, em

⁴⁰⁴ A Seção é referida em documento de 1956 de apresentação da Filmoteca do MAM-SP (APESG-CB PI 0742).

⁴⁰⁵ Fausto Correa Jr. (2010, p. 189) coligiu algumas fotografias do evento.

⁴⁰⁶ Também nesse caso, Fausto Correa Jr. (2010, p. 218) traz uma fotografia. É curioso notar que Paulo Emílio faz referência ao encontro gaúcho na imprensa, sem, no entanto, mencionar seu desdobramento regional (SALLES GOMES, 1963g).

comentário sobre Jerzy Toeplitz, Paulo Emílio lembra que sua primeira conversa se deu justamente em torno de um filme mexicano projetado num festival no fim dos anos 1940 (SALLES GOMES, 1962h). Vimos ainda que na série de artigos publicados em *Anhembi* acerca dos filmes apresentados no Festival de Veneza de 1952, o caso mexicano foi abordado. Havia então um contexto de expectativa em relação à produção mexicana, sentida como declinante por Paulo Emílio (SALLES GOMES, 1953b). Mesmo expressando sua decepção, é significativo que o crítico ainda situe a qualidade da produção daquele país acima do cinema argentino e, sobretudo, da produção brasileira daquele ano, representada por *Areião*.

Embora marginal, é interessante retomar o fio que sustenta um pequeno tema dentro da crítica Paulo Emílio: a superioridade da estrutura cinematográfica mexicana (e em menor medida argentina) em comparação com a brasileira. Afinal, no mesmo ano em que foram publicados no *Suplemento Literário* os dois artigos acima referidos dedicados à situação dos cineclubes e cinematecas na América Latina, apareceram dois artigos que problematizam o cinema brasileiro tendo como parâmetro as produções de outros países, inclusive da região: “Ao futuro perfeito” e “Uma revolução inocente” (SALLES GOMES, 2016, 84-94). Também nesse caso, trata-se de dois artigos em sequência, em que México e Argentina eram evocados, entre outros países, como modelos de proteção à produção nacional. Ainda em diálogo com o fracasso da experiência da Vera Cruz, atribuído por diversos relatórios da época à indiferença da iniciativa em relação ao problema da distribuição e da exibição, o autor chama a atenção para o estado da legislação brasileira a respeito do cinema. E entre os vários países evocados para notar a precariedade da legislação nacional, Argentina e México são mencionados, nos dois artigos, como lugares em que há uma salutar restrição ao comércio dos filmes estrangeiros. De modo que o modelo de proteção alfandegária e cambial não é uma exclusividade de países como França, Inglaterra e Itália, atingindo também contextos que, a princípio, se aproximariam mais do Brasil. Esses artigos fazem parte de um conjunto de publicações em que Paulo Emílio parece apresentar alternativas ao desenvolvimento do cinema nacional que se distanciam da perspectiva então sustentada por certos nomes do Cinema Novo, como Glauber Rocha. Enquanto estes propunham um modelo alternativo à indústria de cinema, as reflexões do crítico paulista não supunham uma ruptura com o cinema comercial ou com a perspectiva de industrialização. Assim, mesmo que no caso mexicano Paulo Emílio estabeleça uma ligação entre uma produção de certo nível (os filmes de Emilio Fernández, comentados na década de 1950) e a existência de um modelo de produção e de

distribuição adequado, ainda se trata de um contraponto que visa a uma intervenção restrita ao cenário brasileiro.

É impossível deixar de mencionar aqui outra peça central na marca que o cinema mexicano imprimiu na crítica francesa e italiana dos anos 1950: Luis Buñuel. Afinal, o contexto favorável aos filmes que vinham daquele país era complementado pelo reaparecimento deste diretor. Seu filme mexicano, *Os esquecidos* (1950, dir. Luis Buñuel), e os filmes que se lhe sucederam tiveram um impacto particular na crítica da época, constituindo uma peça chave para a construção do conceito de “autor” que ora se delineava. O diretor foi objeto de um artigo de Paulo Emílio, “A fidelidade de Luis Buñuel”, publicado em 1957 no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 83-85). Nele, o crítico chama a atenção para o impacto de *Os esquecidos* na rearticulação da carreira do cineasta. Mas esse registro público se articula a outras menções na documentação do crítico paulista, que parece indicar uma percepção do caráter altamente autoral dessa obra. Em um conjunto de anotações de 1958 (APESG-CB PI 0617), Paulo Emílio faz uma série de indicações de filmes, entre as quais justapõe uma observação sobre o erotismo feroz de Buñuel em perspectiva com o “império dos bons sentimentos” dos filmes soviéticos.⁴⁰⁷

É o caso de lembrar, por fim, que o cinema mexicano alcançou certa penetração no Brasil nos anos 1940 e 1950. E Paulo Emílio não parece infenso a esse fenômeno, ainda que tenha vivido fora do país em parte dessas décadas. Também aqui a recepção dessa produção parece ter se dado nos quadros dos festivais europeus, uma vez que Paulo Emílio menciona em termos elogiosos o comico mexicano Cantinflas em um dos artigos para *O Estado de S. Paulo* sobre os festivais de 1949 (SALLES GOMES, 1950e). Ali, o comico serve de contraponto ao academicismo da produção mexicana representada por Gabriel Figueroa e Emilio Fernández, apontando para uma possibilidade de renovação naquela produção. Mas o contato com Cantinflas é anterior, pois já em setembro de 1946, Paulo Emílio escreve a Décio de Almeida Prado comentando a chegada do ator em Cannes, o desejo de encontrá-lo pessoalmente e de ver seu filme *Os três mosqueteiros* (1942, dir. Miguel M. Delgado). O entusiasmo com a chegada do ator sugere que o conhecimento de sua carreira pode ter se iniciado ainda no Brasil. Seja como for, o tema parece se sustentar ao longo do tempo, pois em 1972 Paulo Emílio recorre ao comico para

⁴⁰⁷ O comentário se alinha com a notação do moralismo de Lênin e de boa parte dos revolucionários russos. A observação dialoga com o problema mais amplo da vigilância católica no Brasil.

definir o tipo de humor específico do subdesenvolvimento, em entrevista ao *Jornal do Bairro* (SALLES GOMES, 2014, p. 172-181).

* * *

Os comentários feitos até aqui centraram-se na produção de Paulo Emílio no final dos anos 1950 e no início da década seguinte. As poucas considerações sobre a cultura cinematográfica e sobre a legislação dos países latino-americanos (Uruguai, Argentina, México) aparecem em textos do *Suplemento Literário* em 1961. Nesse mesmo período, o crítico brasileiro engajava-se em diversas iniciativas com vistas ao desenvolvimento de uma produção cinematográfica autônoma, que superasse não apenas a falta de diálogo entre filmes, público e crítica, mas também a desarticulação regional do país. Apesar dos desencontros, o Cinema Novo aparecia como parte da realização desse projeto. Em parte, isso deve ser atribuído ao sucesso então alcançado por certos filmes brasileiros em festivais estrangeiros, sobretudo aqueles dedicados ao cinema latino-americano em Sestri Levante, Santa Margherita Ligure e Gênova (DEL VALLE DÁVILA, 2013, p. 181-188). Entre 1962 e 1963, a correspondência de Paulo Emílio com Gustavo Dahl (APESG-CB CA 0648; APESG-CB CP 1553 e 1557), Walter da Silveira (APESG-CB CP 1674) e Joaquim Pedro de Andrade (APESG-CB CP 1562), que então participaram de alguns desses encontros, dão conta de um interesse crescente que se constituía, entre esses críticos e diretores, em torno da produção de países como Argentina e Cuba. Contudo, a “incuriosidade” em relação ao cinema cubano, confessada por Paulo Emílio a Dahl, e sua descrença em relação a uma possível articulação regional de cinematecas acertada por Walter da Silveira dão conta das consequências limitadas ou mesmo da distância que o crítico mantinha em comparação com outras figuras em relação à região.

No entanto, os contatos foram se fazendo (e evidenciando os desencontros). Também aqui Rudá de Andrade desempenha um papel central. Pois foi por meio de seu colega de Cinemateca que Paulo Emílio travou contato, no início dos anos 1960, com o cineasta argentino Fernando Birri, no contexto das turbulências políticas que se seguiram à derrubada do presidente argentino Arturo Frondizi, em 1962. Em carta a Jean-Claude Bernardet, de maio de 1963 (AVH AVHCOR0059), Vladimir Herzog lamenta o desencontro de Birri com um professor da UnB (possivelmente Roberto Pompeu de Souza, responsável pela implantação da Faculdade de Comunicação), numa ocasião em que ambos estariam no Rio de Janeiro. Na falta desse encontro, Herzog lamenta que o contato – que poderia associar a nova instituição brasiliense à experiência da

Universidade Nacional do Litoral, de Santa Fé – ficasse a cargo dos paulistas, citando Rudá de Andrade e Paulo Emílio. A menção à experiência de Santa Fé é acompanhada pela menção ao documentário *Tire dié* (1960, dir. Fernando Birri).⁴⁰⁸ Birri é mencionado pouco depois em outra carta endereçada a Bernardet, reiterando-se a crítica a Rudá e a Paulo Emílio, incorporada na forma de uma autocrítica ao resultado de *Marimbás*, tido como muito abstrato. Retoma, enfim, a oportunidade perdida por Birri em entrevista dada na época em divulgar suas concepções num momento de articulação de um instituto de cinema no Brasil, provavelmente o INC (AVH AVHCOR0061). Pouco depois, já instalado em Santa Fé, Herzog escreve com Maurice Capovilla uma carta a Bernardet em que dá conta de ter visto *Tire dié* (AVH AVHCOR0002).⁴⁰⁹

Pouco depois, em carta enviada em janeiro de 1964 por Paulo Emílio e Rudá de Andrade a Alex Viany (CMAM-RJ a5gci1.35), é interessante observar como a referência a Birri já é incorporada, pois nesse momento os “velhos paulistas” da Cinemateca apresentam o portador da carta ao destinatário, sugerindo a publicação, pela coleção dirigida por Viany na Editora Civilização Brasileira, de um livro de Birri sobre sua experiência em Santa Fé, acrescentando que a Cinemateca se dispõe a apresentar e traduzir a obra. Posteriormente, Birri encontraria certa convergência com o grupo cinemanovista, Viany incluído, que estaria em Gênova, na *Rasegna* de 1965, como indica a entrevista coletiva “Vitória do Cinema Novo em Gênova, 1965”, publicado no mesmo ano na *Revista Civilização Brasileira* (DAHL et al).⁴¹⁰

No entanto, se até esse momento Paulo Emílio incorporava o tema latino-americano dentro de suas preocupações com o cinema brasileiro, há uma verdadeira ruptura nesse sentido com a eclosão do Regime Militar. Pois é possível observar, sempre de forma discreta, que a documentação de Paulo Emílio sugere uma abertura à reflexão

⁴⁰⁸ A carta é profundamente marcada pelo momento em que Herzog montava seu documentário *Marimbás* (1963, dir. Vladimir Herzog), acompanhava a viagem de Arne Sucksdorff ao Brasil e o processo de montagem de *Vidas secas*. É interessante notar que a parcela mais jovem da equipe da Cinemateca não é indiferente a esse processo: para além da menção a Capovilla na carta recém citada, vale lembrar a participação de Lucilla Ribeiro no curso de Sucksdorff e na produção e montagem de *Marimbás*. Pouco depois, Capovilla dirigiria o filme *Subterrâneos do futebol* (1965), no primeiro lance da Caravana Farkas. A marca de Birri nesse contexto seria percebida por Paulo Emílio, que a evoca na banca de doutorado de Thomaz Farkas, em 1972 (APESG-CB CP 0344, p. 7).

⁴⁰⁹ Outra figura intermediária nesse contexto pode ser Manuel Horácio Gimenez, que foi assistente de direção de *Os inundados* (1962, dir. Fernando Birri) e depois dirigiria um dos primeiros filmes da Caravana Farkas, *Nossa escola de samba* (1965). Em 1967, Paulo Emílio receberia uma carta de Gimenez, pedindo ajuda com a pesquisa de uma conhecida (APESG-CB CP 1616).

⁴¹⁰ Fernão Ramos (2018, n.p.) menciona esse momento de articulação latino-americana, em torno de certa linha de documentário. O problema é desenvolvido em detalhes por Ignacio Del Vale Dávila (2013), chamando a atenção para a conceitualização criada pelos atores desse processo.

sobre a América Latina no fim dos anos 1960. Vimos anteriormente que Paulo Emílio participou de reuniões em 1968, em que se discutiram as possibilidades do mercado cinematográfico latino-americano para os filmes brasileiros (APESG-CB PI 0047).⁴¹¹ Esse debate privado foi registrado num momento próximo da publicação de artigo, em *A Gazeta*, em que Paulo Emílio critica a escolha do filme *O quarto*, para concorrer no Festival de Mar del Plata.

Essa preocupação parece se adensar ao longo dos anos 1970. Um documento que parece endossar essa hipótese é o manuscrito intitulado “Cantor operário” (APESG-CB PI 0679). Trata-se de um conjunto de anotações feitas durante um congresso ocorrido em Bogotá, em 1976, que pretendia discutir o papel das festas populares na América Latina. Paulo Emílio foi convidado a participar pelos organizadores do evento, ligado à UNESCO.⁴¹² O material em questão é um conjunto de anotações feitas durante o congresso e possui algumas novidades significativas em relação à abordagem do tema na década anterior: o emprego do conceito de “dependência”, bastante raro na obra do crítico; a ênfase na necessidade de localização dos elementos “originais, recriados, independentes ou libertadores” da cultura popular latino-americana; a menção ao esforço chileno para atingir a libertação, ainda que o golpe militar no país tenha ocorrido poucos anos antes.⁴¹³ Diga-se de passagem, consta na documentação de Paulo Emílio o registro descritivo, provavelmente realizado durante o evento em Bogotá, de um episódio do programa televisivo mexicano *Las aventuras de Capulina* (1972-1989, dir. Paco López), indicada como “chanchada fácil, grotesca” (APESG-CB PI 0436).

Mas antes mesmo desse evento, há indícios de um interesse mais apurado do crítico pela questão regional. Um indício desse interesse se evidencia no último volume, integralmente censurado, da revista *Argumento*, onde se encontra um comentário de Paulo Emílio sobre a América Latina (AN DSIMJ BR RJANRIO TT 0 MCP PRO 0355). Trata-se de uma nota sobre o livro de Carolina Nabuco, *Oito décadas*,⁴¹⁴ onde se comenta uma

⁴¹¹ A discussão foi antecipada, num registro irônico, em “FITA PARA FAVORECER TURISMO”, documento dos anos 1950 que discute uma coprodução com a Argentina (APESG-CB PI 0205).

⁴¹² As tratativas partiram de iniciativa do escritor César Fernández Moreno, em carta de 1975 (APESG-CB CP 1309).

⁴¹³ Em carta de novembro de 1974, Cecília Thompson comenta a Paulo Emílio o impacto pessoal do golpe que derrubou Salvador Allende no Chile em 1973 (APESG-CB CP 1753). Quanto aos aspectos “originais, recriados, independentes ou libertadores” e ao conceito de “dependência”, eles são mencionados ainda na carta em que Percy Stultz, diretor da UNESCO em Paris, convida Paulo Emílio a escrever o artigo “Cine, televisión y medios audiovisuales en Brasil” na publicação decorrente do encontro de Bogotá (APESG-CB CP 1442). O livro contaria ainda com contribuições de Ariel Dorfman, Juan José Saer, Raúl Beceyro, Saulo Benavente, Enrique Colina, entre outros.

⁴¹⁴ O livro consta na biblioteca de Paulo Emílio.

anedota envolvendo a diplomacia latino-americana e as imposições do secretário de estado dos Estados Unidos, John Foster Dulles, nos anos 1950. Para além de um interesse geral, a preocupação com a produção cinematográfica latino-americana parece emergir nesses anos. Pois Jean-Claude Bernardet relata a Paulo Emílio, em carta de dezembro de 1974, que o proprietário da editora Paz & Terra, Fernando Gasparian, teria rejeitado a proposta de um livro sobre as cinematografias latino-americanas por “excesso de pioneirismo” (APESG-CB CP 1083).

Capítulo IV – P.E.S.G.: relatório confidencial

Os dois capítulos finais deste trabalho são complementares. A proposta é observar alguns aspectos da atividade crítica em Paulo Emílio Salles Gomes, considerando: no capítulo IV, uma dimensão de sua crítica que podemos chamar “infra-estrutural”, isto é, os constrangimentos materiais impostos à escrita do autor; e no capítulo V, as escolhas feitas pelo crítico, que configuram uma trajetória marcada por diversos projetos abandonados ao sabor dos acontecimentos e dos obstáculos experimentados nos anos 1960 e 1970. A questão que se pretende colocar é o lugar ocupado pelo intelectual, considerando dois movimentos que o atingem nesses anos: a institucionalização e a aceleração da modernização capitalista.

Desde seu retorno definitivo ao país, Paulo Emílio iniciou uma carreira que parecia consolidar-se no início dos anos 1960. No entanto, de modo geral, o processo de institucionalização profissional e acadêmica gerou consequências notáveis na produção escrita do crítico, particularmente com o deslocamento de sua imaginação. É evidente que a institucionalização não é um processo unívoco, seja porque o crítico atuou em diferentes arranjos institucionais, seja porque havia projetos em disputa para as instituições em que se envolveu nesse momento. A Cinemateca, por exemplo, oferece uma situação muito diversa das universidades em que o crítico ingressou.

Se os limites institucionais postos à escrita de Paulo Emílio tornavam-se cada vez mais claros, a situação foi agravada pelo bloqueio que aos poucos se implementou a certa faixa de atividade intelectual a partir do Golpe de 1964. Como se verá, esse duplo bloqueio despertou no crítico a experimentação de diferentes estratégias para expressar suas ideias, o que levaria a variações consideráveis em sua produção. Via de regra, o que está no centro dessa transformação é o lugar da invenção no processo de escrita diante de um aparato institucional que, antes mesmo do advento do regime militar, colocava o problema da cooptação.⁴¹⁵ Os limites assim impostos à escrita de Paulo Emílio são tema deste capítulo, ao passo que o seguinte tentará dar conta das contínuas experimentações para sair dessa situação.⁴¹⁶

⁴¹⁵ A pesquisa converge com a observação de Marcos Napolitano (2017, p. 143-149) a respeito da fragilidade da dicotomia resistência-cooptação para abordar as trajetórias intelectuais sob a ditadura no Brasil. Essa posição não deixou de moldar uma memória acerca da época (NAPOLITANO, 2015; ROLLEMBERG, 2006). Contudo, e num âmbito bem mais amplo, é fato que os mecanismos de institucionalização se tornaram sofisticados no século XX, a ponto de incorporarem os próprios dispositivos de crítica ou, como diria Giorgio Agamben, de profanação (AGAMBEN, 2007, p. 65-79).

⁴¹⁶ Os resultados dessas experiências são bastante dúbios, o que não deixa de ser registrado no caso de outros intelectuais, como Lúcio Costa, autor analisado por Otfília Arantes (1997). O caso tem a vantagem

Não é indiferente a esse processo paradoxal de institucionalização e, ao mesmo tempo, de expulsão da institucionalidade a que Paulo Emílio se vê submetido, o deslocamento contemporâneo ante as mudanças que se processavam na sociedade brasileira ao longo do século XX. Grosso modo, considerando a topografia pessoal do autor, do Viaduto do Chá (1938) ao Minhocão (1971).⁴¹⁷ Assim, se nos anos 1940, o crítico revelava seu desalento com o desajuste do urbanismo paulistano, o argumento deste capítulo é que a atmosfera de modernização que enseja o que chamamos em algum momento de “logística sentimental” é um componente da própria formalização do pensamento de Paulo Emílio.

Em sentido mais amplo, o movimento inclui mudanças na constituição da indústria cultural brasileira, que preparariam sua plena inserção a partir dos anos 1970, mas também mudanças políticas e econômicas de fôlego que foram facilitadas pelo Golpe de 1964. Afinal, se é correto afirmar, com Marcos Napolitano (2014, p. XXII-XXIX), que não se deve traçar relações causais simples em torno desse acontecimento, tampouco é um argumento teleológico marcar a centralidade do Golpe e do regime militar no naufrágio de uma determinada visão política e social em torno da qual se empenhavam diversos intelectuais brasileiros (MELLO; NOVAIS, 1998). Em seu lugar – processo que em linhas gerais continua aberto até os dias que correm –, as soluções que restam cada vez mais se voltaram para a atomização nos limites da agência individual. Essa passagem não deixa de ter efeitos fundamentais sobre a escrita de Paulo Emílio. Passemos então ao capítulo dos constrangimentos.

O gabinete do Doutor Paulo Emílio

Em setembro de 1962, o *Suplemento Feminino* do jornal *O Estado de S. Paulo* publicou o seguinte esclarecimento:

Sobre a reportagem “flirt”, publicada na semana passada, recebemos do conservador da Cinemateca, Paulo Emilio Sales Gomes, a seguinte carta: “A propósito da reportagem “Você gosta de flertar? Como e por que?” publicada na

de lidar com o problema de Brasília e da arquitetura moderna na trajetória do próprio Paulo Emílio, tema ao qual voltaremos pontualmente.

⁴¹⁷ O primeiro é mencionado em entrevista de Décio de Almeida Prado acerca de Paulo Emílio (MIS 00031PSG00003AD); o segundo é citado num dos últimos manuscritos de Paulo Emílio, em 1977 (APESG-CB PI 0693).

edição de hoje do Suplemento Feminino, e por determinação do presidente da Fundação Cinemateca Brasileira, Professor Antonio Candido de Mello e Souza, temos a honra de informar que as opiniões ali registradas como sendo da Cinemateca refletem apenas sentimentos de setores mais jovens de nossa equipe.

Devemos acrescentar que a Fundação Cinemateca Brasileira não possui doutrina formada, e muito menos oficial, a respeito do flerte. Nesse campo, nossos colaboradores gozam da mais ampla liberdade de pensamento e ação, sem qualquer distinção de idade, sexo, estado civil ou convicção filosófica. (*O Estado de S. Paulo*, 1962, p. 39)

O texto visa esclarecer a menção à Cinemateca em entrevista publicada pouco antes no mesmo jornal, a respeito do flerte. A referência à autoridade de Candido, na verdade uma figura algo cerimonial na instituição, dá o signo do possível mal-estar que as respostas dos setores mais jovens ao jornalista podem ter causado dentro da Cinemateca.⁴¹⁸ O que está em jogo são as diferentes posições institucionais ocupadas pelos setores da Cinemateca em 1962, de modo que o ambiente jovem, masculino e intelectualizado não deixa de se irmanar à liberalidade com que o próprio corpo do jornal – de um jornal conservador, diga-se – responde ao mesmo questionário – outro dos entrevistados se identifica como “Jornalista”. E, no entanto, a chefia é de alguma maneira chamada a se pronunciar e o curador-chefe da Cinemateca, Paulo Emílio, a esclarecer a questão publicamente. Mas a maneira como o faz é reveladora em relação à forma como, nesse momento específico, o crítico se situava em relação à instituição, suficientemente

⁴¹⁸ As respostas, publicadas com o nome coletivo “Cinemateca”, são as seguintes: “P. Como é a sua maneira de flertar? R. Abrindo os olhos. P. Os seus flertes são inconsequentes? R. Não, sempre contrariam a lei de Malthus. P. Acredita que existe “idade ideal” para os flertes? R. Sim, quando não se tem idade para isso. P. As testemunhas (se invariáveis) presentes notam ou não você flertando? R. As testemunhas, quando notam, não são simples testemunhas, são potencialidades disponíveis. Quando não notam não são nem testemunhas. P. Se fôr casado(a), mulher (ou marido) admitem a coisa esportivamente? R. Não sou casado, e muito menos comprometido, portanto... P. Qual é a natureza do seu flerte? Isto é, você geralmente flerta porque está se aborrecendo e acredita ser uma boa maneira de passar o tempo? Flerta por motivo de auto-afirmação (porque o amigo está flertando, por exemplo) e assim por diante? R. Não, porque neste sentido eu estaria frustrado. P. Alguns dos seus flertes já viraram tragédia? ou simples vaudeville? R. Apenas um. P. Acha que os flertes em geral ‘dão certo’ ou prefere outro plano de ação? R. Quando se tem confiança no flerte, eu acho que eles darão certo.” (VIEIRA, 1962).

consolidado a ponto de zombar da própria determinação esclarecedora, que no fim das contas é contrariada, a carta servindo de prolongamento ao tema irônico do “flirt”, publicado na semana anterior.

Esse ambiente se manifestara pouco antes em Paulo Emílio, dessa vez no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*:

De mil novecentos e cinquenta e quatro para cá, a vida de Rudá Andrade está intimamente associada com o destino da Cinemateca Brasileira. Se um dia essa instituição existir realmente, isto é, quando deixar de ser esse misto de planos otimistas projetados no futuro e de realidades melancólicas de filmes que queimam ou apodrecem no presente, e que dessa existência se queira traçar a história, uma das preocupações centrais do pesquisador deverá ser a figura de Rudá Andrade. O presidente Francisco Luiz de Almeida Salles, os diretores, eu próprio, o conservador-chefe, temos um papel muito grande na luta externa, junto aos poderes públicos, para assegurar a consolidação definitiva da Fundação Cinemateca Brasileira. Mas a vida interna na instituição cultural adquiriu uma tonalidade particular, que emana diretamente de Rudá Andrade. Ele possui uma dosagem rara de qualidades de militante, intelectual, educador, de tato e simpatia. (SALLES GOMES, 1981, v. 2. p. 347)

O texto, escrito a propósito do relatório sobre o cinema latino-americano, apresentado em evento promovido pela UNESCO, retoma a trajetória de Rudá e apresenta a organização da Cinemateca, seu andamento externo e seu andamento interno. A cúpula da instituição, formada por Almeida Salles, Paulo Emílio e pela diretoria, é contraposta à vida interna da instituição, associada a Rudá. A essa vida interna, Paulo Emílio acrescenta:

É sobretudo às suas qualidades de organizador que se devem os empreendimentos que garantiram à Cinemateca durante os últimos anos, certo brilho e a subsistência. Nunca vi um homem de ação ao mesmo tempo tão paciente, eficaz,

polido e implacável. Foi através de Rudá que se recrutou o jovem quadro da Cinemateca, e aí se revelou a sua finura psicológica, o seu gosto atilado pela competência e pela qualidade humana. É um administrador exigente, e os jovens colaboradores, num momento de Fronda, alcunharam-no de *Encouraçado Poronominare*, em oposição ao que era chamado de *Gabinete do Doutor Paulo Emílio*. Ao mesmo tempo, porém, Rudá procura um terreno livre para o exercício da rebelião, a sua e a dos outros, seus colaboradores ou não. (SALLES GOMES, 1981, v. 2. p. 347)

Não é o caso, aqui, de retomar a formação da equipe da Cinemateca, na passagem para os anos 1960, processo já analisado por José Inacio de Melo Souza (2002, p. 373-383). Trata-se apenas de observar em que medida a institucionalização coloca uma diferença de situação geracional (Paulo Emílio – Rudá Andrade – jovens colaboradores) e, ao mesmo tempo, define modalidades de atuação em que os polos mais liberados se encontram nas pontas. Assim, se os mais jovens se rebelam – a referência utilizada na passagem acima é a Fronda, guerra civil que tomou o interior da França no século XVII – essa rebelião encontra mais acolhimento em Paulo Emílio que no curador-adjunto, alcunhado de *Encouraçado Poronominare* e caracterizado pelo próprio Paulo Emílio como “implacável”.

Mas é significativo que essa tranquilidade no trato diário da Cinemateca ocorra no início dos anos 1960, momento em que Paulo Emílio já se encontrava relativamente consolidado na sua posição institucional e desenhava uma passagem à universidade, que se concretizaria nos anos seguintes. De certa forma, o tom jocoso do texto contrasta com a sisudez com que o crítico iniciara sua contribuição no *Suplemento Literário*, ainda que ela não deixe de comparecer no artigo sobre Rudá. Logo adiante, a análise do relatório apresentado por ele à UNESCO retoma o ar sério com que os temas em geral eram tratados. Apenas anos mais tarde é que a brincadeira assumiria o lugar central da produção de Paulo Emílio nos artigos publicados em jornais.

Brincadeira e palavrão, impossíveis no espaço público mediado pela imprensa, já encontravam lugar na escrita privada de Paulo Emílio. Por vezes, inclusive, se avizinhavam da institucionalidade, o que pode dar ocasião a curiosos problemas de

arquivística. Assim é que, por volta de 1953, Lourival Gomes Machado declarava a Paulo Emílio que o uso de palavrões impedia que suas cartas fossem armazenadas nos arquivos do MAM-SP (APESG-CB CP 1028). Talvez por isso, a correspondência enviada por Lourival a seu amigo era por vezes dividida em duas partes. A primeira delas, datilografada, possui um tom oficial; em seguida vinha uma carta feita à mão, onde se contavam problemas mais corriqueiros, com miudezas que dão sentido aos informes mais “sérios”.

Lourival era diretor do MAM, Paulo Emílio vivia em Paris. Reconhecido no ambiente intelectual paulistano por seus artigos na revista *Clima* e pela criação do Clube de Cinema de São Paulo, no início dos anos 1940, este se tornara uma espécie de representante da Filмотeca do MAM na Europa. A posição tinha alguma importância, uma vez que cabia ao crítico mediar a relação da instituição com a FIAF e adquirir materiais junto às cinematecas europeias. Certamente havia muito o que xingar, pois não era fácil formar uma coleção de filmes na periferia do capitalismo. Problemas com o câmbio oficial somavam-se a desencontros de informações, num momento em que o correio aéreo ainda era precário. Além disso, nunca houve uma definição clara sobre esse produto que vinha enlatado, de modo que a alfândega sempre foi um estorvo, agravado pela técnica rudimentar utilizada: a mãe de Paulo Emílio ou o próprio Lourival desembarçavam as remessas no porto de Santos. Por fim, a projeção dos rolos que chegavam muitas vezes revelava a má qualidade das cópias enviadas ao Brasil. Era com olhos desconfiados, portanto, que a burguesia paulista punha os altos custos de uma operação como essa ao lado do prestígio limitado que o cinema possuía. Infelizmente não foi possível saber o teor exato dos xingamentos a que Lourival se refere, pois as cartas de Paulo Emílio se dispersaram entre vários arquivos e, eventualmente, não foram arquivadas.

Como notou Adilson Mendes (2013, p. 137-148), a problemática da palavra de baixo calão é um elemento central entre as primeiras intervenções públicas de Paulo Emílio. O uso do pseudônimo para produzir um poema mais solto, “Trecho de vida” (SALLES GOMES, 1986, p. 41), permitiu ao autor se liberar da disciplina partidária com a qual flertava.⁴¹⁹ Mas não impediu que a revista *Movimento*, onde foi publicado em 1935, fosse objeto de um pequeno escândalo dada a recusa do bibliotecário do Conservatório

⁴¹⁹ Muitos anos mais tarde, Paulo Emílio nota que o uso de pseudônimo por Afrânio Coutinho em *Boletim de Ariel* o liberava para comentar o subdesenvolvimento em tom jocoso (AN DSIMJ BR RJANRIO TT 0 MCP PRO 0355).

Dramático e Musical de São Paulo de armazená-la (SOUZA, 2002, p. 51-66).⁴²⁰ Mais uma vez, manifesta-se a problemática do arquivamento. Seja como for, é significativo o caminho duplo assumido por Paulo Emílio, seja pelo uso do pseudônimo, Hag Reindrah – prática sistemática na revista *Movimento*, editada por Paulo Emílio –, seja na insistência no uso do calão, que retornaria no obituário do autor fictício de “Trecho de vida”, publicado no órgão da Aliança Nacional Libertadora (ANL), o jornal *A platéia* (SALLES GOMES, 1986, p. 42-45). Nele, é feita menção ao romance do autor, *Merda*, “romance sem nenhuma obscenidade”. Como notou Décio de Almeida Prado posteriormente, trata-se de uma produção em registro paródico (ALMEIDA PRADO, 1986). Veremos adiante que o uso da paródia não foi uma tendência única e conviveu tensamente com a autodisciplina, marcada nesses mesmos anos na crítica à peça *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade.

Alguns anos depois, o uso mais sistemático do palavrão não foi visto com bons olhos no processo de institucionalização dos jovens climáticos na cena cultural paulistana do início dos anos 1940. Gilda de Mello e Souza, em depoimento prestado nos anos 1990 (MIS 00031PSG00013AD), evoca a transformação qualitativa no uso dos palavrões no grupo da Confeitaria Vienense com a chegada de Paulo Emílio ao país. Ele teria sido responsável pela introdução de “termos técnicos”, “nomes”.⁴²¹ A situação se tensionaria no interior da revista *Clima* por ocasião da escrita de um texto que discrepa da produção de Paulo Emílio na época, o que aponta ainda uma vez para a oscilação dos modos de sua produção no espaço público. É assim que o artigo “Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro” (SALLES GOMES, 1986, p. 46-51) foi recusado pela revista e passou um longo tempo perdido entre os papéis do autor, recuperado apenas postumamente.

Formalmente o texto foi recusado pela existência de um tímido “termo técnico”. Mas é evidente a discrepância do artigo, a começar pelo gênero desejado, a crônica, com o tom adotado pela revista, inclusive considerando os artigos de Paulo Emílio sobre cinema, nos quais ele procurava se desmarcar justamente da crítica dita impressionista,

⁴²⁰ O poema se aproxima de certa forma da obra quase contemporânea de Patrícia Galvão, *Parque industrial*, aliás igualmente publicado sob pseudônimo, Mara Lobo. Difícil aferir se houve a leitura por parte de Paulo Emílio, uma vez que o livro não consta em sua biblioteca, mas já nessa época ele frequentava a casa de Oswald de Andrade, seu antigo companheiro. O uso de pseudônimos também marcou a contribuição de Astrogildo Pereira com o jornal editado em 1931 por Patrícia Galvão e Oswald de Andrade, *O homem do povo* (ELEUTÉRIO, 2009, p. 66).

⁴²¹ Eric Hobsbawm (1995, p. 317-323) nota a emergência de um falar mais solto como parte da revolução cultural operada por volta dos anos 1960. Nesse sentido, esse pode ser um dos nexos da tentativa de aproximação de Paulo Emílio com os jovens, principalmente a partir do fim dessa década.

cujos alvos preferenciais eram Guilherme de Almeida.⁴²² A evocação de Abelardo Pinto, o palhaço Piolin, por si só, sugere uma aproximação com Oswald de Andrade, cujas relações com os “climáticos” são sobejamente conhecidas.⁴²³ As difíceis relações do escritor modernista com os colaboradores de *Clima* já foram indicadas por Heloisa Pontes (1998, p. 74-89). Por fim, a indefinição formal na “Crônica” enviada por Paulo Emílio à revista *Clima* – o artigo confessa a dificuldade da descrição de seu tema – associada ao desprestígio de um objeto colocado propositadamente em oposição ao teatro, parecem compor um conjunto mais sólido de razões para a exclusão do artigo na revista e mesmo do desdobramento dessa recusa na perda do material no arquivo de seu autor.

Essa posição pode ser relacionada com uma situação que se encontra na própria formação da revista e do grupo – masculino – que a edita. A orientação coletiva para a crítica teve como contraparte certa restrição feita à prática ficcional. A observação vem ao caso aqui, pois a “seriedade” muito particular que disciplina a escrita dos “boys” de *Clima* se articula à progressiva institucionalização do grupo, que paralelamente ia se costurando nos ritmos diversos de suas trajetórias individuais. No que toca a Paulo Emílio, acrescento que a oscilação visível entre a “Crônica” sobre Piolin e a crítica de cinema (ou “anti-crônica”, contra Guilherme de Almeida) é finalmente decidida em favor da segunda opção. Há então uma espécie de recalque da produção ficcional de Paulo Emílio, que se exercitava desde os anos 1930 com uma produção pequena, mas contínua, de poesias e de cenas teatrais.⁴²⁴ A esse recalque ficcional se soma uma renúncia política, no bojo da traumática participação de Paulo Emílio e de seus companheiros na campanha presidencial de Eduardo Gomes em 1945.⁴²⁵ Afinal, é curioso que o crítico de cinema tenha sido responsável pela politização de *Clima* e de alguns de seus colaboradores

⁴²² Guilherme de Almeida é associado, em manuscrito produzido em torno de 1958 a propósito de Rubem Bιάfora, aos “previews de má crônica” (APESG-CB PI 0118). Nos anos 1970 a figura do modernista volta a ser associada à mera “crônica social”, em debate sobre a Vera Cruz (APESG-CB PI 0625, p. 19).

⁴²³ Paulo Emílio reconheceria essa relação de si com Piolin através de Oswald de Andrade em artigo de 1965 no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 1981, v.2, 440-446). Oswald trata de Piolin em suas memórias (Oswald de ANDRADE, 2002) e, por ocasião da edição de *O homem do povo*, era constante a referência a Piolin na seção “Palco, telas e picadeiro”. Mas é o caso de ter cuidado com a associação direta entre Piolin e Oswald de Andrade, pois o palhaço gozou de um prestígio entre setores mais amplos da intelectualidade paulista. Lembre-se, por exemplo, de sua presença no filme *Tico-tico no fubá* (1952, dir. Adolfo Celi), cujos diálogos, aliás, foram escritos por Guilherme de Almeida.

⁴²⁴ A configuração é distinta, mas o recalque é contemporâneo à renúncia da ficção por parte de Gilda de Mello e Souza (PONTES, 1998, p. 123-139).

⁴²⁵ Essas considerações dialogam com o trabalho de Gisèle Sapiro (1999).

(CANDIDO, 2013, p. 255-270; CANDIDO, 1988) e logo depois tenha partido abruptamente para a Europa, em 1946. Duplo recalque, portanto.⁴²⁶

* * *

A essa variação da empostação e do registro utilizado corresponde uma variação na inserção do intelectual no espaço público. E uma mudança no nome. Como se viu, já em 1935, a profusão de pseudônimos na produção da revista *Movimento* atendia não apenas ao desejo de produzir artigos com menos limitações, mas também à necessidade de atribuir pluralidade à revista. O caso de Hag Reindrah não é único. Nas cartas trocadas em 1935 com Décio de Almeida Prado, principal parceiro na elaboração da revista, Paulo Emílio introduziu a seu correspondente alguns textos sem indicar que a autoria se tratava, na verdade, de pseudônimo. Nesse caso, o uso de pseudônimo possui um significado particular, pois parte desses artigos eram os dedicados ao teatro, como se dá com a análise da peça *Sexo*, de Renato Vianna, escrita por Paulo Emílio sob o pseudônimo Joaquim Maurity (APESG-CB PI 0348). O pseudônimo, aí, autoriza o avanço de Paulo Emílio sobre um tema em que Décio já possuía ascendência em relação ao amigo (apud. TELLES, 2012, p. 76-83).

O uso de pseudônimos apareceria ainda no momento de oscilação verificado na revista *Clima*. Antonio Candido (MIS 00031PSG00028AD) e Gilda de Mello e Souza (MIS 00031PSG00013AD) referem uma anedota em que Paulo Emílio teria tentado pregar uma peça em Ruy Coelho. Este teria sido criticado na sua análise de *Alexander Nevsky*, publicada na revista, por um leitor – na verdade Paulo Emílio – que corrigia – num russo rocambolesco – a tradução de uma determinada passagem em sentido decisivamente desfavorável à análise de Coelho. A situação era evocada por Gilda de Mello e Souza no sentido de explicar a autodisciplina imposta por Paulo Emílio nos anos seguintes, que teria levado a uma atenuação de sua personalidade. Coube a Antonio Candido impedir a publicação da carta para não colocar Coelho numa situação vexatória, o que mais uma vez indica que haviam parâmetros de arbitragem da seriedade.

E se a dissimulação de textos mais ou menos “clandestinos” se tornaria mais rara com a supressão da produção ficcional ou da “subversão” política, ganharia peso nos anos seguintes o problema complementar do zelo pelo nome próprio. A variação do nome de

⁴²⁶ Por fim, é importante lembrar que o recalque também se manifesta na dispersão da biblioteca de Paulo Emílio, que a certa altura libera Edgard Carone de tomar para si os livros de tema político.

Paulo Emílio Salles Gomes é bem marcada nas publicações contemporâneas, onde a acentuação do segundo termo (Emílio/Emilio) e a grafia do terceiro (Salles/Sales) são, ainda hoje, oscilantes.⁴²⁷ A variação é ainda mais ampla na correspondência do autor. Nela ocorrem casos que não chegam às publicações e cujo uso, às vezes, é difícil de atribuir a uma escolha ou à inadvertência: “Gomez” (Antonio Candido [APESG-CB CP 0459]), “paulemilio” (Glauber Rocha [ROCHA, 1997, p. 580]), “Paul Emilio” (André Bazin [APESG-CB CP 1067]), “Poinha” (Yolanda Leite [APESG-CB CP 1117]). Caberia a Lucilla Ribeiro, no espaço público da sala de aula, explorar as capacidades eufônicas do nome de uma maneira mais sistemática:

Se eu digo “bentofreitasregofreitas”, eu obtenho uma redondilha maior, com dois pés, um anapesto e um peon quarto, com subtônicas na 1ª e na 5ª:

o U / U o U /

Exatamente como é o nome de alguns amigos meus:

Paulo Emílio Salles Gomes

Amazonas Alves Lima

Teresinha de Jesus.

Como na canção (cantar) (apud LEITE, 1996, p. 104)⁴²⁸

A variação do nome no registro afetivo de figuras próximas⁴²⁹ se situa numa posição muito distante do zelo com o próprio nome revelado por Paulo Emílio. Mais de um comentador observa, por exemplo, a preocupação do crítico com a eufonia de seu nome na pronúncia francesa. Afinal “Salles Gomes” em francês soa como “sale gome”, isto é, “borracha suja”. Daí a opção do crítico nas publicações francesas, que até hoje eventualmente mantêm a grafia escolhida pelo autor, “Sallès Gomès”.⁴³⁰ Essas variações na nomeação correspondem a uma nova modulação da seriedade e do escândalo ao longo

⁴²⁷ Interessante notar que no projeto gráfico das capas editadas pela Companhia das Letras (SALLES GOMES, 2015a, 2015b e 2016) o “L” é curiosamente alargado, em contraste com o fato de que a grafia usada é “Sales”. Nesta pesquisa optou-se pela unificação da nomeação, empregando-se invariavelmente “Paulo Emílio Salles Gomes”. A variação foi respeitada, contudo, nas referências bibliográficas.

⁴²⁸ Agradeço a Luciana Corrêa de Araújo por me chamar a atenção para esse depoimento de Ligia Chiappini acerca de Lucilla Ribeiro. Em seu depoimento nos anos 1990, Gilda de Mello e Souza se refere à sonoridade contida no nome Paulo Emílio Salles Gomes (MIS 00031PSG00012AD).

⁴²⁹ Simétrica à invenção de apelidos por Paulo Emílio: Kuko (Lygia Fagundes Telles), Jovem (Goffredo da Silva Telles Júnior). Lygia Fagundes Telles recorda ainda que Paulo Emílio optou pelo apelido da personagem Capitolina, Capitu, como título do roteiro que escreveram juntos em 1966 (TELLES, 2008).

⁴³⁰ Há certa variação no nome. Recentemente, por exemplo, ele aparece como “Sales Gomez” (grafia usada por Bazin em certa ocasião) em Baecque (1991, v. 1, p. 297).

dos anos 1940 e 1950. E é possível assistir à oscilação dessas tentativas nas páginas de *Anhembi*. Nelas vão se sucedendo possibilidades de definição do nome (e de possíveis acrônimos), experimentadas inicialmente nos desencontros entre os dois lados do Atlântico: “P. E. Sales Gomes” (1952), “Paulo Emílio Salles Gomes” (1953), “P.E.S.G.” (1953), “P. Emílio de Sales Gomes”/“P. M. Sales Gomes” (1954), até o artigo assinado “P.E.S.G.” (1956), assinatura que volta, no mesmo ano, no roteiro “CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA” (APESG-CB PI 0133).

Emergem então, no fim da década, as duas formas mais comuns de apresentação do nome de Paulo Emílio na imprensa. Na primeira edição do *Suplemento Literário*, em outubro de 1956, o artigo “Pioneiros esquecidos” é acompanhado da grafia “P. E. Sales Gomes” (SALLES GOMES, 1956); já em editorial de *Visão* de outubro de 1958, a apresentação do novo colaborador refere-se a “Paulo Emílio” (VISÃO, 1958). O contraste entre a seriedade do *Suplemento* e a falta de cerimônia da revista se relaciona à modalidade de intervenção do crítico nesses dois periódicos, como se verá. Mas já aí manifestam-se duas formas de uso do nome que, progressivamente, fixarão o modo mais informal de *Visão*.⁴³¹ As condições de fixação dessa informalidade se relacionam à trajetória de Paulo Emílio a partir dos anos 1960.

Em busca do Brasil formal

O aspecto material da escrita de Paulo Emílio não é indiferente a seu lugar social. Como se sabe, o advento de uma sociabilidade moderna se liga à emergência de uma sociabilidade e de uma materialidade da escrita de “colarinho branco”.⁴³² A expansão dos trabalhadores em escritório no Brasil é um dado importante, considerando certa tendência de proletarização do intelectual, sobretudo no meio jornalístico (MELLO; NOVAIS, 1998). No caso de Paulo Emílio, sua posição na imprensa é muito particular. Embora não seja raro entre seus papéis encontrar folhas timbradas e padronizadas dos periódicos para os quais colaborava, o crítico não acompanhava o dia a dia dessas instituições. Sua colaboração é pontual, o que não deixa de dialogar com sua posição social.

É importante destacar que Paulo Emílio se definia, no contexto de formação do grupo Clima-Vienense, como parte de uma extração mais rica que seus colegas. Gilda de

⁴³¹ Por esse motivo, adotamos nesta tese a opção consagrada nos últimos anos, “Paulo Emílio”.

⁴³² O fenômeno foi observado por dois autores em relação aos quais Paulo Emílio tinha certa familiaridade: Siegfried Kracauer e Charles Wright-Mills.

Mello e Souza (MIS 00031PSG00012AD) lembra da diferença de hábitos, marcada no uso de táxi, praticamente exclusivo de Paulo Emílio, que dispunha de recursos mais amplos que os demais. Se no caso de Lourival Gomes Machado a institucionalização universitária foi mais acelerada (PONTES, 1998, p. 150-165), é interessante observar que, mesmo no caso de Gilda, a necessidade de arranjar um emprego em tempo parcial para cobrir certos gastos era um imperativo que não se colocava da mesma forma para Paulo Emílio.⁴³³ Em suma. Paulo Emílio circulou ao longo de sua vida entre uma franja relativamente decadente da burguesia paulista e a classe média associada à expansão do setor terciário.

As marcas da escrita de Paulo Emílio dialogam, portanto, com a constituição de uma classe média de face moderna, cada vez mais ligada às consequências da burocratização capitalista, o que constitui o pano de fundo geral do que anteriormente se nomeou como “logística sentimental”. Elemento central na posição e na atividade intelectual desempenhada por Paulo Emílio, a escrita incorpora as marcas de um país em transformação pela ação do capital. Ao mesmo tempo, a posição do intelectual numa das faces mais “modernas” desse processo não é indiferente aos demais ritmos que compunham o movimento do todo.

No fim dos anos 1950 emerge em Paulo Emílio a ideia de que o cinema seria uma espécie de “folclore da era industrial”. O crítico fez essa observação no *Suplemento* a propósito da filmografia alemã apresentada na Semana de Cultura Cinematográfica, em 1959 (SALLES GOMES, 2015a, p. 324-327). A opção pelo estudo do cinema, portanto, já aponta de certa forma para um vínculo específico escolhido pelo autor em relação à vida moderna. Por meio dessa linguagem, a fantasia fora objeto de uma extensão da revolução industrial ao campo do entretenimento, tema que também emerge nesse momento em artigo sobre Georges Méliès (SALLES GOMES, 2015a, p. 57-62).⁴³⁴ Gostaria de destacar o dado folclórico contido no cinema. Afinal, a temática do folclore possui toda uma história na cultura intelectual brasileira no século XX, em relação à qual Paulo Emílio não era indiferente.⁴³⁵ A opção pela palavra “folclore” – que volta e meia é

⁴³³ Como destacou Heloisa Pontes (1998, p. 140-200), Florestan Fernandes oferece um contraponto nesse sentido à formação do grupo ligado à revista *Clima*.

⁴³⁴ O mesmo tema reaparece em 1970 em “O cinema no século” (SALLES GOMES, 2015a, p. 572-579).

⁴³⁵ Cf., por exemplo, o caso de Luís da Câmara Cascudo (ALBUQUERQUE, 2011, p. 88-93). Na biblioteca de Paulo Emílio constam cinco volumes do folclorista potiguar. Note-se, porém, que a edição mais antiga data de 1965.

referido, sintomaticamente, à região Nordeste –⁴³⁶ marca uma percepção em que a diversidade dos ritmos históricos era enfeixada pela simultaneidade. Nesse movimento, até mesmo o cinema a certa altura tornava-se um elemento anacrônico, como indica o crítico em “O cinema no século” (SALLES GOMES, 2015a, p. 572-579).

O folclore e o cinema como folclore definem um espaço muito singular do diálogo do intelectual com o problema da cultura popular e com a cultura de massas. Sem pretender atribuir a esses conceitos uma precisão que não existe na obra de Paulo Emílio, fato é que eles são uma ponta de lança para a abertura de uma compreensão variada do tempo brasileiro, ainda que sob o risco de uma posição por vezes folclorizante, marcada em certos momentos⁴³⁷. É sintomático em relação a essa oscilação o fato de que, nos anos 1970, a perspectiva folclorizante era criticada por uma fração da produção da Caravana Farkas, familiar e elogiada por Paulo Emílio, como *Viva Cariri!* E, no entanto, a marca do circuito folclórico de objetos é presente na composição do acervo do crítico na Cinemateca, em que se destacam os boizinhos de barro que ele começou a coletar em 1943 (FUTEMMA, 2006, p. 53).

Adilson Mendes (2013, p. 88-106) refere-se justamente ao contexto em que se deu o início da coleta desses boizinhos. Refiro-me à viagem que Paulo Emílio fez no início dos anos 1940 por parte do território brasileiro. Mendes já descreveu e analisou os dois *Carnets* que recuperam o único projeto de filme dirigido por Paulo Emílio, material associado às suas funções no Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), no momento do esforço de guerra para ampliar o fornecimento de borracha para os países Aliados durante a Segunda Guerra. A diferença existente entre os dois *Carnets*, o segundo mais ligado às atribuições da viagem que ao projeto filmográfico, talvez seja um indício material precioso para compreender o significado dessa viagem – incluindo aí seu fracasso – para Paulo Emílio.

⁴³⁶ Em 1958, no artigo “Palavras e imagens”, Paulo Emílio estabelece uma analogia entre o cinema e os “boizinhos de Alagoas ou de Caruaru” (SALLES GOMES, 2016, p. 440-444). Anos depois, em “Artesãos e autores”, aborda a industrialização paulista da imagem do Nordeste (SALLES GOMES, 2016, p. 244-252). Muito depois, na banca de Flávio Aguiar, em 1974, Paulo Emílio se referiria aos Pastoreios de Alagoas e de Sergipe (APESG-CB PI 0266).

⁴³⁷ Ocupam-se com folclore nesses mesmos anos autores que se posicionam numa faixa próxima a Paulo Emílio. Lina Bo Bardi e Mário Pedrosa, por exemplo, desenvolveram então uma preocupação com a arte popular, em relação à qual propuseram iniciativas nos quadros do Museu de Arte Moderna da Bahia e da VI Bienal de São Paulo, respectivamente. Quanto a Antonio Candido, é importante lembrar a produção e publicação de *Os parceiros do Rio Bonito* (2003), pesquisa já referida ao processo de modernização e de recomposição de manifestações tradicionais da cultura caipira paulista.

A viagem teve um escopo mais amplo que a empreitada amazônica e envolveu um longo retorno pela região Nordeste, onde Paulo Emílio se deteve em alguns lugares, particularmente Fortaleza. Além da cerâmica coletada, o deslocamento deixou marcas em documentos escritos, como no “Scenario” (APESG-CB PI 0077). Neste, o périplo do autor do Rio de Janeiro a São Luís é registrado conforme progridem as filmagens dos materiais referidos por Mendes. Ao longo da viagem se mobilizaram recursos oficiais, de modo que a passagem à capital maranhense foi feita por diversos meios: de trem entre o Rio de Janeiro e Pirapora, em Minas Gerais; de vapor no Rio São Francisco; novamente de trem entre Petrolina e Fortaleza; de caminhão entre a capital cearense e São Luís.⁴³⁸

Ao mesmo tempo, essa viagem formadora – e formadora de uma linguagem própria, cinematográfica (como demonstrou Adilson Mendes) e textual (como se quer demonstrar aqui) – teve o efeito de tirar Paulo Emílio de circulação em São Paulo. Antonio Candido rememora esse momento, em depoimento dado nos anos 1990, ao evocar a ausência do colega (MIS 00031PSG00027AD). A entrevista acrescenta dois elementos fundamentais para a abordagem dessa empreitada. Por um lado, a dificuldade de locomoção pelo país é sublinhada na comparação entre o momento da entrevista e o momento da viagem. A observação incorpora algo de experiência própria, pois é sabido o significado que os estudos de campo de Candido pelo interior de São Paulo e de outros estados, como Mato Grosso, tiveram em sua trajetória nos anos 1940 e 1950.⁴³⁹ É significativa a notação acrescentada ao mais conhecido resultado acadêmico dessa perambulação pelo interior, o livro *Os parceiros do Rio Bonito*. No prefácio escrito para sua publicação, de julho de 1964 – portando munido de um olhar retrospectivo –, Candido procura delinear o alcance geográfico de sua pesquisa e de sua experiência notando, justamente, que na ocasião da redação da referida tese, ainda não havia conhecido o Nordeste, o que ocorreria apenas em 1957 (CANDIDO, 2003, p. 11-17).

Talvez a viagem de Paulo Emílio encontre um correspondente adequado nos deslocamentos que Caio Prado Jr. fazia na mesma época pelo interior do país. De fato, a

⁴³⁸ Como em outros relatos de viagem, o meio de transporte define também um ritmo de escrita. Pense-se em *O turista aprendiz*, onde ocorrem mudanças significativas na passagem do barco a vapor ao trem e ao automóvel (Mário de ANDRADE, 2002b).

⁴³⁹ O deslocamento como prática epistemológica marcou a FFCL-USP desde seus princípios, ainda que a trajetória que levaria Claude Lévi-Strauss ao Centro-Oeste tivesse algo de fuga em relação à atmosfera irrespirável da São Paulo dos anos 1940. No entanto, para fora do campo da etnologia indígena, as viagens de Candido em seus estudos sobre o cururu e a cultura caipira não passaram despercebidas a seus colegas. Em carta de abril de 1954 (APESG-CB CP 0906), às vésperas do retorno de Paulo Emílio a São Paulo, Lourival Gomes Machado registra a viagem do colega climático, acompanhado de Ruy Coelho, para estudar o cururu em Mato Grosso.

produção de um livro como *Formação do Brasil contemporâneo* foi fortemente associada na sua escrita ao dado descritivo do que se pode chamar de uma “paisagem palmilhada”.⁴⁴⁰ Embora Paulo Emílio não tenha produzido material publicado associado a essa viagem pelo interior da Amazônia e do Nordeste, seus registros incorporam essa perambulação, sobretudo na forma dos obstáculos e imprevistos que se interpuseram a um projeto que, por fim, ficou inacabado.⁴⁴¹

O depoimento de Candido nos anos 1990 chama a atenção ainda para outro aspecto que a seu ver merece destaque a respeito da viagem de Paulo Emílio à Amazônia. O fato de ela inserir-se num projeto que já era fracassado de partida.⁴⁴² Afinal, a mobilização de trabalhadores para atuar junto ao SEMTA não deve ocultar, em que pese a relação desejada ou projetada por Paulo Emílio com seus subordinados, o fato de que são conhecidos os abusos sofridos pelos trabalhadores deslocados para a extração da borracha no esforço de guerra. Vale lembrar o caráter emergencial da criação dessa instituição, aliás coordenada por um militar, João Alberto. Diga-se de passagem, a própria necessidade de uma ampla campanha de convencimento de trabalhadores para se engajar no esforço extrativista, marcada nos painéis de Jean-Pierre Chabloz, conhecidos por Paulo Emílio, já sugere que havia, no mínimo, alguma prevenção em relação a essa migração por parte de seu público-alvo.⁴⁴³

Essa prevenção, aliás, tinha adquirido uma dimensão formal na literatura brasileira. É importante lembrar que em 1930, em *O Quinze*, Rachel de Queiroz tratava da vinculação da migração do sertão cearense com o engajamento de trabalhadores na Amazônia, engajamento apresentado com tintas bastante negativas. O livro não é desconhecido de Paulo Emílio e, embora conste em sua biblioteca numa edição de 1957, não é impossível cogitar que sua leitura tenha se dado antes mesmo de sua atuação no SEMTA, pois consta também em sua biblioteca edições de 1932 da escritora cearense.

⁴⁴⁰ Agradeço a Lidiane Soares Rodrigues pela observação. Acrescento que, se a filiação de Caio Prado Jr. ao pensamento geográfico é evidente, é interessante notar como a impregnância da experiência topográfica retorna como elemento implícito às críticas ao PCB em *A revolução brasileira* (2014).

⁴⁴¹ O imprevisto não é indiferente à referida obra de Candido (2003), que não versa sobre seu tema inicial, o cururu, mas sobre o mutirão numa comunidade rural em decadência. Quando a outro relato de viagem já evocado, *O turista aprendiz*, lembre-se que o relato se interrompe bruscamente nas duas viagens de Mário de Andrade (Mário de ANDRADE, 2002b).

⁴⁴² Anos mais tarde, o próprio Paulo Emílio faria duras críticas a esse projeto. Em “CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA” (APESG-CB CP 0133, p. 6), ele acrescenta aos pracinhas mortos na Europa, os “soldados da borracha”.

⁴⁴³ Como se notou, data dos anos 1940 os primeiros contatos de Paulo Emílio com a cena cultural de Fortaleza, onde Chabloz se inseria. Mas o francês não era seu principal interlocutor na cidade.

O romance de Queiroz, com grande repercussão em sua época na crítica de São Paulo e do Rio de Janeiro, nos permite avançar no comentário sobre a perambulação de Paulo Emílio pelo Norte e pelo Nordeste do Brasil.⁴⁴⁴ Davi Arrigucci nota, a propósito da obra de Queiroz, o lugar que o próprio romance e a personagem-escritora ocupam na urdidura da trama (ARRIGUCCI, 2021). Esta poderia ser lida, segundo o crítico, como emblema da modernidade do romance, de sua instalação em pleno do “Brasil profundo”. A observação permite localizar a escrita não como excepcional no campo da viagem, mas como fundadora de um lugar da viagem no interior da escrita, que é cunhada especificamente para receber esse novo objeto.

Ora, esse talvez seja o fundamento comum entre a produção escrita e o ensaio audiovisual de Paulo Emílio nesse início da década de 1940. E nesse sentido, não é o caso de olhar para essa produção considerando o problema da autenticidade, como se ela fosse capaz de objetificar uma experiência que não é a de Paulo Emílio – não se trata de um sertanejo. No bojo dessa viagem, o crítico responderia à célebre inquirição de Mário Neme em *O Estado de S. Paulo*, falando da necessidade de superação do “Brasil formal”, retomando a fórmula de Oliveira Vianna. Ora, se Carlos Guilherme Mota (2014, p. 156-164) está correto ao indicar as contradições e os limites inerentes a esse projeto, talvez seja o caso de acrescentar a essa indicação um nexos explicativo a mais. Pois o trabalho de formalização está no coração desse trato mais direto com a geografia do país. Não há possibilidade de “superação” nesse caso, mas há um trabalho de formalização em movimento.

Máquina de escrever – papel timbrado – cópia em carbono

Se a escrita acompanha, isto é, é formada pelo movimento de seu autor e ao mesmo tempo funda sua formulação, é importante considerar a mudança no padrão da escrita de Paulo Emílio na passagem para a década de 1960. De certa forma, a escrita do crítico expressa um dilema quase típico da intelectualidade brasileira ou do intelectual sob o capitalismo, onde a burocratização é um espectro sempre presente, garantia de plataforma estável e ao mesmo tempo parâmetro para a atuação e para a escrita. Considerando o campo de Paulo Emílio, talvez seja adequado lembrar que o engajamento

⁴⁴⁴ José Inacio de Melo Souza nota que há ainda outra viagem na formação de Paulo Emílio, ainda bem jovem, para a Bahia (SOUZA, 2002, p. 17-45). Ela retornaria na escrita de Paulo Emílio apenas em sua última produção, nos anos 1970.

de intelectuais no Estado ou em instituições que orbitam em torno dele não era uma novidade na época em que o crítico organizava a convergência da Cinemateca com o poder público.

O caso de Mário de Andrade constitui um exemplo significativo situado numa franja familiar a Paulo Emílio. Seu engajamento no Departamento de Cultura de São Paulo institui um parâmetro em torno do qual o escritor refletiria até seus últimos momentos (BARBATO JR., 2004). É significativo pensar, aliás, no emparelhamento dos movimentos: 1935, ano da entrada de Paulo Emílio no espaço público paulistano, é o momento de criação do Departamento de Cultura; o início dos anos 1940, momento em que *Clima* era editada, Mário de Andrade tornava públicas uma série de reflexões críticas a respeito de seu engajamento na classe, como se vê na conferência “O movimento modernista”, de 1942 (Mário de ANDRADE, 2002a, p. 253-280), parcialmente antecipada na “Elegia de abril” (Mário de ANDRADE, 2002a, p. 207-218), aliás publicada no primeiro número de *Clima*.⁴⁴⁵

Barbato Jr. lembra, a respeito da situação de Mario de Andrade, da observação de Sérgio Miceli a respeito da parca institucionalização da cultura, o que levou a uma fuga para o Estado acompanhada de uma posição idealista que encobre o paradoxo da institucionalização em função da obra pessoal (BARBATO JR, 2004, p. 116-121). A observação de Miceli nos permite diferenciar ligeiramente a situação de Paulo Emílio no fim dos anos 1950, seja pela constituição de instituições por parte da burguesia paulista – caso da própria Cinemateca, cuja origem remonta ao MAM-SP de Francisco Matarazzo Sobrinho, ou do *Suplemento Literário*, da família Mesquita –, seja pela instituição e fortalecimento de espaços públicos como a USP, em torno da qual Paulo Emílio passaria a gravitar nos primeiros anos da década de 1960.

E, no entanto, o idealismo nacionalista paira sobre a obra de Paulo Emílio desde os anos 1940, numa linha tênue em que se aproximam utopia e ideologia (BARBATO JR, 2004, p. 122-127). Ao mesmo tempo, a construção material da Cinemateca foi desde o início atravancada por problemas de várias ordens. Essa situação incide nas análises de Paulo Emílio nessa época. Afinal, como já notaram alguns autores (SOUZA, 2002; CORREA JR., 2010), a construção da Cinemateca encontrava-se profundamente

⁴⁴⁵ O rompimento do arranjo que deu origem ao Departamento de Cultura, com a gestão de Prestes Maia na prefeitura de São Paulo, foi seguido pela mudança de Mário de Andrade para o Rio de Janeiro. Essa mudança possui vínculos com sua escrita, como marcado nas crônicas desse período (Mário de ANDRADE, 2008). Quanto a Oswald de Andrade, é significativa sua tentativa de institucionalização ao participar do concurso para a cadeira de Filosofia da FFCL-USP, em 1950 (Lidiane RODRIGUES, 2011, p. 57-81).

enredada com as formulações do crítico na imprensa acerca dos limites do financiamento privado e da necessidade de uma cobertura estatal das operações da instituição. Para além da tribuna pública, os acordos firmados pela Cinemateca nesses anos também apontam nesse sentido.

Se o impasse mostra parcialmente a face, o clima é de construção, ao menos até o fracasso das negociações de federalização da Cinemateca, em 1962, numa votação atropelada por motivos sentidos pelo crítico como paroquiais. Emerge com força o problema da autonomia do intelectual diante das instituições em que se engajava - o que, de resto, já foi sobejamente comentado em relação aos vínculos dos cinemanovistas com o Estado brasileiro durante o regime militar. Ocorre que essa situação possui uma contraparte formal. Passo, então, a repertoriar algumas dessas tendências a partir da observação de aspectos da materialidade da escrita de Paulo Emílio no início dos anos 1960.

Saguões de aeroporto

O cinema brasileiro incorporaria, ao longo dos anos 1960, a temática do avião e assuntos correlatos – viagens rápidas, por vezes abreviadas por imprevistos (*Todas as mulheres do mundo*), longo fluxo temporal durante os voos (*Viagem ao fim do mundo*), olhares que se cruzam em saguões de aeroportos (*Toda nudez será castigada*), espaços de recepção de quem se ausentou (*O Bandido da Luz Vermelha* [1968, dir. Rogério Sganzerla]; *Desesperato*). Na época, o aeroporto e o avião tornaram-se espaços fundamentais para a produção escrita de Paulo Emílio. Afinal, entre 1962 e 1965 o crítico viajou regularmente, primeiro entre São Paulo e Salvador (1962) e depois a Brasília (1963-1965), sem contar as inúmeras passagens pelo Rio de Janeiro e, eventualmente, por outras cidades.⁴⁴⁶ Posteriormente, Paulo Emílio circunscreveu suas atividades fixas a São Paulo e a necessidade do transporte aéreo se atenuaria.

Diferentemente do que ocorreria em outros momentos, as idas a Salvador – menos sistemáticas, mais ligadas a um desejo de integração na capital baiana – e a Brasília – mais numerosas, ligadas à efetiva integração na nova capital através da recém-fundada UnB, configurariam um deslocamento estrutural na atuação do crítico. Esse engajamento leva a uma reestruturação da vida cotidiana de Paulo Emílio, cuja semana útil se dividia,

⁴⁴⁶ A lista provavelmente não é exaustiva, mas foi possível identificar entre 1960 e 1965 viagens a estados como Santa Catarina, Goiás, Paraíba, Paraná, Bahia, Alagoas, Minas Gerais, Sergipe, Rio Grande do Sul, além de diversas viagens pelo interior de São Paulo.

a partir de 1963, entre São Paulo e Brasília. Importante lembrar que essa vivência se deu em uma cidade marcada pela incompletude e pelas mudanças no cotidiano implícitas na arquitetura moderna.⁴⁴⁷ Nesse primeiro momento, a plástica de Brasília se colocava como algo acessível, uma construção em aberto, o que se mostrava impossível em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Salvador. É nesse sentido que a atuação de Paulo Emílio na cidade tem uma abertura que ele não encontrara, no campo universitário, em sua atuação na USP, mesmo quando de sua passagem para a recém-fundada Escola de Comunicações Culturais (ECC), em 1966. Ao mesmo tempo, a atuação de Paulo Emílio chama a atenção para a preocupação com a formação de um público e de uma cidade interessada pela temática cinematográfica, o que fica marcado na mostra dedicada a René Clair, produzida fora do espaço universitário, como ocasião de comemoração do primeiro aniversário da cidade (CORREA JR., 2010, p. 219-226).

Há marcas ainda mais concretas dessa nova sociabilidade na escrita de Paulo Emílio. Em 1962, por exemplo, no início da primeira versão do roteiro “Dina do cavalo branco”, Paulo Emílio assinala que o enredo foi escrito entre os dias 12 e 19 de fevereiro, mas inteiramente imaginado no dia 16, durante um voo da Bahia para São Paulo (APES-CB PI 0116). A dilatação do tempo que se escande pelos dias que se seguem ao voo é significativa no sentido de permitir uma abertura no cronograma apertado das atividades cotidianas.⁴⁴⁸ Ao mesmo tempo em que o avião permite uma abertura no tempo fundamental para o retorno à ficção em *Dina*, uma gama de possibilidades de comunicação é aberta pelo avião. É visível, nas cartas dessa época, a menção a tratativas realizadas previamente. Deslocando-se constantemente entre São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília,⁴⁴⁹ Paulo Emílio entrou em contato com diversas figuras que não frequentavam o meio paulistano. Essa tendência de ampliação dos contatos diretos é, no entanto,

⁴⁴⁷ No início dos anos 1970, Paulo Emílio finalizaria sua tese subsidiária de doutorado questionando a arquitetura moderna, tendo como contraponto a língua modernista (APESG-CB PI 0840). A defesa da necessidade de humanizar a arquitetura é feita com base em observações de Mário de Andrade e de Aluizio Bezerra. Por outro lado, a arquitetura moderna é mencionada através das figuras de Gregori Warchavchik e Lúcio Costa. Quanto a este e a Oscar Niemeyer, a referência mais óbvia da experiência de Paulo Emílio é Brasília, o que não é indiferente, talvez, à produção do documentário *Fala Brasília* (1966, dir. Nelson Pereira dos Santos), na UnB. Quanto a Warchavchik, uma relação possível com Paulo Emílio é o nexo comum oferecido por Lasar Segall, que habitava uma casa projetada por ele, no bairro da Vila Mariana, em São Paulo. Paulo Emílio frequentou Segall, como lembraria em entrevista dada nos anos 1970 ao MIS-SP (MIS 00257ATP00027AD).

⁴⁴⁸ É o caso de retomar a observação sobre o impacto inicial das cabines pressurizadas (VIRILIO, 2005, p. 33-68). O recurso à imaginação será evocado a propósito de outras experiências claustrofóbicas em “Variação de enterrado vivo”, artigo publicado em 1963 (SALLES GOMES, 1986, p. 229-231).

⁴⁴⁹ Paulo Emílio comenta em carta a Walter da Silveira, em maio de 1964, sua nova situação entre São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília (APESG-CB CA 0443).

marcada pelo caráter mais tênue dos vínculos, simbolizados, enfim, pelos saguões de aeroporto. Em carta a David Neves, datada de julho de 1963 (APESG-CB CA 0307), Paulo Emílio sugere que ambos se encontrem em determinada ocasião no saguão do aeroporto no Rio de Janeiro, durante uma escala num voo para Salvador, para tratar de um artigo sobre o qual vinham conversando por correspondência. O tempo da escala, assim como o tempo no avião, também acrescenta outro andamento à produção de Paulo Emílio.

Telefone sem fio

Os acertos apalavrados pessoalmente nesse momento são parte das confabulações que procuravam integrar a Cinemateca ao poder público federal, estadual e municipal e, ao mesmo tempo, construir a carreira de Paulo Emílio na universidade e no campo da crítica. Em diversas ocasiões, como se disse a propósito dos aeroportos, questões conversadas pessoalmente são retomadas em correspondências, o que torna truncada a leitura das cartas da época. Isso se ocorre particularmente com figuras situadas no Rio de Janeiro ou em Brasília, com quem os contatos oscilavam entre encontro, o telefone e a carta. É o caso de David Neves, mas também de Ferreira Gullar, Darcy Ribeiro, Anísio Teixeira, Paschoal Carlos Magno etc., personagens então envolvidas nas administrações de Jânio Quadros e de João Goulart.⁴⁵⁰ A isso se liga ainda a precariedade dos contatos telefônicos de longa distância, num momento em que as telecomunicações não adquiriram o grau de sofisticação que conheceriam anos mais tarde, com a implementação de fato da Empresa Brasileira de Comunicações, a Embratel.⁴⁵¹

Acresce a esses mal-entendidos que a palavra dada, mas não escrita, era acompanhada por uma tentativa mais cautelosa de documentar as tratativas da Cinemateca, através de missivas enviadas aos responsáveis pelos processos legislativos ou administrativos e a grupos de pressão. É conhecido o caso da fracassada votação, em 1962, do projeto de federalização das verbas da Cinemateca (SOUZA, 2002, p. 371-

⁴⁵⁰ O caso de David Neves, no entanto, é particular, pois o contato com Paulo Emílio continuaria uma constante nos anos seguintes, ao contrário dos demais citados. A trajetória dessa relação foi analisada por Pedro Plaza Pinto (2014b).

⁴⁵¹ Sérgio Miceli (1994) analisou o significado político do investimento em telecomunicações durante o regime militar. Vale lembrar que, nos anos 1940, a metáfora telefônica serviu de base para a coluna – *Telefonema* – de Oswald de Andrade no jornal carioca *Correio da Manhã* (ANDRADE, 2007), valendo ainda, involuntariamente, para as interrupções a que essas “ligações” foram submetidas.

393).⁴⁵² Seja como for, o trato com um número maior de pessoas, viabilizado pelo deslocamento pessoal, foi amplificado pela multiplicação da produção de cartas nesse momento. Mais que isso, a correspondência institucional e o exercício de cautela garantiram, então, o arquivamento de um número maior de correspondências ativas, o que permite um olhar mais detalhado para a produção missivista de Paulo Emílio nessa época.

Cresce o volume de correspondência produzida num mesmo dia. Afinal, a negociação se fazia em diversas frentes, seja no contato direto com os parlamentares ou burocratas do poder público, seja pela articulação com o movimento cineclubista ou cinematográfico de seus estados de origem. Em carta enviada em abril de 1962 a Martins Rodrigues (APESG-CB CA 0404), Paulo Emílio se refere explicitamente a esse entrelaçamento das frentes de atuação, ao notar os esforços de Lívio Xavier Sobrinho (da Universidade Federal do Ceará) e de Darcy Costa (do Clube de Cinema de Fortaleza) junto aos parlamentares cearenses. A mesma lógica serve no âmbito estadual, pois em carta enviada a Rubens Francisco Lucchetti (APESG-CB CA 0625), em abril de 1961, Paulo Emílio pede que o Clube de Cinema de Ribeirão Preto pressione o deputado local em defesa do convênio da Cinemateca com o governo estadual.⁴⁵³ Também há na correspondência passiva indicações nesse sentido, como a carta do cineasta paraibano Ipojuca Pontes (APESG-CB CP 1583), de dezembro de 1962, relatando conversa com um deputado local no sentido de pressionar pela federalização das verbas da Cinemateca.

Oceano atlântico

É possível relacionar a ampliação da atuação no país, pessoalmente, por contatos telefônicos ou por carta, a uma retirada que faz parte dos desencontros entre Paulo Emílio e o Cinema Novo. O excesso de participação e de negociação que toma a carreira do crítico entre 1960 e 1964 é simétrico às recusas a convites de participação em festivais e eventos em torno do cinema nacional no exterior, plataforma preferencial daquele movimento. Em 1959, Paulo Emílio declina, em carta a Carlos Ferreira, do convite para participar do Festival de Mar del Plata (APESG-CB CA 0282). Também prefere não participar do conjunto de festivais sobre o cinema latino-americano realizados na Itália

⁴⁵² Esse mesmo contexto legislativo deu origem a um avanço legal, na perspectiva de Paulo Emílio, com a aprovação da Lei de Remessa de Lucros, em setembro de 1962, que teve consequências para a produção cinematográfica nacional.

⁴⁵³ Essa correspondência é parte de um contato maior de Paulo Emílio com o movimento cineclubista de Ribeirão Preto. Em 1960, o crítico paulistano escreveu para o *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 2015a, p. 28-32) e para *Visão* (SALLES GOMES, 1960a, p. 62-63) artigos sobre a Semana Chapliniana realizada na cidade. Nos dois textos é mencionada a exibição de desenhos de Lucchetti, que se correspondeu com o crítico de 1960 a 1962.

no início dos anos 1960. Sua participação nesses festivais é indireta, uma vez que a Cinemateca foi oficialmente representada, de modo que a ausência do curador-chefe foi coberta pela atuação de Rudá de Andrade e de Walter da Silveira, em 1961 (PEREIRA, 2007, p. 133-136).⁴⁵⁴ No ano seguinte, Walter da Silveira seria enviado como representante da Cinemateca, ocasião em que parece ter seu desempenho questionado.⁴⁵⁵ Também a inclusão de seu artigo “Mauro e outros dois grandes” na publicação editada por Gianni Amico, *Il cinema brasiliano*, foi objeto de desentendimentos.⁴⁵⁶

Em suma, a atuação de Paulo Emílio parece mais distanciada, limitando-se a sugestões e compartilhamento de impressões, sem grande comprometimento pessoal. As cartas mais sistemáticas, trocadas com Almeida Salles e Gustavo Dahl, são marcadas pela abordagem de questões pessoais, deixando, por vezes, o cinema brasileiro em segundo plano.⁴⁵⁷ Mesmo a correspondência mais pragmática com Joaquim Novais Teixeira é um acompanhamento distante das articulações em festivais europeus, com o complemento da atuação de Paulo Emílio no Brasil em favor da divulgação das ações e ideias do correspondente em *O Estado de S. Paulo*.⁴⁵⁸ Mesmo seu contato com os jovens cinemanovistas que circulavam pela Europa nesse momento é marcado pelo distanciamento, uma ajuda sem grande comprometimento. Em carta a Joaquim Pedro de Andrade (APESG-CB CA 0383), de junho de 1961, Paulo Emílio comenta a importância de sua articulação com Dahl e Saraceni, todos na Europa, mas quanto às possibilidades mais práticas, limita-se a sugerir tratativas com Jean-Claude Bernardet e com Pierre Gourjon, editor de *Jean Vigo*.

Isso não significa, evidentemente, um desengajamento nesse momento crucial para cineastas como Joaquim Pedro, Glauber Rocha etc. Em seus artigos em *Visão*, por exemplo, é evidente o trabalho de compartilhamento do que se fazia no exterior do país,

⁴⁵⁴ Nos textos dedicados ao relatório de Rudá de Andrade em o *Suplemento*, a ênfase recai sobre a UNESCO, não sobre o Columbianum, instituição promotora dos encontros. Em carta a Henri Langlois (APESG-CB CA 0384), de junho de 1961, Paulo Emílio pede a Lotte Eisner impressões sobre os filmes brasileiros exibidos naquela ocasião. Aqui há uma instância de mediação que o afasta do trato direto com o evento.

⁴⁵⁵ A preparação de Walter da Silveira é mencionada em carta a Rex Schindler (APESG-CB CA 0405, abril de 1962). A avaliação do desempenho do crítico baiano aparece em carta a Gustavo Dahl (APESG-CB CA 0648, agosto de 1962), em carta deste (APESG-CB CP 1553, julho de 1962) e em carta do próprio Walter da Silveira (APESG-CB CP 1674, julho de 1962).

⁴⁵⁶ Os desentendimentos são citados em carta a Gustavo Dahl (APESG-CB CA 0648, agosto de 1962), sendo também mencionados na resposta deste (APESG-CB CP 1552, setembro de 1962).

⁴⁵⁷ Veja-se a carta de novembro de 1962, em que Paulo Emílio cita o queijo enviado por Almeida Salles (APESG-CB CA 0419) ou o encontro com Dahl em carta de agosto de 1962 (APESG-CB CA 0648).

⁴⁵⁸ Esse tema é citado em carta enviada em julho de 1961 (APESG-CB CA 0386), que responde a carta de junho do mesmo ano (APESG-CB CP 1561). Novais Teixeira volta ao assunto em julho do ano seguinte (APESG-CB CP 1554).

o que fica marcado na série de artigos dedicados a *O pagador de promessas*. A premiação do filme em Cannes garante a Paulo Emílio, inclusive, a única intervenção em *Visão* desvinculada de seções específicas, sendo tema da capa da edição (FIGURA 1).⁴⁵⁹ O filme e sua premiação suscitaram os artigos “Do circo de Salto a Cannes” (SALLES GOMES, 2016, p. 260-263; abril de 1962) e “Uma glória que obriga a pensar” (SALLES GOMES, 2016, p. 101-109; junho de 1962), retornando como parâmetro em “Babá Saci Anselmo”, publicado em junho de 1963 em *Brasil, urgente* (SALLES GOMES, 2016, p. 312-314). Em suma, Paulo Emílio parece atuar como elo local de amplificação do sucesso obtido no exterior, nos festivais italianos, em Cannes, Berlim e Karlovy Vary.⁴⁶⁰



FIGURA 1 – *O PAGADOR DE PROMESSAS* EM CAPA DE *VISÃO*, 1962 (FOTOGRAFIA: VICTOR SANTOS VIGNERON / ACERVO: BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE)

Máquina de escrever – papel timbrado – cópia em carbono

⁴⁵⁹ Em geral, Paulo Emílio contribuía com “Cinema”, mas há exceções, como o artigo sobre a peça *Pedreira das Almas*, publicada em “Teatro”. Essas seções ocupavam as últimas páginas da revista, o que também marca a diferença do artigo sobre *O pagador de promessas*, que ocupa uma posição intermediária.

⁴⁶⁰ Este último, realizado na Tchecoslováquia. Os festivais do bloco socialista têm uma importância pouco analisada. A importância dessa rede de sociabilidade – não apenas no campo do cinema – foi sublinhada por Marcelo Ridenti (2010, p. 69-75). Em 1962, Walter da Silveira também foi à Tchecoslováquia.

A ausência europeia demarca um limite material da atuação de Paulo Emílio. Ao mesmo tempo, sua amplificação passa pela existência de recursos que antes não se encontravam à disposição. É importante lembrar que, no início dos anos 1960, a Cinemateca contava a duras penas com uma equipe mais ou menos estável, que tocava o trabalho de organização do acervo (CORREA JR., 2010, p. 159-249; SOUZA, 2002, p. 373-383). A montagem da equipe costuma ser analisada nos quadros da atividade-fim da instituição. Contudo, ela é marcante também no trabalho de construção da institucionalidade da Cinemateca. Refiro-me, no que toca ao material de Paulo Emílio, a uma mudança que marca seus registros escritos. De maneira geral, o ano de 1962 marca um limite na produção jornalística de Paulo Emílio. Antes disso, o crítico incentivara a participação de outros críticos, comumente mais jovens, como Gustavo Dahl, David Neves e Jean-Claude Bernardet, para substituí-lo nas férias no *Suplemento Literário*.⁴⁶¹ Assim, a produção de artigos – muitos dos quais escritos diretamente em papéis timbrados dos órgãos de imprensa, que enquadravam formato e tamanho – começa a declinar, o que se torna evidente a partir de 1963. Quando ocorre o Golpe de 1964, Paulo Emílio já não colaborava mais com *Visão* e *Brasil, urgente* e pouco participava do *Suplemento Literário*.

A redução do material publicado foi acompanhada, em torno de 1962, pela multiplicação do material escrito em papéis timbrados da Cinemateca Brasileira. A incorporação do signo da oficialidade – talvez manifestação de uma ficção compensatória – é acompanhada por outras marcas de transformação. Em boa parte da correspondência da época, o uso do papel timbrado da Cinemateca foi acompanhado pela passagem do material manuscrito – modo típico da escrita de Paulo Emílio – para o texto datilografado. É nesse material oficial que se faz a formalização de arranjos verbais prévios, como uma espécie de garantia suplementar.⁴⁶² De certa forma, Paulo Emílio assumia agora a posição

⁴⁶¹ Paulo Emílio encoraja diversos interlocutores a escrever para o *Suplemento*, na época dirigido por Décio de Almeida Prado: Dahl (APESG-CB CA 0367, março de 1961), Walter da Silveira (APESG-CB CA 0590, maio de 1961), Almeida Salles (APESG-CB CA 0419, novembro de 1962), Neves (APESG-CB CA 0307, julho de 1963) e novamente Silveira (APESG-CB CA 0603, maio de 1964). Na carta enviada a Dahl, Paulo Emílio sugere ainda a publicação em *Visão* e *Senhor*, num momento em que o interlocutor estava sem recursos financeiros. Quanto a Almeida Salles, é conhecida a inflexão de sua produção na passagem do corpo para o *Suplemento* do jornal (BENDER; LAURITO, 1988).

⁴⁶² É o caso, por exemplo, das cartas enviadas no mesmo dia a Ferreira Gullar e Cláudio Mello e Souza (APESG-CB CA 0372 e 0373, respectivamente), em abril de 1961. Ambas possuem o timbre da Cinemateca. A Gullar, Paulo Emílio se refere a um acerto verbal feito anteriormente, na presença de Almeida Salles, em Brasília. A seguir, formaliza as iniciativas aventadas na ocasião. A Cláudio Mello e Souza, Paulo Emílio transmite ao jornalista, que atuava junto a Gullar na Fundação Cultural de Brasília, o teor da carta anterior.

que fora de Lourival Gomes Machado na correspondência trocada entre ambos na passagem para os anos 1950, o que reforça a observação a respeito da diversidade dos ritmos da institucionalização profissional dos intelectuais oriundos da revista *Clima* (PONTES, 1998). Mas a comparação com Lourival também reforça a confusão entre pessoa e instituição (evocada acima a propósito do uso de palavras), que volta e meia se evidencia nas correspondências de Paulo Emílio no início dos anos 1960.⁴⁶³

Outro aspecto dessa modificação material é a produção de duplicatas ou de cartas em cópia carbono. A providência pode ter relação com a necessidade de assegurar o controle das informações, documentando assim as negociações da Cinemateca. Isso ajuda a explicar a profusão da correspondência ativa de Paulo Emílio em seu arquivo pessoal referentes ao início dos anos 1960. Ademais, implica uma ampliação do trabalho de secretariado, fundamental ao desempenho das atividades intelectuais no Brasil e ainda pouco analisado. No âmbito do trabalho informal, Heloisa Pontes (1998, p. 123-139) já havia notado a importância do suporte dado pelas esposas de Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, o que pode ser estendido para Sônia Borges Velloso, primeira esposa de Paulo Emílio. Ela foi revisora de *Jean Vigo*, secretariou seu companheiro na organização do Festival de 1954 e traduziu a *História mundial do cinema*, de Georges Sadoul, publicada em 1963 com prefácio de Paulo Emílio. A separação de Paulo Emílio e de Sônia já havia se consumado no início dos anos 1960.⁴⁶⁴

Nesse momento de (pequena) abundância financeira, a Cinemateca contava com um secretariado fixo, posição desempenhada sucessivamente por Yolanda Leite e Sérgio Lima. A mera existência de um secretário coloca uma questão para a autoria de certos textos de Paulo Emílio nessa época. Afinal, vale principalmente em ofícios e cartas oficiais, percebe-se que a datilografia não era feita pelo próprio crítico. Como vimos, seu modo de produção típico é a escrita à mão, diferentemente de outros intelectuais do período – como Antonio Candido ou Glauber Rocha.⁴⁶⁵ O recurso ao secretariado talvez

⁴⁶³ Mesmo numa carta enviada a uma figura com quem Paulo Emílio não tinha intimidade, como Gullar, se dá a passagem ao registro informal: “Brasília possui essa espécie de virgindade tão excitante para a imaginação e propícia às fabulosas fecundações” (APESG-CB CA 0372).

⁴⁶⁴ O trabalho de secretariado não deixa de estender a lógica de invisibilização mais geral do trabalho de reprodução social, fato analisado em sua ampla trajetória histórica por Silvia Federici (2017). O caráter de dependência que marca a relação de Paulo Emílio e Sônia Borges Velloso foi polidamente indicado em entrevista dada por Leda Lacerda de Lira e Maurício Segall em 1990 (MIS 00031PSG00029AD). Vale lembrar que Jose Inacio de Melo Souza (2002) é um dos raros autores que se valeu de entrevistas com Sônia Borges Velloso.

⁴⁶⁵ Alguns anos depois, em dezembro de 1965, Paulo Emílio trata em carta a Antonio Candido da imagem supérflua atribuída ao cinema, traçando uma analogia com a datilografia (APESG-CB CA 0758, p. 1).

explique tanto a fuga de seu modo de escrita típico, quanto a profusão de duplicatas e, enfim, a ampliação do volume de escrita. Pois, sobretudo no que toca à correspondência, a natureza da escrita se modifica, tratando-se muitas vezes de um texto ditado. Se em boa parte do material esse fato é apenas latente, a situação vem à tona em alguns documentos. Em carta enviada a Langlois (APESG-CB CA 0384), em junho de 1961, Paulo Emílio menciona ironicamente Yolanda Leite como responsável pela datilografia do texto. É possível detectar menções à secretária também em carta enviada a Michelle Sterling (APESG-CB CA 0430, abril de 1963).⁴⁶⁶ A brincadeira com Yolanda Leite contrasta com a distância em relação a Sérgio Lima, o que não deixa de afetar o que é ditado.⁴⁶⁷

Para além do problema da transmissão mecânica da escrita, feita de próprio punho, esboçada para ser reescrita ou ditada, a presença desse secretariado se desdobra em alguns casos no próprio processo criativo de Paulo Emílio. Um exemplo significativo é ainda a relação do crítico com Yolanda Leite. Sabe-se que ela foi responsável pela tradução do artigo “Mauro e outros dois grandes” para a publicação italiana *Il cinema brasiliano*. Em carta enviada a Alex Viany, em julho de 1977 (CMAM-RJ a1.gbp1i1.3.16), Paulo Emílio aponta para um processo um pouco mais complexo. Na realidade, ele escreveu o texto numa versão “ítalo-paulista sub-Juó Bananére”, de modo que coube a Yolanda Leite não apenas a tradução, mas o estabelecimento do texto final.⁴⁶⁸ Na mesma época em que trabalhava com Yolanda Leite, Paulo Emílio comenta, em carta a Glauber Rocha de novembro de 1960, sobre a sabotagem de sua datilógrafa, donde a passagem das confissões às confusões (apud ROCHA, 1997, p. 130-131).⁴⁶⁹

A correspondência com Yolanda Leite sugere uma colaboração ainda mais intensa, que vai além das tarefas ordinárias da instituição. Em janeiro de 1965, Paulo Emílio escreve uma carta a ela (APESG-CB CA 0444), onde pergunta sobre os contos que ambos haviam pensado juntos. Embora Paulo Emílio não indique o teor desses

⁴⁶⁶ Na primeira metade dos anos 1970, Paulo Emílio voltaria a gozar desse expediente, dessa vez sob responsabilidade de Carlos Roberto de Souza, que confirmou as datas em consulta feita para esta pesquisa, em 2020. É possível observar essa presença assinalada na existência de uma versão prévia “para Carlos datilografar” de carta para Paramesh Krishnan Nair (APESG-CB CA 0582), em dezembro de 1974. Note-se, contudo, que nesse caso não é uma carta ditada.

⁴⁶⁷ Em seu diário, no fim de 1963 (APESG-CB PI 0422, p. 8), Paulo Emílio confessa ter sentido certo constrangimento ao ditar a Sérgio Lima a carta a Pedro Dalle Nogare, em que discute sua relação com deus (APESG-CB CA 0436).

⁴⁶⁸ No início da década de 1970, é importante lembrar que parte das pesquisas prévias para a produção da tese de doutorado de Paulo Emílio foi feita por Carlos Roberto de Souza, segundo o próprio em consulta realizada em 2020. Também aqui pode-se falar, ainda que num sentido diverso, de uma contribuição autoral.

⁴⁶⁹ O trabalho de Sônia Veloso e de Yolanda Leite endossa a observação de Gilda de Mello e Souza a respeito da correção feminina da escrita de Paulo Emílio.

contos, a resposta de Yolanda Leite (APESG-CB CP 1662), ainda em janeiro, dá algumas pistas nesse sentido. Ela lembra que dos contos idealizados junto de Paulo Emílio, entre os quais menciona um que tratava de uma “virgem costurada/suturada”. Ora, esse tema reapareceria, nos anos 1970, na terceira novela de *Três mulheres de três PPPês* (SALLES GOMES, 2015b, p. 95-128).⁴⁷⁰ Acresce que a correspondência com Yolanda Leite, que se estende até os anos 1970, é fortemente marcada pela conexão literária dos envolvidos: as primeiras tentativas de Paulo Emílio que tendem à ficção – “Um discípulo de Oswald em 1935” –, a produção de Lygia Fagundes Telles, a escrita de Lawrence Durrell (APESG-CB CA 0444), as conversas sobre Giuseppe Ungaretti (APESG-CB CP 1117, 1123 e 1519), reflexões que se misturam, por vezes, a questões mais práticas das viagens de Yolanda Leite à Itália e à Índia, onde auxiliou Paulo Emílio na remessa de materiais para um festival de cinema hindu no Brasil.

Tempo de urgência

Em determinados momentos, no início dos anos 1960, é visível na documentação que o crítico não tem tempo em meio às várias atividades que desempenha. Encontros em saguões de aeroportos, eventos sociais entremeados por um ritmo acelerado de telefonemas e por um grande volume de correspondências marcam a atuação de Paulo Emílio nesse momento. Vimos que essa nova modalidade de atuação tende a hipertrofiar o que podemos chamar de “atividades-meio”, isto é, a construção institucional passa ao centro do horizonte do crítico de cinema, que passa a ter pouco tempo para ir ao cinema. Em 1963, no artigo “O vício cinematográfico”, publicado em *Brasil, urgente*, Paulo Emílio já notava que, na vida adulta, a ida ao cinema tendia à frustração, devendo ser entendida nos quadros de um vício compensatório sem prazer, diferentemente do florescimento experimentado na juventude (SALLES GOMES, 1986, p. 238-239).⁴⁷¹ Essa formulação está em linha com outras observações da época, que evidenciam sua ausência nas salas de projeção.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Diga-se de passagem, a materialidade da escrita é um elemento central da segunda novela, onde os sucessivos *Carnets*, preenchidos com diferentes cores de tinta, marcam as reviravoltas no enredo. Em *Cemitério* ocorre algo semelhante, pois o texto a que o leitor tem acesso seria o caderno do autor.

⁴⁷¹ Em debate publicado em 1970, Paulo Emílio aplica a noção de “vício cinematográfico” à dependência do exibidor em relação ao filme estrangeiro (SALLES GOMES et al., 1970).

⁴⁷² Há um fundamento material para a falta de tempo. Em carta a Michelle Sterling, em abril de 1963, Paulo Emílio menciona que o recurso a jornais e a conferências é motivado pela falta de dinheiro. O expediente do envio de artigos a periódicos já havia sido sugerido por Paulo Emílio a Gustavo Dahl, em 1961 (APESG-CB CA 0367). Não é excessivo imaginar que o problema persista mesmo depois de seu ingresso na

Uma dessas declarações ocorre em 1962, em depoimento sobre o filme *Cinzas e diamantes*, publicada no catálogo da mostra de cinema polonês organizada pela Cinemateca (SALLES GOMES, 1962g). No início de seu depoimento sobre o filme, Paulo Emílio afirma que frequenta pouco o cinema e que, portanto, não é capaz de apresentar uma visão panorâmica sobre a produção polonesa, à época com grande prestígio nos círculos cinéfilos. Em contraste com a alegada ignorância acerca dessa produção, Paulo Emílio relata a profunda impressão deixada pelo filme de Wajda, objeto de diversas revisões ao longo de sua trajetória. É de se notar que a confissão dessa competência altamente pontual em relação ao cinema polonês contrasta com a postura assumida pelo crítico em seus comentários sobre os festivais de cinema ao longo do mundo, uma década antes. Mesmo quando comentava sobre representantes de países com os quais não tinha grande familiaridade, tal fato não era sublinhado. É o caso, por exemplo, do comentário de Paulo Emílio em 1956 no *Suplemento* sobre a produção húngara (SALLES GOMES, 1981, v. p. 324-329). Embora o crítico não tenha assistido ao filme discutido no artigo, *Carrossel do amor* (1956, dir. Zoltán Fábri), isso não o impediu de discorrer de forma relativamente ampla a respeito do cinema húngaro. Quando, em 1962, Paulo Emílio se recusa a ir além de seus parcos comentários a partir de memórias particulares sobre um filme, é significativo que ele declare sua falta de tempo. Como vimos, não é algo isolado.

Outra manifestação da falta de tempo é a ausência de Paulo Emílio nas articulações do jovem cinema brasileiro em festivais europeus, em parte explicada, como se viu, pelos limites materiais do desdobramento de sua atuação no Brasil. A articulação pela garantia financeira da Cinemateca tomava sua atenção, de modo que sua colaboração se restringia à cessão do espaço institucional da Cinemateca, como ocorreria na mostra de curtas de 1961, na Bienal. O descompasso com o que viria a ser chamado de Cinema Novo, contudo, é mais amplo e possui uma trajetória mais detalhada, analisada, no que toca à obra de David Neves e Glauber Rocha, por Pedro Plaza Pinto (2008; 2014b). Falta estender sua análise a figuras como Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos, com quem Paulo Emílio cultivou relações de outra natureza. A correspondência com Dahl e Joaquim Pedro pode fornecer algumas pistas nesse sentido.

universidade, pois, como lembra Rodrigo Motta, o perfil de remuneração era bastante precário até a gestão de Jarbas Passarinho no Ministério da Educação e Cultura (1969-1974) (MOTTA, 2014, p. 242-287). Calil assinada as dificuldades financeiras que ainda atormentavam o crítico em seus últimos anos (CALIL, 2012).

Mantendo-me na generalidade do problema, gostaria de propô-lo em outros termos. Recorro nesse sentido ao artigo publicado no *Suplemento Literário* em 1957, intitulado “Primazia mineira” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 188-192). Nele, o crítico anuncia a retomada da *Revista de Cinema*, periódico mineiro que havia sido interrompido e para o qual o próprio Paulo Emílio colaborara em duas ocasiões. Mais do que uma valorização da revista para o público do *Suplemento*, o crítico enfatiza a necessidade de conferir a ela uma centralidade nacional no debate cinematográfico. Daí a “primazia”, que implica a decisão de não chamar para si a articulação da crítica – o *Suplemento* não era um órgão especializado –, de modo a reconhecer que a potência não deve passar ao ato. Uma “potência de não”, em suma.⁴⁷³ Talvez esse seja o sentido de um debate travado com Gustavo Dahl em 1962, quando este observa em carta que Paulo Emílio assumiu uma postura monumental quando há muito a se fazer (APESG-CP 1553); em sua resposta, Paulo Emílio observa que a monumentalização atribuída por Dahl se situa, na realidade, no olhar que não reconhece o movimento de renovação em sua atitude intelectual (APEESG-CB CA 0648).

De volta à relação com o Cinema Novo, é o caso de se perguntar se a perspectiva do “desencontro” se refere ao acontecimento em si ou à qualidade que lhe foi atribuída por parte de alguns de seus autores, convertendo expectativa frustrada em falha objetiva. Se a análise de Pedro Pinto qualifica o que entende por “desencontro”, é significativo notar que o conceito não problematizado permanece na memória de algumas das personagens envolvidas (ESCOREL, 2004), com o risco de adquirir presença historiográfica. Seria o caso, então, de se perguntar se a ideia de “potência”, como gesto necessariamente associado ao ato, não seria o fundamento desse deslize da história à memória, eliminando a possibilidade de ler de outra forma a recusa de Paulo Emílio à possibilidade de se colocar na posição de pai.⁴⁷⁴

* * *

Tal olhar termina incorporando a agenda cinemanovista e deixando de lado o ritmo particular da escrita de Paulo Emílio. Trata-se de um problema paralelo com a leitura relativamente seletiva da obra do crítico, que tente a diluir os escritos de 1960 e de

⁴⁷³ O conceito é discutido de forma ampla por Giorgio Agamben (1993, p. 33-35).

⁴⁷⁴ Em depoimento para esta tese, em 2019, Jean-Claude Bernardet enfatiza o problema de se considerar como necessário que o crítico fale de certos filmes – refere-se à ausência de críticas de Paulo Emílio sobre os principais filmes de Glauber Rocha.

1973. Ocorre, no entanto, que a configuração de sua escrita muda drasticamente, ano a ano, no período que vai de 1960 a 1966. O ano de 1962, por exemplo, inicia um processo de aceleração da articulação nacional de Paulo Emílio, ao mesmo tempo em que se experimenta um baque em torno da federalização da Cinemateca. Nos anos seguintes a estratégia não muda fundamentalmente, mas se diversifica o leque da atuação, com a progressiva passagem do crítico, em São Paulo e em Brasília, à universidade. A entrada na UnB foi tributária das negociações, dessa vez com o Executivo, pela federalização da Cinemateca, junto a altos funcionários como Darcy Ribeiro, Anísio Teixeira e Paschoal Carlos Magno. Assim, se o entusiasmo do paulista com a plataforma cinematográfica de Jânio Quadros não se reproduziu com João Goulart – que até janeiro de 1963 não gozava de plenos poderes – a circulação junto ao governo se ampliou na gestão trabalhista.

Paulo Emílio, portanto, gravitou discretamente em torno do governo Goulart, ainda que não se entusiasme, até pela parcimônia desse governo em relação ao cinema brasileiro. Portanto, a atuação do crítico paulista nesse momento não se explica em termos de uma convergência com o governo, mas, antes, pela exploração dos rendimentos de uma afinidade política no sentido de avançar na consolidação institucional da Cinemateca e de sua própria carreira, elementos pouco discerníveis nesse momento, sobretudo após a ida de Almeida Salles a Paris. Todavia, mesmo a constatação do deslocamento de Paulo Emílio em relação ao governo é insuficiente para caracterizar a situação e a ação do crítico nesse contexto.

Talvez a análise feita até aqui tenha reforçado a impressão que se acaba de questionar, uma vez que a profusão de uma escrita institucionalizada converge com a ideia de uma integração, ainda que bastante peculiar, que procura deixar portas abertas com o maior número possível de agentes políticos, passando de um governo a outro, do Legislativo ao Executivo, do Poder Municipal ao Poder Estadual etc. Assim, por exemplo, pouco antes das gestões junto ao Legislativo federal, Paulo Emílio participa, ainda em 1961, da produção de um relatório (IEB-USP FA CP-Cx13,60), junto de Rodolfo Nanni e Benedito J. Duarte, com um diagnóstico das possibilidades de uma política cinematográfica municipal, por solicitação do então secretário de educação e cultura de São Paulo, Fernando de Azevedo. Na verdade, a necessidade de trabalhar com diversas frentes se evidenciara de forma crassa – e assim fora levada à arena pública – por ocasião do incêndio de 1957 (SALLES GOMES, 2016, p. 434-439).

Como vimos, essa postura corresponde a uma transição no perfil da escrita de Paulo Emílio, que começa a declinar em sua vertente pública (artigos para periódicos,

catálogos e publicações coletivas) e volta-se para a produção de ofícios, cartas institucionais, convites, congratulações etc. No entanto, o aspecto quantitativo não constitui o único nexos explicativo, donde a necessidade de recorrer a materiais que, embora excepcionais, permitem aberturas e corrigem análises enviesadas pelo escopo do material. Um desses materiais, que será aqui contraposto à discussão proposta no item anterior, é marcado pela sua excepcionalidade formal – trata-se de um diário – na trajetória de Paulo Emílio.

* * *

Entre novembro e dezembro de 1963 Paulo Emílio produziu o que, salvo engano, foi seu único diário. O documento constitui um pequeno parêntese temporal, em que a digressão pessoal se distende em meio aos inúmeros afazeres. Essa escansão temporal do relato se justifica por um princípio apostado no início do documento: “Decididamente vale anotar” (APESG-CB PI 0422). A orientação aí expressa duraria pouco e o material seria descontinuado em poucas semanas. Em termos materiais, o diário remete ao modo típico de produção de Paulo Emílio, sendo todo ele manuscrito.⁴⁷⁵ O recuo manuscrito à intimidade contrasta com o compartilhamento da produção oficial, ditada ou passada a limpo por escribas. O adensamento da privacidade dá lugar a uma construção privada da escrita, marcada no fluxo das ideias e dos temas tratados, ainda que a maior parte deles diga respeito às tratativas públicas levadas por Paulo Emílio na época. Quanto ao fluxo, se a produção de ofícios supõe a eficiência do processo de escrita e também de leitura, isto é, da comunicação – donde o uso de máquina de escrever, do escriba, da distância entre linhas, da reiteração e da cópia das tratativas etc. –, aqui a reflexão perambula, eventualmente se perde, sem ter um ponto fixo de chegada.⁴⁷⁶ E, de fato, não há ponto de chegada, pois os registros começam a escassear a certa altura, até o diário se encerrar abruptamente, sem indicação das circunstâncias que levaram a esse fato.

A própria escrita do diário é tratada ao longo do documento. Em certo momento, por exemplo, o caderno registra o medo de seu autor de perder o material por aí, por conta do teor confessional do texto (APESG-CB PI 0422, p. 5).⁴⁷⁷ Mais ao final do documento, a única pista de que o diário se aproxima do fim é uma reflexão sobre o sentido de se

⁴⁷⁵ A Cinemateca guarda uma versão datilografada, posteriormente, por Carlos Roberto de Souza.

⁴⁷⁶ O termo “comunicação” é aqui entendido em seu sentido funcionalista, aliás cada vez mais forte nessa época no campo universitário da comunicação, no qual Paulo Emílio se engajava por esses anos.

⁴⁷⁷ As diferentes possibilidades de esquecer um diário seriam exploradas por Paulo Emílio na segunda novela de *Três mulheres de três PPPês* (SALLES GOMES, 2015b, p. 41-94).

produzir e de se ler um diário hoje (APESG-CB PI 0422, p. 11). A falta de sentido aí registrada possivelmente levou o crítico, então extremamente atarefado, a descontinuar a tarefa que se impôs. Mas é significativo notar esse contraste, proporcionado pelo diário, entre o tempo de urgência dos acontecimentos relatados e o intervalo da escrita suposto no tempo implicado na produção do texto. A escrita permite ao autor expressar o desalento com uma força que não se vê em sua produção pública, que então possui um viés construtivo. Nesse sentido, Paulo Emílio nota no diário que um filme como *Vidas secas* tem a qualidade de resistir à análise que se espera dele em *Visão*. Essa insatisfação formal em breve se espalharia para outros domínios e é significativo que nesse mesmo ano de 1963, antes de passar ao diário, Paulo Emílio assumia uma forma muito mais aberta de escrita em *Brasil, urgente*, onde começou a escrever em março.

Voltando ao diário, é interessante notar o entrelaçamento de temas abordados ali. Por um lado, o diário prolonga as dúvidas expressas pelo crítico em relação ao governo de Goulart, que já apareceram em sua correspondência com Gustavo Dahl, cuja permanência em Roma propiciava a Paulo Emílio uma distância que talvez tenha aguçado a confissão. Em carta enviada a Dahl (APESG-CB CA 0648), em agosto de 1962, Paulo Emílio indicara sua “incuriosidade” em relação ao cinema cubano desencadeado pela revolução. Esse comentário é importante para matizar um pouco a recepção da Revolução Cubana, indicada como elemento geracional marcante por Marcelo Ridenti (2014, p. 17-28). A marca é inegável, mas um tanto genérica quando não especificamos o grupo ou o indivíduo a que se refere. Aliás, a carta de Paulo Emílio é uma resposta ao comentário do próprio Dahl, de julho de 1962, a respeito dos filmes cubanos exibidos naquele ano na Itália (APESG-CB CP 1553). No entanto, Dahl opõe por essa época a “escandinavização” da Europa ocidental à vontade de ver o festival polonês organizado por Paulo Emílio (APESG-CB CP 1552). Seja como for, Dahl voltaria a criticar a esquerda cubana em carta de fevereiro de 1963 (APESG-CB CP 1557), na qual começa declarando, ironicamente, certo otimismo com a demagogia de João Goulart. É de se notar que a carta foi escrita logo após o fim do interregno parlamentarista.

De volta ao diário, o andamento do governo Goulart era observado com reservas, em que se misturam as expectativas em torno das negociações entabuladas junto a funcionários do governo, cuja proximidade evidentemente não deixava de ser de cunho político, como Anísio Teixeira, Paschoal Carlos Magno e Darcy Ribeiro. A certa altura registra-se que essas tratativas eram um indício de que “a esperança não morreu” em torno de Brasília. No entanto, Paulo Emílio anota sua recusa a uma função tão próxima da

Presidência quanto cerimonial, a de selecionar programas de TV para o presidente e seus ministros (APESG-CB PI 0422, p. 6), oferta que marcaria a limitação de seus esforços. A mesma relação de proximidade e distanciamento se dá no tocante a diferentes frações da esquerda que apoiavam de alguma forma o governo. Ainda assim, o diário indica o engajamento relativo do autor, como ocorre na participação nas Caravanas da Cultura, promovidas por Carlos Magno, ou ainda na participação em evento do Centro de Estudos Sociais, associado a alguns intelectuais ligados ao PCB (“uma coisa comunista”, nas palavras de Paulo Emílio).

Mas o incômodo relativo a certas frações de esquerda fica mais saliente num contexto específico ao campo do crítico. Em determinado ponto, o diário registra sua insatisfação com um debate no qual participara, promovido pelo jornal *Última Hora* de São Paulo a respeito do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicado recentemente por Glauber Rocha (SALLES GOMES et al., 2003). Embora Paulo Emílio tivesse suas críticas ao livro, expressas ao longo do debate, ele afirma no diário seu descontentamento em relação às acusações de academicismo lançadas por alguns dos debatedores presentes, provavelmente em referência à posição de Maurice Capovilla e, principalmente, Roberto Santos.⁴⁷⁸ É marcado no diário, portanto, o agastamento e o desânimo acerca do antiacademicismo de alguns críticos à esquerda.

Por outro lado, esse descontentamento contrasta, no diário, com a ênfase dada à convergência política lembrada por ocasião do encontro com Febus Gikovate, ocorrido pouco tempo depois do debate de *Última Hora*. As conversas sobre a experiência política comum desses ex-militantes do PSB e sobre o atual momento do partido – que se associara ao governo Goulart – parecem atrair a atenção de Paulo Emílio de forma muito mais intensa, configurando um corte geracional visível, mas sobretudo um campo de experiências palpável a partir de onde ele olha para os acontecimentos políticos de sua época.⁴⁷⁹ Esse recuo em relação ao tempo se repetiria por ocasião do Golpe de 1964, quando Paulo Emílio confessa, em correspondência com Yolanda Leite, preferir falar sobre os acontecimentos a veteranos de sua geração, como Antonio Candido e Arnaldo Pedroso D’Horta (APESG-CB CA 0441).

⁴⁷⁸ É pertinente lembrar que Bernardet já havia se indisposto com a redação do *Última Hora* de São Paulo por uma crítica ao filme *O cabeleira* (1963, dir. Milton Amaral), publicada em julho de 1963 (BERNARDET, 2011, 97-100).

⁴⁷⁹ Num momento de autorreflexão política mais sistemática, em que produziria seus principais relatos sobre Paulo Emílio, Antonio Candido evoca Gikovate, ao lado de Mário Pedrosa, como fundamentais para sua passagem ao Partido dos Trabalhadores (PT) (CANDIDO, 1988).

Pelo que foi exposto até aqui, a escrita do diário conjuga a presença e o recuo ante os acontecimentos de novembro e dezembro de 1963. O gesto de escrever aponta também para a falta de tempo: escrever na rua, em mesas de cafés, donde o medo de perder o diário. Por esse motivo, o fluxo dos dias se mistura fortemente ao fluxo da consciência. Uma listagem sintética das temáticas abordadas ajude a visualizar melhor esse fenômeno, lembrando que a indicação de datas é bastante imprecisa no documento, configurando uma simples sucessão de acontecimentos e reflexões. O documento será dividido por páginas, pois não há nenhuma forma de divisão no texto, como entradas datadas.

1. Página 1: a malfadada transferência da Cinemateca para a Cidade Universitária da USP; opinião sobre um programa-piloto da TV Excelsior sobre a realidade paulistana.⁴⁸⁰
2. Página 2: reunião na FFCL-USP sobre a criação de escolas de cinema e de teatro na universidade; dificuldades para escrever sobre *Vidas secas* para *Visão*; primeira reflexão sobre o próprio diário; reflexão sobre o debate acerca de *Revisão crítica do cinema brasileiro* promovido pelo jornal *Última Hora*; comentário sobre Leides Roda, da Comissão Estadual de Cinema; conversa com Febus Gikovate sobre o PSB.
3. Página 3: comentário acerca da correspondência com Gustavo Dahl, particularmente em relação a seus sentimentos sobre Brasília; leituras sobre reações de comunistas ao XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética; lembranças de Dinalva Scher.
4. Página 4: ainda em torno da questão soviética, lembranças sobre Jerzy Toeplitz e Roger Vailland; visita de Gianfrancesco Guarnieri.
5. Página 5: comentário sobre o livro recém-lançado de Sérgio Lima; leitura da crítica de José Júlio Spiewak sobre *Garrincha, alegria do povo* (1962, dir. Joaquim Pedro de Andrade); comentários sobre Alain; segundo comentário sobre o diário, sobre o medo de perdê-lo; reflexão sobre o momento da vida, tida como medíocre, útil e agradável; reunião com David Neves em Brasília, a respeito das dificuldades da Cinemateca em função da recusa de Paulo Emílio de encarregar-se da programação de TV para o presidente e seus ministros.
6. Página 6: reflexão sobre casamentos entre brancos e mestiços (“mulatos”), a partir de casais conhecidos, considerando o problema da ascensão social; manifestação de

⁴⁸⁰ Em 1962 a televisão passou por grandes mudanças com a introdução do videoteipe (NAPOLITANO, 2020, p. 54-58).

- interesse pelos jovens universitários com os quais convive; comentário sobre as negociações truncadas com Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro.
7. Página 7: defesa junto a Darcy Ribeiro da necessidade de trazer o tema da censura para a alçada do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e para a universidade; elogio a Joaquim Pedro de Andrade; nova ida à Excelsior para assistir a uma versão melhorada do programa-piloto já citado; comentário sobre as intenções do governo Goulart; conversa com Décio de Almeida Prado sobre o Teatro de Arena; possibilidade de participar das Caravanas da Cultura junto de Lygia Fagundes Telles, percorrendo a Rodovia Rio-Bahia.
 8. Página 8: participação em debates no Centro de Estudos Sociais, ligado a intelectuais do PCB; comentário sobre Lygia Fagundes Telles; comentário sobre a carta a Pedro Dalle Nogare ditada a Sérgio Lima; comentário sobre o não militatismo de Joaquim Pedro de Andrade, possível vínculo de simpatia.
 9. Página 9: reflexão sobre a diferença do vínculo de amizade com Antonio Candido e com Décio de Almeida Prado.
 10. Página 10: a partir de comentário de Alex Viany e Brito Broca, busca pelos elementos cinematográficos em Olavo Bilac; visita a Odete (não há indicação de sobrenome) em torno de pesquisa sobre história do Brasil; lembranças de Paulo Duarte, Abreu Sodré e Assis Chateaubriand e da expectativa frustrada de ter sido crítico de cinema nos *Diários Associados*.
 11. Página 11: Terceira e última reflexão sobre o diário, questionamento do sentido de sua leitura nos dias de hoje; comentário sobre os cursos de cinema, que finalmente vão saindo, como a planejada Universidade Federal de São Paulo.

É significativo lembrar que entre as reflexões mais amplas contidas no diário, na página cinco, reaparece um conceito que, como vimos, possui uma ocorrência importante no ensaio “Uma situação colonial?”, a noção de “mediocridade”. Aqui, no entanto, a mediocridade é associada às limitações da ação possível no ano de 1963 – boa parte do diário dedica-se, como se vê acima, a diligências frustradas –, mas também às noções de “utilidade” e de “agradabilidade”. Essa configuração íntima se delineia ante os limites da ação prática, o que não deixa de ter uma contrapartida geográfica, marcada no diário, no qual a frequência em bares ou espaços boêmios, onde se faz parte da escrita do documento, ou os encontros de portão de casa – com Décio ou Antonio Candido –, contrastam com as intermináveis reuniões, os debates inglórios ou as negociações

truncadas. De certa forma, é o sintoma de uma transição geográfica na cidade, deixando cada vez mais distante a sociabilidade de livraria, tão marcada na atuação de Paulo Emílio nos anos 1940 e 1950, outro sinal da institucionalização dos intelectuais (RIDENTI, 2010, p. 171-176). Não deixa de ser significativo que o início da relação amorosa de Paulo Emílio com Lygia Fagundes Telles, aliás, seja caracterizado por esta como um “namoro de conferências” (MIS 00031PSG00033AD).

Chegamos assim a um impasse expresso na formulação “útil e agradável mediocridade”. É possível argumentar que esse momento de impasse se precipita em providências que possuem consequências criativas no plano da escrita, pública e privada. Isto é, o impasse possui rendimento, seja para a escrita em jornais, particularmente em *Brasil, urgente*, seja na retomada da escrita ficcional, com a produção de “Dina do cavalo branco”, em 1962. Voltaremos a este ponto num momento posterior. Mas antes interessa refletir sobre as consequências desse momento para a remodelação da “seriedade” da escrita de Paulo Emílio, consolidada como vimos desde sua passagem à crítica na revista *Clima*. Talvez se possa dizer, retomando o que ocorrera em seu momento inicial de escrita e atuação no espaço público, ainda em 1935, que os acontecimentos se aceleram (ANTELO, 2014, p. 15-39). Mas é importante acrescentar a essa comparação o fato de que os documentos do início dos anos 1960, em suas diferentes manifestações, apontam para uma aceleração sem movimento, orientada para um tempo de emergência que gira em falso.⁴⁸¹ Na perspectiva muito particular de Paulo Emílio, essa nova situação se expressa na confissão pessoal, mas também na busca de alternativas para a escrita.

Rompimento do discurso

A posição de Paulo Emílio no início dos anos 1960 era tensionada pelos processos gerais que o país vivia e que tinham consequências para sua reflexão e para o processo de sua escrita. Mas o crítico também vivia as transformações ocorridas no interior de seu próprio campo. E sua relação com o Cinema Novo foi atravessada por tensionamentos. Em mais de uma ocasião, é conhecido o contraponto oferecido pelo crítico diante dos rituais de autoconsagração do grupo, como ocorreu por ocasião da Semana do Cinema Novo, realizada em Florianópolis em 1962. De modo geral, o artigo de Paulo Emílio a propósito do encontro catarinense dá um pouco o tom de sua cobertura pública do

⁴⁸¹ Penso particularmente na duplicidade do “estado de emergência” a que se refere Walter Benjamin (1994, p. 226).

fenômeno cinemanovista (SALLES GOMES, 2016, 270-276). Fala pouco dos filmes exibidos – salvo *Porto das Caixas* – e detém-se numa crônica da atmosfera do encontro, enfatizando o caráter genérico da definição “Cinema Novo”.⁴⁸² Ademais, os artigos dedicados aos primeiros filmes do grupo foram marcados por críticas agudas (*Vidas secas* [SALLES GOMES, 2016, p. 294-298]) ou pela preferência por filmes que não geraram tanta unanimidade (*Porto das Caixas* [SALLES GOMES, 2016, p. 270-283; 290-293]).

É de se notar, portanto, que Paulo Emílio viveu, no início dos anos 1960, um curioso ápice de sua carreira. Ele era reconhecido ao cabo de anos de atuação como um dos mais importantes críticos brasileiros; ao mesmo tempo, é evidente o distanciamento de sua posição em relação ao Cinema Novo, e, mais amplamente, em relação à cultura de esquerda da época. De modo que a emergência de um novo conjunto de atores no campo cinematográfico – os jovens diretores cinemanovistas, mas não apenas eles – tendia a marginalizar a posição de Paulo Emílio. O problema parece ter se colocado de forma clara para o crítico. Em carta de julho de 1962, Gustavo Dahl exige de Paulo Emílio uma atitude de orientação a Glauber Rocha, “aos cariocas” e a Jean-Claude Bernardet (APESG-CB CP 1553); em sua resposta, o crítico minimiza a juventude como questão (APESG-CB CA 0648). Deixando de lado os eventuais ressentimentos que tal postura deixou de parte a parte, gostaria de apontar para alguns momentos em que se verifica a tomada de distância de Paulo Emílio em relação à cultura de esquerda em geral e à arte engajada em particular.⁴⁸³ Dado que esse movimento é uma das raízes do que se pode chamar de rompimento do discurso de Paulo Emílio, processado ao longo dos anos 1960.

* * *

De maneira geral, a distância se insere no vazio que existe entre a posição oficial e as reservas registradas no diário de 1963. Antes disso, em um ambiente público, há indícios sutis das reservas de Paulo Emílio. Voltemos ao catálogo publicado pela Cinemateca, *Cinema polonês hoje*, de 1962. No depoimento de Paulo Emílio sobre *Cinzas e diamantes*, não passa despercebido o fato de que o texto faz um elogio do herói negativo do filme, considerado uma saída para o didatismo que poderia apresentar de forma

⁴⁸² Esse caráter algo diversionista assumido em ocasiões decisivas, referido particularmente a esse texto, me foi apontado por Reinaldo Cardenuto, a quem agradeço a observação. Ainda assim, o artigo “Um filme difícil?” discute os vínculos de Saraceni com o Cinema Novo (SALLES GOMES, 2016, p. 290-293).

⁴⁸³ A respeito da arte engajada, cf. Marcos Napolitano (2011).

convencional a relação entre o agente de direita e os militantes comunistas.⁴⁸⁴ Se o problema do didatismo é referido à questão do socialismo polonês nas suas relações com a União Soviética, não é indiferente o fato de que o comentário foi publicado no ano de lançamento de *Cinco vezes favela*. O filme não escapa a Paulo Emílio, que, no entanto, o cita apenas pontualmente (SALLES GOMES, 2016, p. 364-369).⁴⁸⁵ Como se sabe, o didatismo é um dos motes de certas críticas ao filme produzido pelo CPC do Rio de Janeiro.⁴⁸⁶

A crítica do didatismo ocorre num momento em que Paulo Emílio registra, aqui e ali, sua simpatia pela produção de Joaquim Pedro de Andrade. Como sabemos, *Couro de gato* possui uma tensão com o conjunto de *Cinco vezes favela*, sendo um filme produzido em ocasião anterior ao projeto. Quanto ao contato entre Paulo Emílio e Joaquim Pedro, este remonta a uma carta enviada pelo jovem cineasta no fim de 1960 (APESG-CB CP 1548), acompanhada de cópia de *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo*. Na carta, Joaquim Pedro pede auxílio para a viagem de estudos que logo empreenderia à Europa. No ano seguinte, há uma nova troca de correspondências. Num momento chave na afirmação da carreira do cineasta carioca, as cartas trocadas tratam do estágio de Joaquim Pedro na Europa e das articulações em torno dos documentários brasileiros nos festivais realizados no continente (APESG-CB CA 0383 e CP 1562). Joaquim Pedro é, na mesma época, tema de conversas com outros membros do grupo cinemanovista, como Glauber Rocha (ROCHA, 1997, p. 143-147) e David Neves (APESG-CB CP 1551).⁴⁸⁷ É significativo o rol de pessoas citadas nessas correspondências, que tendem a lançar olhares favoráveis a Glauber, Joaquim Pedro, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl. É sabido que o Cinema Novo foi atravessado por tensões relativas aos espaços de circulação

⁴⁸⁴ Em correspondência com Paulo Emílio de setembro de 1962 (APESG-CB CP 1552), Gustavo Dahl vai ainda mais longe: ao comentar o festival de cinema polonês, apresenta sua concepção ampla de “revolução”, que remete inclusive a setores reacionários, donde a necessidade de assistir a *Cinzas e diamantes*. Na carta, Dahl se refere ainda ao didatismo da esquerda.

⁴⁸⁵ Em carta enviada a Dahl em agosto de 1962, Paulo Emílio pede ao interlocutor sua opinião positiva sobre *Barravento* e sua opinião negativa sobre *Cinco vezes favela*, acrescentando que este expressa “o nosso subdesenvolvimento também como ‘revolucionário’” (APESG-CB CA 0648).

⁴⁸⁶ O didatismo seria realçado por Bernardet poucos anos depois (2007, p. 40-44). É interessante notar que o crítico valoriza o modelo alternativo de produção proposto pelo CPC, que ficou sem continuidade com a interrupção da produção de *Cabra marcado para morrer* (1964-1984, dir. Eduardo Coutinho).

⁴⁸⁷ Os contatos com Joaquim Pedro também seriam objeto da correspondência, em junho de 1961, com Almeida Salles, que na ocasião desempenhava a função de adido cultural em Paris (APESG-CB CP 1563 e CA 0381). A proximidade de Almeida Salles com os cinemanovistas, nesse momento, não é indiferente à sua tomada de partido no interior do cinema brasileiro, que se vinculava fortemente ao cinemanovismo (BENDER e LAURITO, 1988, p. 13-21). A Homenagem ao Cinema Brasileiro, realizada na VI Bienal e onde seriam exibidos dois curtas de Joaquim Pedro, foi fundamental para essa mudança, fato registrado no artigo “Novos realizadores do cinema do Brasil” (ALMEIDA SALLES, 1988, p. 292-294).

– social, política etc. – de seus colaboradores (RAMOS, 2018, n.p.). Tal fato ficaria evidente nas tensões abertas em 1962, com as críticas de algumas figuras mais ligadas ao CPC a *Porto das Caixas*. Como vimos, trata-se justamente do principal filme elogiado por Paulo Emílio à época, recebendo um número maior de comentários na imprensa que *Vidas secas*. De modo que a preferência pelo filme de Saraceni demarca uma tomada de distância em relação à linha assumida por diretores mais ligados ao CPC, no momento da produção de *Cinco vezes favela*. Paulo Emílio, no entanto, não faz nenhuma crítica aberta ao filme.

A simpatia de Paulo Emílio por Joaquim Pedro se evidencia no diário de 1963, a propósito de *Garrincha, alegria do povo*. A menção faz referência explícita à distância relativa do cineasta em relação à militância (APESG-CB PI 0422). Mas antes disso essa simpatia fora expressa de forma pública e até provocativa. Pois a referência simpática foi plantada no interior de um conjunto de artigos referentes à mostra História do Cinema Russo e Soviético. É assim que em “Paralelo inútil”, Paulo Emílio comparava a trajetória de Joaquim Pedro, que passou da Física ao cinema, a trajetórias semelhantes no primeiro cinema soviético, onde a abertura da situação favoreceu passagens inesperadas (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 368-371).⁴⁸⁸ Alguns anos depois, a produção do roteiro “Em memória de Helena”, depois adaptado ao cinema com o título *Memória de Helena* (1969, dir. David Neves), possivelmente se relaciona com um filme admirado por David Neves, *O padre e a moça* (1966, dir. Joaquim Pedro de Andrade).⁴⁸⁹

* * *

Um parêntese. A posição de Paulo Emílio diante da arte engajada parece ter outro andamento no campo teatral. O crítico comenta a encenação de *Pedreira das almas*, no TBC, em 1958, num raro texto em *Visão* publicado fora da seção Cinema (APESG-CB PI 0193). É o mesmo ano de lançamento de *Eles não usam black-tie* e isso não passa despercebido, uma vez que o artigo de *Visão* situa o autor da peça, Jorge Andrade, junto

⁴⁸⁸ Talvez não seja indiferente a essa simpatia por Joaquim Pedro sua vinculação inicial com o cineclubes organizado por Plínio Sussekind Rocha no curso de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro. De certa forma, Joaquim Pedro reproduzia o ingresso de Paulo Emílio no campo cinematográfico. Aliás, a vinculação de Paulo Emílio com o “mestre” Plínio passou pelo interesse pelo cinema soviético, num contexto de difícil aceitação dessa filmografia. Em correspondência dos anos 1950, ambos ainda discutem filmes como *Encouraçado Potemkin* (1925, dir. Serguei Eisenstein) e *Mãe* (1926, dir. Vsevolod Pudovkin) (APESG-CB CP 0721).

⁴⁸⁹ A ascendência de Joaquim Pedro sobre David Neves seria reconhecida em depoimento deste a respeito de seu primo, Alexandre Eulálio, nos anos 1980 (NEVES, 2004, p. 341-343). Em 1966, Neves publicou no *Suplemento* um artigo sobre o filme *O padre e a moça* (NEVES, 2004, p. 200-203).

a Gianfrancesco Guarnieri e Ariano Suassuna (que já havia encenado o *Auto da compadecida* em 1955), como representante de um bom teatro de autor no país.⁴⁹⁰ Guarnieri retorna ao horizonte de Paulo Emílio por meio de sua esposa, Cecília Thompson, no contexto de maior politização de 1963. O diário desse ano registra uma conversa com Décio de Almeida Prado – crítico historicamente ligado ao TBC –, a quem conta a opinião do Arena sobre ele, transmitida por Thompson (APESG-CB PI 0422, p. 7). Pouco depois, Paulo Emílio participaria no filme *Gimba* (1963, dir. Flávio Rangel), baseado em peça de Guarnieri de 1959. O fato seria comentado em cartas enviadas na passagem para 1963 a Almeida Salles e Michelle Sterling (APESG-CB CA 0419 e 0430, respectivamente). A experiência seria criticada na mesma época por Gustavo Dahl, como parte de sua distância em relação ao didatismo à esquerda (APESG-CB CP 1552). É interessante notar que no campo teatral Paulo Emílio parece aproximar-se mais do campo do qual toma distância no cinema, enfatizando em sua correspondência a abertura possibilitada pela experiência. A Almeida Salles, por exemplo, enfatizava a possibilidade de destilar, através do filme, seu cabotinismo (APESG-CB CA 0419).

* * *

O contraponto à simpatia por Joaquim Pedro pode ser referido de forma direta – como se fez até aqui – a um filme como *Cinco vezes favela* e à “linha cepecista”. E, no entanto, é possível estabelecer outro contraponto, mais amplo, mas que muda ligeiramente os termos da questão, tirando um pouco o debate dos grupos específicos que produziam cinema no setor à esquerda da intelectualidade brasileira. Refiro-me ao “modelo sociológico” a que se referiria Jean-Claude Bernardet, anos mais tarde, para citar um determinado tipo de documentário (BERNARDET, 2007; BERNARDET, 2003). É interessante pensar como a trajetória posterior da obra de Bernardet se alimenta de questões que estavam postas nos anos 1960, fato já notado pela historiografia (ADAMATTI, 2019). Nos anos 1980, o “modelo sociológico” aplica-se ao ponto de partida de *Cineastas e imagens do povo*, o documentário *Viramundo* (1965, dir. Geraldo Sarno), que era um dos pontos de chegada em *Brasil em tempo de cinema*. Neste de 1967, Bernardet evidenciava suas reservas e mencionava os esquemas sociológicos que teriam tornado redutor um filme como *Cinco vezes favela* (BERNARDET, 2007, p. 40-44). A

⁴⁹⁰ A referência a Guarnieri permite delinear o grau de acompanhamento do teatro paulista por parte de Paulo Emílio, que conhecia a produção do TBC, mas também de outras formações, como o Teatro de Arena. Cf. a respeito do tema Marcos Napolitano (2017, p. 115-125).

questão se complexifica quando se nota que certo obreirismo emerge como norte das análises de Bernardet, o que o impede, por exemplo, de ver a favela como um espaço de trabalhadores nas condições particulares do capitalismo brasileiro. Seja como for, a essa altura Bernardet já havia apresentado, ao lado de Sebastião Uchoa Leite (1965), críticas à “linha cepecista” que teriam grande importância na década seguinte (ADAMATTI, 2019).⁴⁹¹

É curioso notar que esse distanciamento de Bernardet em relação ao que ele passaria a nomear posteriormente de “modelo sociológico” havia se manifestado mais discretamente antes do término da pesquisa que resultaria em *Brasil em tempo de cinema*. Isso ocorreu numa revista que configurou um espaço fundamental para debate sobre o Cinema Novo, a *Revista Civilização Brasileira* (PEREIRA, 2001). Em Bernardet, a relação problemática com o “modelo sociológico” se evidenciava no artigo “As rebarbas do mundo” (BERNARDET, 1965), onde o crítico contrapunha as centenas de entrevistas que corresponderiam ao “método sociológico” propriamente dito com a prática do cinema-verdade de concentrar-se em pequenos grupos, ainda que o comentário sobre os dois filmes em questão – *Maioria absoluta* e *Integração racial* – seja mais nuançado. Essa é a tensão interna a *Brasil em tempo de cinema*, livro resultado de uma pesquisa de mestrado que, ao mesmo tempo, critica o simplismo sociológico do CPC e, no entanto, defende uma “metodologia” bastante vinculada pelas concepções políticas do autor.⁴⁹²

Bernardet reconhece, retrospectivamente, que seus primeiros textos de intervenção, no início dos anos 1960, seriam marcados por um “sociologismo mecanicista” (BERNARDET, 2011, p. 95-96), que seria estendido à fragilidade de sua análise da noção de “classe média”, ainda em finais dos anos 1960 (BERNARDET, 2011, p. 254). Mas o fato é que sua preocupação com a “correção sociológica” ao longo dos anos 1960 não deixa de reproduzir uma preocupação análoga apresentada pela fração intelectual de Paulo Emílio, como já se comentou fartamente a respeito da relação da revista *Clima* diante dos intelectuais da primeira geração modernista (PONTES, 1998, p. 52-95). É significativo notar que a especialização disciplinar e o aporte metodológico não

⁴⁹¹ Margarida Adamatti nota que a análise sociológica de Bernardet é, ela própria, qualificada pela recepção de obras como as de Lucien Goldman e Roland Barthes. A tentativa de um ajuste acadêmico é visível na produção de Bernardet nos anos seguintes, como indica sua análise de *São Paulo S.A.* a partir dos pressupostos de Christian Metz (BERNARDET, 2014).

⁴⁹² É curioso lembrar que *Viramundo*, pedra de toque da passagem de *Brasil em tempo de cinema* a *Cineastas e imagens do povo*, foi assessorado por sociólogos como Octávio Ianni, ele próprio um crítico de cinema bissexto, escrevendo para a *Revista Civilização Brasileira* sobre filmes como *O desafio* e *A grande cidade* (PEREIRA, 2001, p. 108-145).

deixam de ser uma preocupação num contexto de afirmação acadêmica ou intelectual – Bernardet nos anos 1960, Paulo Emílio nos anos 1940. Com a diferença de a construção do dispositivo metodológico da academia já ir muito mais avançado nos anos 1960.

Também Paulo Emílio fez uma revisão do esquematismo presente em sua própria trajetória. Vimos que em 1960, no artigo “Um mundo de ficções” (SALLES GOMES, 2016, p. 55-61), o crítico lembra de sua visita ao ex-presidente Washington Luís, cuja conclusão inesperada foi o desmentido das posições do próprio Paulo Emílio a respeito da Revolução de 1930. A esse respeito, o crítico remete ao material que publicara em 1935 na revista *Movimento*, que continha uma interpretação daqueles acontecimentos à luz da análise de conjuntura da III Internacional.⁴⁹³

O que interessa indicar, ainda que topicamente, não é a proximidade maior ou menor de Paulo Emílio ou Bernardet em relação a uma abordagem “científica” ou “sociológica” do problema do cinema ou da sociedade brasileira. É mais significativo notar, no que compete a esta pesquisa, que os dois críticos se aproximaram da “correção sociológica” como alternativa ao “impressionismo” ou à ideologia no campo da produção e da crítica cinematográfica. De resto, a “sociologia” era reivindicada também pelo polo criticado por essa visada. O próprio Anteprojeto do Manifesto do CPC (MARTINS, 2004) reivindicava para si, em 1962, a competência sociológica de sua leitura acerca do andamento da sociedade brasileira.⁴⁹⁴

* * *

O distanciamento formulado discretamente em relação a determinados setores da intelectualidade de esquerda não é indiferente às providências tomadas pelo crítico nesse momento-chave de sua carreira. Pois o início da década foi um momento de mudanças significativas em sua inserção institucional, sensível nas suas relações com a imprensa e com a universidade. No bojo desse processo, sua crítica de cinema sofreria grandes modificações.

⁴⁹³ Esta é uma pedra de toque da crítica de Caio Prado Jr. às orientações políticas do PCB no início dos anos 1960. Contudo, é importante lembrar que as críticas de Paulo Emílio eram feitas à distância, isto é, não acompanharam a dinâmica do PCB, ao contrário do que ocorre com Caio Prado Jr. Mesmo a relação com órgãos da esquerda, como o CPC é praticamente nula, ao contrário do que ocorre com Bernardet, que se engajou, ainda que de forma curta e limitada, no CPC de São Paulo. Paulo Emílio via essa movimentação mais pela intermediação de seus companheiros – em geral mais novos – de Cinemateca: Bernardet, Rudá de Andrade e Maurice Capovilla (SOUZA, 2002, p. 373-383).

⁴⁹⁴ O anteprojeto é citado apenas como referência de uma determinada posição, sem dúvida relevante, no interior do CPC. Lembro, no entanto, que foram muitas as tensões internas do órgão, inclusive diante desse documento (GARCIA, 2004; GARCIA 2003).

Em sua proposta de síntese da historiografia do cinema brasileiro, Arthur Autran (2007) nota que a integração plena dos estudos sobre o cinema à universidade se concretizaria na passagem para os anos 1970. Em suas análises sobre os períodos anteriores, ele observa que houve uma mudança significativa a partir da publicação da *Introdução ao cinema brasileiro*, de Viany, em 1959. Abre-se o período que se pode chamar de uma “historiografia clássica”, empregando-se designação anterior, de Bernardet (2008). Se o artigo, em linha com outras reflexões de Autran (2003; 2003-2004), prioriza as mudanças metodológicas e de repertório mobilizado, é importante destacar um aspecto que é apresentado pelo autor, mas que no caso de Paulo Emílio possui uma importância particular: o caráter, digamos, infra-estrutural dos espaços de publicação. O próprio Autran nota tal fato, ao dividir o ciclo historiográfico publicado no *Suplemento* nos anos 1950 do ciclo produzido nos anos 1960, quando Paulo Emílio publicaria sua primeira síntese, o “Panorama do cinema brasileiro”, em formato de livro.

Acrescento que a produção historiográfica e, de maneira geral, crítica de Paulo Emílio teve de lidar com as injunções do campo jornalístico. O tema não é novo. As análises de Adilson Mendes sobre a série do *Suplemento Literário* (2013, p. 247-258) e de Pedro Plaza Pinto sobre *Brasil, urgente* (2008) oferecem considerações fundamentais para a compreensão da especificidade da escrita de Paulo Emílio diante das injunções particulares desses periódicos. Não deixa de ser significativo que o olhar de Paulo Emílio sobre Bazin, no final de 1959, trate justamente do enredamento do pensamento do crítico francês na tarefa diária de escrita para periódicos, a que era obrigado por sua condição social (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 35-39). Já foi observado que a produção de Bazin, em função disso, é objeto de contínuas reformulações visando ao aproveitamento de um mesmo texto em mais de um órgão de imprensa. Mas Paulo Emílio não foi indiferente a essa prática.

Tomada isoladamente, a série publicada no *Suplemento Literário* não permite a observação desse fenômeno. Mas aí existem estratégias de otimização do trabalho, como a produção de séries de artigos mais ou menos longas, versando sobre um tema comum. Em alguns casos, a articulação dos artigos é mais visível que em outros, como a série “Os amantes ultrajados”, caso único de uso de numeração aposta ao título. Em outros casos, a relação é mais frouxa, como ocorre nos artigos dedicados a festivais de cinema e que, por vezes, vão se expandindo para temas correlatos, como ocorre nos artigos dedicados à produção do catálogo sobre o cinema francês, que constitui uma digressão bem distante da série de artigos sobre os diretores representados no festival História do Cinema

Francês. A definição de temáticas mais longas, subdivididas em artigos parece uma estratégia pensada para conciliar o trabalho de escrita para o *Suplemento* com outras tarefas desempenhadas em paralelo. Mas essa prática esbarrava numa exigência do editor: conforme Paulo Emílio observa a David Neves em julho de 1963, Décio de Almeida Prado exigia que os artigos em série tivessem plena autonomia entre si (APESG-CB CA 0307).

A possibilidade de escrever em mais de um órgão de imprensa permitiu ainda outro tipo de trabalho: o reaproveitamento de um mesmo material em mais de uma ocasião. Essa estratégia leva em conta as diferenças de cada órgão de imprensa. O mais comum é a comunicação dos artigos publicados no *Suplemento Literário* e na revista *Visão*, órgãos bastante diversos. Enquanto o primeiro era um espaço em que se prolongava uma experiência intelectual universitária à sombra do jornal *O Estado de S. Paulo*, preservando-se os protocolos da autonomia e, sobretudo, da autoria, a produção para *Visão* se enquadra em outro modelo de produção. Não é secundário – o que gera grandes problemas de atribuição de autoria – que o nome dos autores não conste nos artigos publicados na revista, mas apenas numa referência genérica aos colaboradores, no início de cada edição. Se na edição de 11 de novembro de 1958 consta uma nota ao início da revista indicando o início da contribuição de Paulo Emílio, o nome do crítico permanece após sua última contribuição identificada, em 1963. Além disso, o cotejo das versões manuscritas com as edições da revista revela algumas discrepâncias.⁴⁹⁵ Embora os títulos sejam o espaço mais evidente de intervenção – o que tem muitas vezes relação com a tarefa de diagramação da revista – há intervenções constantes no corpo dos artigos.

O artigo sobre *Vidas secas* foi submetido a um cotejo mais detalhado, de modo que foi possível identificar intervenções que visavam, em geral, simplificar ou mesmo reduzir o texto. A principal intervenção sofrida foi a supressão da referência ao estudo do filme na FFCL-USP, presente na versão original do artigo (APESG-CB PI 0784). Também as fotografias possuem uma relação com o artigo que não necessariamente foi construída pelo autor. Pois se em alguns casos elas aparecem com uma legenda que remete ao texto, recuperando um comentário central, por vezes elas passam a elementos secundários. No artigo “Belo Horizonte: revive John Grierson”, publicado em maio de 1959, essa tensão é presente nas três fotografias acrescentadas ao texto, pois uma retrata

⁴⁹⁵ O cotejamento foi feito a partir de consultas feitas à coleção da revista na hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Alguns números, ausentes nessa instituição, foram consultados na hemeroteca do IEB-USP.

o tema central – John Grierson – e as outras duas tratam das duas figuras mais externas ao seu grupo, mas que contavam com mais apelo junto ao público brasileiro – Alberto Cavalcanti e Robert Flaherty (SALLES GOMES, 1959i). Em outros casos, a legenda parece absolutamente convencional, como ocorre na repetição da expressão “fazer bonito no exterior”, referida a *O pagador de promessas* no artigo “Do circo de Salto a Cannes”, de abril de 1962 (SALLES GOMES, 1962b), e a *Aruanda*, no artigo “Paraíba também faz cinema”, de abril de 1963 (SALLES GOMES, 1963b). Esse conjunto de fatores talvez explique o comentário feito por Paulo Emílio em 1963, em seu diário, sobre a dificuldade de escrever no “estilo *Visão*” (APESG-CB PI 0422, p. 2). Tanto o diário como a contribuição na revista se encerraram em dezembro de 1963.

Há na revista a repetição de certo vezo didático presente no jornal (MENDES, 2013, p. 247-258). Certos textos procuram engajar o leitor em algum evento de cultura cinematográfica, como ocorre nos artigos “Em 120 aulas e 40 filmes. Cine-clubes pode ser centro de cultura no interior” (SALLES GOMES, 1958c) e “Clássicos alemães que mostraram novos rumos ao cinema mundial” (SALLES GOMES, 1959b), referidos ao Curso para Dirigentes de Cineclubes e à Semana de Cultura Cinematográfica.⁴⁹⁶ Além desse tipo de comentário, e também em linha com certa tendência no *Suplemento*, o espaço em *Visão* também serviu para a publicação de artigos dedicados à apresentação de um dado diretor, como ocorre em “Mestre da comédia e do filme sério o sueco Bergman” (SALLES GOMES, 1958a) e “Cidadão Kane desafia o tempo” (SALLES GOMES, 1958b).

No entanto, *Visão* apresenta uma abertura maior ao mundanismo que, ao mesmo tempo, permite ao autor discutir de forma mais aberta o problema dos atores, fato relativamente raro na trajetória de Paulo Emílio. É o caso mesmo de perguntar se esse tom mundano já não supõe uma modificação em relação à crítica de *Clima*, que se contrapunha à crônica representada por figuras como Guilherme de Almeida. Nesse sentido, diversos artigos em *Visão* são dedicados a figuras como Maria Schell, Leslie Howard, Gary Cooper, Harold Lloyd e Marilyn Monroe, que não são aqui tomados como “temas sociológicos”. O artigo sobre a última (SALLES GOMES, 1962d), escrito por ocasião de seu falecimento, interrompe a produção dedicada ao cinema estrangeiro e abre um último período totalmente dedicado ao cinema brasileiro em *Visão*.

⁴⁹⁶ O tema foi analisado por Rafael Zanatto (2018, p. 307-342), que faz menção a alguns desses artigos.

Embora essas duas séries tenham especificidades, é possível observar na sua construção paralela alguns momentos de intersecção. Assim, a produção crítica de Paulo Emílio foi marcada, particularmente na passagem dos anos 1950 para os anos 1960, pela produção de artigos que eram variações sobre um mesmo tema. Isso ocorre já no artigo de estreia de Paulo Emílio em *Visão*, dedicado a Bergman. É evidente o parentesco da construção do artigo “Mestre da comédia e do filme sério o sueco Bergman” (SALLES GOMES, 1958a) com os artigos publicados no *Suplemento* no ano seguinte, “Bergman visto por Béranger”, “As regressões de Bergman” e “A sublime idiotice” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 64-67 e 77-84). Mas há aí uma alteração significativa, uma vez que o artigo de *Visão* é mais elogioso que a série do *Suplemento*. Seja como for, a ideia de “sublime idiotice”, recuperada no título do último artigo, já era enunciada no primeiro.⁴⁹⁷

Um segundo exemplo de articulação entre os dois periódicos ocorre por ocasião da Semana Chapliniana, realizada em Ribeirão Preto em 1960. Diferentemente do que ocorre em torno de Bergman, onde há uma sucessão de artigos, aqui trata-se de uma produção praticamente emparelhada, o que é reforçado pela homologia geral dos artigos “Chaplin em Ribeirão Preto” (SALLES GOMES, 1960a) e “Carlito em Ribeirão” (SALLES GOMES, 2015a, p. 28-32). E embora haja sensíveis variações na concatenação do texto, há uma abordagem geral que desempenha a mesma tarefa: apresentar a importância de um evento cinematográfico no campo cineclubista do interior.

Um terceiro caso, bastante curioso, é o dos artigos dedicados a *Porto das Caixas*. Em junho de 1963, Paulo Emílio dedica um de seus últimos artigos em *Visão* ao filme dirigido por Saraceni, intitulado “‘Pôrto das Caixas’ tem honras mas não tem telas” (SALLES GOMES, 1963f). No ano anterior, Paulo Emílio discutira o filme em mais de uma ocasião no *Suplemento*, nos artigos “Primavera em Florianópolis”, “Crimes que compensam” e “Um filme difícil?” (SALLES GOMES, 2016, p. 270-283 e 290-293). O que é significativo é que Paulo Emílio incorporou no texto para *Visão* a discussão que desenvolvera no *Suplemento*. E isso não só pela repetição do mote – retoma a ideia de que não se trata de um filme difícil –, mas até pelas referências a “um crítico”, em que se reconhece uma referência ao próprio Paulo Emílio em seu comentário sobre o

⁴⁹⁷ A escolha dos títulos é um dos indícios de maior respeito à autonomia autoral no *Suplemento Literário*.

desempenho da atriz Irma Álvarez em “Um filme difícil?” (SALLES GOMES, 2016, p. 290-293).⁴⁹⁸

A comparação entre diferentes séries de artigos permite acessar um conjunto restrito da produção de Paulo Emílio. Afinal, o processo de reaproveitamento de materiais ou de temas presentes em materiais não publicados é muito mais extenso e deixa marcas, às vezes, bastante visíveis nos artigos. É o caso, por exemplo, de um tema desenvolvido apenas em *Visão* e que não tem contraparte no *Suplemento Literário*, o lançamento do filme *Quando voam as cegonhas*. No artigo “Cegonha russa chega tarde ao Brasil” (SALLES GOMES, 1959e), Paulo Emílio recupera uma temática que tinha força na época, a dificuldade de recepção da produção cultural soviética no Brasil no contexto da Guerra Fria, num momento em que o governo brasileiro ensaiava o restabelecimento das relações diplomáticas com o bloco. O artigo, em verdade, retoma a temática do texto publicado na edição anterior de *Visão*, “*Ivan o Terrível*, 2º parte: liberado” (SALLES GOMES, 1959d), que trata justamente da dificuldade de exibição do filme recém-lançado de Eisenstein numa sessão promovida pelo MAM-RJ no auditório do Clube de Engenharia, no Rio de Janeiro. Quanto ao filme de Kalatozov, a semelhança de sua posição no regime soviético com a trajetória de Eisenstein permite um paralelo no contexto do degelo brevemente aberto no governo de Nikita Khrushchev. Pois as hesitações de Eisenstein seriam associadas à desenvoltura de Kalatozov em relação à mitologia soviética.⁴⁹⁹ Diante disso, Paulo Emílio lamenta a ignorância de frações da opinião pública brasileira, que impede a circulação de obras que resistem ao stalinismo.

Mas o que nos interessa mais é que o filme de Kalatozov não foi visto por Paulo Emílio. O fenômeno ocorre em diversos momentos, sendo por vezes claro que determinados artigos se destinam antes à promoção de um filme, a um comentário geral, que a uma discussão analítica depois da sessão, embora haja importantes exceções nesse sentido, como ocorre com *Vidas secas* e *Porto das Caixas*. O comentário sobre filmes vistos, que talvez constitua a crítica de cinema num sentido mais estrito, ocupa um papel relativamente diminuto na produção de Paulo Emílio. No caso que estamos observando,

⁴⁹⁸ A produção para *Brasil, urgente* também possui certo grau de parentesco, mais distante, com as demais séries. Mas trata-se de uma produção que marca mais uma ruptura que uma continuidade de ordem, digamos, genética. Por hora, basta indicar que haverá ali uma recuperação algo tardia de algumas questões (como na discussão sobre *Hiroshima, meu amor* ou ainda sobre a premiação dada a Anselmo Duarte em Cannes).

⁴⁹⁹ Importante lembrar que o artigo de *Visão* sobre Eisenstein é um dos raros momentos em que parece haver uma clara orientação do autor na escolha das ilustrações da revista. Na ocasião, as imagens desenvolvem um tema que não aparece no texto, mas que supõe certo conhecimento da trajetória do diretor russo: os desenhos de Eisenstein (SALLES GOMES, 1959d).

é interessante lembrar que a crítica publicada na semana anterior, sobre *Ivan, o Terrível*, sugere que o filme também não foi visto, uma vez que há o uso de verbos no modo condicional em certas passagens. Duas semanas depois do comentário sobre *Quando voam as cegonhas*, Paulo Emílio publicou um artigo que discute outro filme ainda não visto, *Ravina* (SALLES GOMES, 1959f). Quando ao filme soviético, lembremos que essa situação, imprescindível no caso da promoção de uma cinematografia que não tinha um instrumento de circulação no Brasil – uma distribuidora –, só é possível quando se tem uma estrutura que permite a tomada de informações. É nesse sentido que o artigo sobre *Quando voam as cegonhas* se entrelaça com outras facetas da produção de Paulo Emílio. Logo no início do artigo, ao comentar o sucesso do filme no Festival de Cannes – onde recebeu a Palma de Ouro em 1958 –, Paulo Emílio lembra que o filme já havia causado certo impacto antes mesmo dessa premiação, em função da viagem de Henri Langlois à União Soviética em 1957.⁵⁰⁰ De forma mais específica, é possível localizar a fonte das informações de Paulo Emílio em sua participação no Congresso da FIAF de 1957, na França. Embora a discussão certamente tenha aparecido de forma paralela ao tema precípua desse evento, é interessante observar que há um entrelaçamento entre o comentário a que se ouviu e seu uso na imprensa, com a diferença de alguns anos.⁵⁰¹

Essas diferentes maneiras de trabalhar e retrabalhar os temas com vistas ao seu uso na imprensa apontam para uma necessidade de dar maior rendimento às atividades desenvolvidas nas tribunas possíveis que foram se apresentando no final dos anos 1950 e no início dos anos 1960. A própria decisão de Paulo Emílio de tratar pouco dos filmes vistos ou ainda de tratar de filmes com um recuo histórico relativamente consolidado talvez se relacione a essa situação – que seria relativamente rompida com os sucessivos lances apresentados pelo cinema brasileiro no início da década de 1960. Mas há ainda outras providências que, se de um lado supõem um reconhecimento mais institucionalizado e estável, de outro colocam obstáculos – estes mais definitivos – ao fluxo da escrita de Paulo Emílio, que teria de buscar outros âmbitos de atuação –

⁵⁰⁰ Langlois era muito menos envolvido com o campo soviético que outros intelectuais franceses de sua época, como Georges Sadoul (BAECQUE, 2010, p. 85-120). No entanto, o caráter relativamente ecumênico da FIAF já foi destacado por mais de um autor (CORREA JR., 2010) e seria observado pelo próprio Paulo Emílio (1962h). No artigo de 1959, Paulo Emílio atribui a Langlois o interesse pelo filme de Kalatozov até mesmo por parte dos burocratas russos (1959e).

⁵⁰¹ A reutilização de temas também possui um correspondente material na reutilização de materiais. Assim, o roteiro “Dina do cavalo branco”, de 1962, foi parcialmente redigido no verso de páginas onde constam as versões prévias dos artigos dedicados à mostra História do Cinema Russo e Soviético, entre outros artigos (APESG-CB PI 0116, p. 14, 21-25, 35-38, 40-54).

paradoxalmente, mais distanciados de sua atividade cotidiana. Refiro-me ao processo de consolidação da carreira universitária, ocorrida na mesma época.

* * *

A otimização da produção escrita é um indício, já no fim dos anos 1950, de que o engajamento nas atividades na Cinemateca impedia uma atuação crítica desembaraçada. É o que mostra o trabalho de Rafael Zanatto (2018) ao apontar para o grande despendimento de tempo na elaboração dos cursos à época organizados pela Cinemateca Brasileira. Lembre-se que nos anos seguintes haveria uma ampliação da atuação de Paulo Emílio, em virtude das campanhas pela federalização da instituição. Como resultado, a aquisição de uma estrutura institucional estável no início dos anos 1960, que inclui um secretariado, convive com as limitações que levaram Paulo Emílio a restringir sua atividade na imprensa, num momento em que, paradoxalmente, o cinema brasileiro tornava-se um tema premente.

Essa tendência se agravou, no início dos anos 1960, com o movimento paulatino de passagem da Cinemateca ao campo universitário. É bem verdade que muitas vezes não é possível distinguir tais instâncias, como se vê nas gestões de Paulo Emílio em Brasília, que o levaram à recém-criada UnB, mas que tinham o objetivo de articular a Cinemateca ao governo federal.⁵⁰² A passagem supõe o trabalho com instituições articuladas em cadências diversas: a Cinemateca, uma organização de pequenas dimensões, com autonomia em relação ao Estado e com dificuldades financeiras estruturais, que ameaçavam sua viabilidade; a universidade, que vivia uma expansão considerável sob o governo Goulart (MOTTA, 2014, p. 23-64), possuía um arranjo institucional mais amplo e, ao mesmo tempo, mais engessado, em que pese a relativa abertura do projeto da UnB em comparação com o curso de Cinema na USP anos depois.

Embora seja visível o esforço de Paulo Emílio em construir pontes entre a Cinemateca e a UnB, não é possível estabelecer uma solução de continuidade, considerando a relutância das autoridades em incorporar a instituição paulistana em seu orçamento. Compreender que há uma passagem do crítico à universidade, que supõe um rearranjo no funcionamento da Cinemateca (CORREA JR., 2010, p. 227-240; SOUZA,

⁵⁰² A articulação institucional continuaria na forma de colaboração entre universidade e Cinemateca. Um exemplo: em carta enviada por Walter Zanini a Paulo Emílio em 1969, o diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP avisa que as aulas do interlocutor no curso “Consciente e inconsciente na arte contemporânea”, naquela instituição, teriam de se servir de projetores da Cinemateca (FMACUSP 0029/025).

2002, p. 383-393), dá subsídios à mensuração mais adequada da percepção de Paulo Emílio em relação à descontinuidade dessas instâncias, que impede, na estruturação de sua carreira, o reconhecimento de um “sistema”, tal como este fora formulado, anos antes, por Antonio Candido (2017c).⁵⁰³ Ao mesmo tempo, é de se notar que o processo de institucionalização tardia de Paulo Emílio não se dá do zero; trata-se de uma entrada na universidade que se faz desde outro espaço institucional. Seja como for, a passagem parece ser sentida de forma consciente por Paulo Emílio, que em artigo publicado em 1964, nos *Cadernos da Cinemateca*, em parceria com Almeida Salles, decreta a morte da instituição diante dos sucessivos fracassos, embora ainda se afirme que está “em tempo, ainda” (SALLES GOMES; ALMEIDA SALLES, 1964).⁵⁰⁴

É claro que a institucionalização de Paulo Emílio dialoga com a institucionalização do próprio Cinema como área de especialização universitária. Para além da entrada na UnB (associada à alentada criação da Universidade Federal de São Paulo [APESG-CB PI 0422]), Paulo Emílio se integrou progressivamente ao campo universitário paulista nesses mesmos anos, através do guarda-chuva institucional propiciado por Antonio Candido na USP.⁵⁰⁵ No início da década, a participação de Paulo Emílio no seminário “A personagem da ficção”, é um fato significativo pela associação que teve com algumas figuras que tinham então uma presença restrita na universidade, como Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld.⁵⁰⁶ A documentação funcional de Paulo Emílio arquivada na USP dá conta do lento processo de admissão do crítico de cinema, inicialmente nos quadros da FFCL-USP, como membro da cátedra de Literatura Comparada (AGUSP 64.1.7582.1.9). A passagem à ECC-USP, futura ECA-USP, só ocorreria em 1968 e não impediria Paulo Emílio de permanecer nos quadros da FFCL, que depois se tornaria a FFLCH-USP.

A passagem leva a mudanças no padrão da documentação de Paulo Emílio. É importante ressaltar que tais modificações já ocorriam e foram catalisadas ou reorientadas com o Golpe de 1964. É evidente que havia certa saturação na posição de Paulo Emílio

⁵⁰³ A noção de “sistema cinematográfico” é empregada por Fausto Correa Jr. (2010) a partir das formulações de Candido. O que se pretende destacar aqui é que a montagem paulatina de um tal sistema revelou de maneira persistente limitações que, se são próprias do campo cinematográfico, não deixam de ser presentes no próprio “sistema literário” brasileiro no século XX.

⁵⁰⁴ Como se sabe, a Cinemateca seguiu atuante nos anos seguintes e seria objeto de uma reaproximação da parte do crítico no fim da década, num contexto de maior bloqueio à sua atuação.

⁵⁰⁵ A despeito desse processo, cf. Lidianne Rodrigues (2011, p. 421-451).

⁵⁰⁶ Heloisa Pontes (1998, p. 201-211) também discute o caso de Décio de Almeida Prado, em paralelo com Paulo Emílio. Quanto a Rosenfeld, cf. Lidianne Rodrigues (2011, p. 452-494).

entre 1962 e 1964. A mudança mais clara é a profusão de materiais didáticos e burocráticos associados ao trabalho universitário. Emerge em grande número anotações de aulas em seminários nos quais participa, bem como notas para preparação de aulas ou conferências. Num primeiro momento, até o início da implantação do curso da UnB, o material que predomina é o registro pessoal das atividades acadêmicas desenvolvidas na instituição. É o caso do registro do debate em torno de *Vidas secas*, fruto de um curso sobre o filme, em 1964. No caso, é significativo notar a discrepância desse material, o “Seminário sobre ‘Vidas secas’” (APESG-CB PI 0170), extensa transcrição de alguns debates ocorridos na universidade, e o texto de pequenas dimensões (e ainda mais recortado pelos editores, como vimos), publicado no ano anterior em *Visão*. Por um lado, portanto, tem lugar uma dinâmica proporcionada pela universidade: a sistematização e mesmo profissionalização dos debates, ainda que sua realização revele diferentes gerações ou estágios de profissionalização das partes envolvidas.⁵⁰⁷ A forma debate, muito comum nesse primeiro momento, seria logo sucedida pela ampliação das aulas em cursos regulares, que demandam material preparatório mais extenso. Posteriormente, seriam acrescidos a esses materiais os roteiros de arguição em bancas de mestrado e de doutorado.

Mas a escrita de Paulo Emílio também foi afetada pela dinâmica universitária num outro sentido: em paralelo às atividades-fim do trabalho pedagógico – levantamento de materiais, produção de aulas, orientação de pesquisas – emerge toda uma documentação de caráter burocrático, associada à dinâmica de contratação então vigente nas universidades, com renovações trienais baseadas em dossiês de atividades; ao lado da burocracia ligada a questões estritamente trabalhistas,⁵⁰⁸ havia ainda materiais mais ligados ao trabalho de controle e de coordenação acadêmica, com a profusão de relatórios de viagens de pesquisa, de atividades anuais, bienais ou trienais. Não é indiferente a esse processo a consolidação de órgãos de acompanhamento do ensino superior, como a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Essa mudança aparece aos poucos nos documentos de Paulo Emílio. E o fracasso do processo de criação da Faculdade de Ciências da Comunicação na UnB parece ter catalisado uma primeira sedimentação da reflexão a esse respeito. Uma carta enviada a

⁵⁰⁷ O processo de profissionalização é marcado por sobreposições. Jean-Claude Bernardet registrou a dureza com que o jornal *Folha de S. Paulo* deu destaque à conduta “não profissional” de José Arthur Giannotti, em sua caminhada no Ibirapuera “em horário de trabalho” (BERNARDET, 2021, n.p.).

⁵⁰⁸ Os materiais de renovação de contrato disponíveis no Arquivo Geral da Universidade de São Paulo chegam a detalhes como a carteira de vacinação de Paulo Emílio (AGUSP 64.1.7582.1.9).

Antonio Candido em dezembro de 1965 (APESG-CB CA 0758) parece ser bastante significativa a esse respeito. O pano de fundo da carta é o processo de demissão coletiva de grande parte dos docentes da instituição, em protesto contra as medidas implementadas pelo regime militar, que tinha na UnB um de seus alvos prioritários devido a sua importância no governo Goulart (MOTTA, 2014, p. 23-64). Um dos objetivos da carta, portanto, é apresentar a Candido o processo de deterioração progressiva das relações do corpo docente com os reitores indicados pelo regime, Zeferino Vaz e Laerte Ramos de Carvalho. Mas é significativo notar que, paralelamente ao problema da repressão, que toma a maior parte do relato, ou melhor, antes desse relato, Paulo Emílio menciona a Candido o fracasso anunciado do projeto devido a sua “lógica de organograma”.

A burocratização indicada por Paulo Emílio chega então à superfície de sua reflexão. A isso não é indiferente a incorporação de novos gêneros de produção escrita, alguns dos quais diretamente comprometidos com a burocracia institucional (relatórios, dossiês), alguns mais ligados à atividade-fim das instituições de ensino (materiais de aula), além de produções num campo híbrido (correções de provas).

A natureza do trabalho pedagógico, que na sua profissionalização se encerra em determinadas modalidades de produção escrita, teve um impacto claro na produção de Paulo Emílio no início dos anos 1960, quando teve lugar um declínio na sua produção pública. Se o lugar da produção de Paulo Emílio já era relativamente marginal, particularmente na revista *Visão*,⁵⁰⁹ ela agora declinaria em termos numéricos. A produção para o *Suplemento Literário*, mais fácil de acompanhar em comparação com os textos sem assinatura de *Visão*, possivelmente subestimada, nos permite acompanhar de forma mais precisa a queda na assiduidade da produção do crítico voltada para periódicos. Seja como for, em 1963 é muito clara a redução do fluxo de produção. Nesse ano, Paulo Emílio produziu seus últimos textos conhecidos em *Visão*, iniciou e concluiu sua colaboração em *Brasil, urgente* e reduziu drasticamente sua produção para o *Suplemento Literário*. Em 1964, antes ainda do Golpe, o crítico praticamente havia encerrado sua colaboração no *Suplemento*, embora seu último texto apareça no ano seguinte. A essa altura, os efeitos da burocratização já se misturavam ao impacto do Golpe.

* * *

⁵⁰⁹ Na revista, o cinema é um dos últimos temas, depois de colunas como “Filatelia”. Também em *Brasil urgente* e em *O Estado de S. Paulo*, o tema ocupa a parte “cultural”, “suplementar”, aposta ao final da publicação.

É interessante notar que o Golpe de 1964 representa uma cesura na trajetória de Paulo Emílio, mas num sentido muito particular. Afinal, ela tem lugar diante de um processo de restrição da atuação do crítico que se delineava com a burocratização de sua produção escrita. Na véspera do Golpe, o crítico pouco escrevia na imprensa, de modo que não há comentários seus sobre filmes surgidos na conjuntura do Golpe. Não existem comentários de sua lavra, portanto, sobre filmes decisivos, como *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*. O crítico inclusive demora para ver alguns deles, além do atraso imposto pelo novo regime, como é o caso de *Os fuzis*, visto somente em 1966 (APESG-CB PI 0486.03, p. 58).

A integração na estrutura burocrática impõe a Paulo Emílio, portanto, certa lentidão na produção crítica, ao menos quando assumimos apenas o critério quantitativo. Há, dessarte, um rompimento do discurso, acentuado com o Golpe de 1964. Logo depois do Golpe, em maio, ocorreu o depoimento prestado por Paulo Emílio à CPI do Cinema (SALLES GOMES, 2014, p. 106-139). O evento se enquadra ainda na linha das articulações promovidas no início da década junto ao Legislativo federal. Nele, o crítico carrega as tintas ao falar da força do apelo paroquial no bloqueio ao projeto de federalização das verbas da Cinemateca, em 1962. Ocorre que o prosseguimento do impasse após a queda de Goulart não deixaria de expressar ao crítico uma espécie de rompimento do discurso, que seria sentido de formas diversas nos anos seguintes.

O Golpe foi evocado por Paulo Emílio num documento sem título, de 1964 (SALLES GOMES, 2020, p. 121-122), em que apresenta sua primeira reação diante dos acontecimentos:

Os fenômenos propriamente políticos não conseguem mais solicitar a minha curiosidade. Atribuo isso à maneira superficial com que acompanhei os acontecimentos que dos fins de março a esta parte foram levados tão a sério no país e no estrangeiro. Tive desde logo a impressão, confirmada nas primeiras semanas posteriores ao epílogo militar do episódio, de que nada de fundamental estava em jogo. (SALLES GOMES, 2020, p. 121)

O texto foi escrito num momento em que ainda pairava o compromisso oficial com a realização de eleições, em 1966, sendo anterior ao AI-2 e à escalada que levou à sucessão militar e indireta do ditador Castello Branco. Essa primeira reação do crítico ao Golpe é

significativa na medida em que ele marca a continuidade sob o signo da desimportância do cinema. Este seria um dado estrutural da cultura e da política nacional. É como se a grade de leitura construída para lidar com os sucessivos fracassos experimentados no início dos anos 1960 marcasse o momento como parte de uma continuidade inelutável. Daí a referência à desimportância relativa do cinema em comparação com a repressão observada em outros setores da produção artística.⁵¹⁰ A continuidade seria marcada pela manutenção das duas principais linhas de atuação do cinema brasileiro: a investigação de seus limites estruturais, que culminaria justamente na CPI do Cinema, e a renovação da produção que se processava sobretudo no Rio de Janeiro e na Bahia.⁵¹¹ É importante notar que essa reação contrasta com a reorientação imediata experimentada por intelectuais como Alceu Amoroso Lima (NAPOLITANO, 2017, p. 65-76) Otto Maria Carpeaux (CARPEAUX, 2020) e Anatol Rosenfeld (SCHWARZ, 2008, p. 119-132).

Aparentemente, a posição de Paulo Emílio começa a se modificar a partir de 1965. Essa modificação acompanha em parte as dificuldades impostas à produção brasileira pelo novo regime, cujos lances mais conhecidos foram a interdição parcial de filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, *O desafio* e *Os fuzis*. Além disso, a própria produção cinematográfica começava a orientar-se para uma reflexão sobre a nova situação, como fica marcado na dura crítica às posições da esquerda presente em *O desafio*, *Terra em transe*, *O bravo guerreiro* (1968, dir. Gustavo Dahl) e *Os infiáveis* (XAVIER, 2001, p. 26-35).

Embora não tenha produzido comentários mais alentados sobre essa produção, não é correto afirmar que Paulo Emílio não se ocupou dessa passagem fundamental ao Cinema Novo. Mas é evidente, ao mesmo tempo, que ele o fez principalmente a partir de 1966, momento-chave em que teve lugar uma reorientação de sua posição intelectual. Nesse momento, *Deus e o diabo na terra do sol* aparece como peça central na conferência “O universo fílmico do cangaço”, proferida no IEB-USP em 1966 (APESG-CB PI 0486).

⁵¹⁰ Importante lembrar que o Protesto dos Oito da Glória apenas ocorreria em novembro de 1965, ocasião em que seriam detidos os cineastas Glauber Rocha, Mário Carneiro e Joaquim Pedro de Andrade. Embora seja um ato de pequenas dimensões, o protesto teve repercussão relativamente ampla nos meios intelectuais, com a passagem da contestação ao espaço público, que recrudesceria no final de 1966 (NAPOLITANO, 2017, p. 76-79).

⁵¹¹ Paulo Emílio cita “excepcionalmente” o caso de Khouri, provavelmente em referência a *Noite vazia*. Acrescente-se que não é clara a funcionalidade desse texto. Se trataria de uma carta? De um artigo? Em carta a Yolanda Leite, em julho de 1964, Paulo Emílio apresenta ideias semelhantes, enfatizando o caráter superficial do Golpe, que revelaria melhor a fisionomia da modernização brasileira. Menciona ainda que não compartilha do impacto causado pelo acontecimento entre os “jovens” com quem se encontrou no casamento de Lucilla Ribeiro e Jean-Claude Bernardet (APESG-CB CA 0441).

O filme seria comentado junto de vários outros relativos ao tema, sendo ainda objeto de análise no material preliminar à conferência (APESG-CB PI 0486.02 e 0486-03).⁵¹² *Os fuzis*, embora não utilizado na versão final do texto, foi assistido e comentado nessa ocasião por Paulo Emílio, que produziu uma ficha de descrição e análise do filme (SALLES GOMES, 2019).

Essa nova postura é filtrada discretamente na imprensa em torno de *O desafio* e dos problemas políticos mais amplos do país. Como foi indicado acima, o filme foi citado em mais de uma ocasião a propósito dos problemas criados pelos órgãos do regime à sua distribuição, que só foi feita inicialmente no circuito muito restrito dos festivais.⁵¹³ O retorno à discussão pública, que incluiu, como vimos, a retomada de uma tribuna fixa em *A gazeta*, modificava substancialmente a posição de Paulo Emílio em relação às novas circunstâncias políticas e culturais em que se encontrava em fins dos anos 1960.

Mesmo a respeito de um filme como *Terra em transe*, que não recebeu comentários públicos de Paulo Emílio, o olhar parece atento e até sistemático. Refiro-me a um raro material na produção do crítico, em que a análise fílmica se desdobra na forma de um esquema – em geral, seus registros de filmes são notas que se sucedem no sentido vertical. Essa análise serviu de mote para a trajetória que se apresentou até aqui, pois diante do filme de Glauber Rocha, e num registro que precisou de certa distância em relação ao filme – um esquema não é passível de ser produzido no contexto da exibição –, Paulo Emílio intitulou sua análise com uma descrição que, involuntariamente, converge com sua própria situação nesse momento: “Rompimento do discurso estrutura dramática / em vias de destruição poética crise da palavra / (poeta/cineasta)” (APESG-CB PI 0287).⁵¹⁴

⁵¹² Embora *Deus e o diabo* constitua um parâmetro importante da reflexão, fica evidente que a força da contraposição entre a produção nordestina e a imaginação paulista enfatiza os filmes de Amácio Mazzaropi (*O Lamparina*) e Carlos Coimbra (particularmente *Dioginho* [1957]), onde aparece a figura do bandido rural paulista.

⁵¹³ Na edição de *Realidade* em que Paulo Emílio publicou sua análise do Festival de Brasília em que comenta o filme, o texto era acompanhado de um fotograma de *Bebel, garota propaganda*, com a indicação de que a cena da agressão ao deputado poderia levar à censura do filme. A indicação, sem correspondência no texto, reforça, no entanto, sua problemática central (SALLES GOMES, 1968, p. 12). Um lance intermediário da aproximação com *O desafio* é o possível mal-estar causado pela intervenção de Gilda de Mello e Souza (2008, p. 223-228) no *Suplemento Literário* a partir de um debate em torno do filme, realizado em 1966 na Cinemateca. É a própria Gilda que, em depoimento nos anos 1990, sugere a relutância de Paulo Emílio a esse respeito (MIS 00031PSG00013AD). Gilda também menciona as divergências com Paulo Emílio a respeito dos filmes de Glauber após *Terra em transe*, defendidos pelo crítico cinematográfico.

⁵¹⁴ Dada a dificuldade em separar os termos da oração, optou-se por marcar a separação de linhas por barras. Interessante lembrar o espelhamento dos nomes – Paulo Martins/Paulo Emílio – no jogo de distanciamento e aproximações assumido em relação ao crítico de cinema por Glauber Rocha.

Verso e reverso da vigilância

Há um ponto de intersecção entre a atuação de Paulo Emílio e os Órgãos de Informação (OIs) do Estado operantes após o Golpe de 1964. O crítico foi citado em mais de um dossiê preparado por essas instituições, de modo que foi possível montar o que se poderia chamar de “caso Paulo Emílio”,⁵¹⁵ em que se entrelaçam duas perspectivas: 1. as informações geradas a respeito do crítico pelos OIs; 2. as diferentes percepções do intelectual em relação ao regime militar, que sofrem um processo de modificação ao longo dos anos 1960 e 1970.

Antes de passar à descrição dos dossiês sobre Paulo Emílio, é importante fazer algumas ressalvas, de ordem qualitativa e quantitativa, em relação ao tratamento do material. Elas são importantes na medida em que permitem dimensionar melhor o alcance da análise. A pesquisa no Arquivo Nacional foi feita a partir da ocorrência do termo “Paulo Emílio Salles Gomes” nos instrumentos de busca disponibilizados pela instituição.⁵¹⁶ É importante mencionar que foram detectadas falhas nesse sistema, pois em alguns documentos foram identificadas menções a Paulo Emílio que não constavam no sistema de buscas. Portanto, não é impossível que certos materiais tenham sido deixados de fora. Essa ressalva é importante, uma vez que limita as inferências que podem ser feitas a partir da documentação.⁵¹⁷

Também não é possível falar em análise sistemática uma vez que muitos dos anexos citados nos documentos encontrados não foram localizados no Arquivo Nacional. Por exemplo: todos os anexos provenientes do Centro de Informações do II Exército não tiveram seus originais localizados, constando apenas referidos como anexos, mais ou menos integrais, em outros materiais. Outro fator limitante é que nem todos os OIs são cobertos pelo Arquivo Nacional. É importante lembrar que boa parte da produção de informações sobre figuras consideradas suspeitas era feita, sobretudo até o fim dos anos 1960, pelos Departamentos de Ordem Política e Social (Deops), órgão de competência

⁵¹⁵ Com essa expressão pretende-se enfatizar o caráter vertical da pesquisa, que possui particularidades em relação a análises mais amplas, como a realizada por Rodrigo Patto Sá Motta (2014).

⁵¹⁶ A busca incluiu variantes (“Paulo Emílio”, “Salles Gomes”), além de diferentes grafias (“Sales”, “Salles”), considerando a variedade de nomeação do crítico.

⁵¹⁷ De certa forma, esse recorte serve de parâmetro inverso ao modelo utilizado na pesquisa no Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira, trabalho mais sistemático junto a um arquivo definido e de escopo relativamente mensurável.

estadual. No caso desta pesquisa, o material produzido pelo Deops-SP, depositado no Arquivo do Estado de São Paulo (AESP), fica de fora desta análise.⁵¹⁸

Como última ressalva, é importante mencionar que esse tipo de documentação pode, eventualmente, relacionar-se a questões delicadas, exigindo certo cuidado com as informações compartilhadas. Embora no caso de Paulo Emílio o material se concentre em generalidades, há eventualmente menções a figuras correlatas que tocam em pontos sensíveis, referentes à sua vida privada. A pesquisa só aludirá a essas questões na medida em que se mostrarem imprescindíveis para a discussão em foco.

Feitas essas ressalvas, passemos à descrição do material. As menções a Paulo Emílio são feitas em três fundos documentais provenientes de OIs: o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA), a Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça (DSIMJ) e o Serviço Nacional de Informações (SNI). Há menções a Paulo Emílio em outros fundos, no entanto, parte deles é de origem privada e não se refere a OIs (fundos Apolônio de Carvalho e Paulo de Assis Ribeiro) ou diz respeito à atuação do crítico durante o Estado Novo (fundo Tribunal de Segurança Nacional).

O material coletado nos três fundos citados traz algumas dificuldades. Primeiramente, há problemas de datação, devido ao caráter multiestratificado do material. Por um lado, isso se deve ao trâmite burocrático dos documentos no interior de diversas instituições, percurso demarcado pela profusão de carimbos, vistos, rubricas e assinaturas. Por outro, a documentação incorpora anexos, isto é, materiais elaborados em outros momentos, sejam eles destinados ao dossiê em questão, seja materiais elaborados para fins diversos em outras instituições. As menções a data, portanto, são aproximadas e se referem, em geral, ao último despacho localizável no documento.⁵¹⁹

Um segundo problema, decorrente dos mesmos motivos do primeiro, é a dificuldade de estabelecer uma análise orgânica, uma vez que os documentos empregam um caleidoscópio de materiais, incorporados de modo fracionado ou integral e de maneira mais ou menos especificada, variando entre anexos, citações, paráfrases ou cópias sem referência ao original. Eventualmente, ocorre a incorporação de materiais em formato

⁵¹⁸ Importante lembrar que o Arquivo do Estado, em sua documentação referente a Paulo Emílio, particularmente para os anos 1930 e 1940, foi estudado por José Inacio de Melo Souza (2002).

⁵¹⁹ Uma análise pormenorizada de cada documentação poderia ter como parâmetro o fluxo de produção e de circulação.

fotográfico e, principalmente, xerográfico.⁵²⁰ Dificuldade correlata a esta se refere à atribuição de autoria e de responsabilidade pelo material, no mais das vezes sem referência clara a autores. Essas dificuldades de responsabilização se estendem a atos administrativos relacionados aos dossiês.⁵²¹

Outra adversidade relativa a esse material se refere à sua inteligibilidade. Esse problema não diz respeito, como é corrente numa certa abordagem dos órgãos de repressão, informação e censura, à “ignorância” dos funcionários envolvidos (LUCAS, 2015). Embora a má formação seja visível no contraste entre materiais produzidos por diferentes OIs, o problema reside prioritariamente no emprego do jargão institucional, marcado pela profusão de siglas procedimentais.⁵²² Além disso, a constituição de um verdadeiro *ethos* por trás da teorização a respeito da “infiltração comunista”, forma um referente articulador próprio, decisivo para essa produção de informações e de atos administrativos (MOTTA, 2014, p. 204-217).⁵²³

Apesar dessas dificuldades, é possível caracterizar o material levantado por uma estrutura comum. Em primeiro lugar, é de se notar que o material é produzido sob demanda, com a produção de uma argumentação *ad hoc* a depender do caso em questão em cada dossiê. Há casos em que o dossiê procura basear uma tomada de decisão de algum órgão público. É o que ocorre com a contratação de Paulo Emílio pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart) da Prefeitura de São Paulo (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 77101850). Outro exemplo é o dossiê a respeito do número 4 de *Argumento*. Em outros documentos fica evidente que a provocação ao órgão de segurança não é necessariamente feita pelo órgão de tomada de decisão, de modo que às vezes se evidencia uma tentativa de influenciar determinados atos administrativos. No caso do Idart, as diligências do SNI não tiveram sucesso e Paulo Emílio foi mantido nos quadros da instituição até seu falecimento. Há casos ainda em que

⁵²⁰ Esse material pode, inclusive, ter valor intrínseco, como é o caso da cópia xerográfica de todo o número 4 da revista *Argumento*, que teve sua impressão sequestrada e que se encontra disponível em dossiê produzido pelo DSIMJ (AN DSIMJ BR RJANRIO TT 0 MCP PRO 0355).

⁵²¹ No caso dos materiais do DSIMJ, por exemplo, é impossível estabelecer a ciência do titular do Ministério, Armando Falcão, em relação aos temas referidos nos materiais produzidos por sua pasta.

⁵²² Importante lembrar que o uso de siglas não diz respeito exclusivamente aos OIs. Ela se insere no escopo mais amplo da modernização do aparelho administrativo brasileiro, marcado pelo advento do Departamento Administrativo do Serviço Público, em 1938. Na mesma época o trabalho de censura passou por uma primeira sistematização no âmbito federal, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939. Diga-se de passagem, o jargão burocrático é incorporado nos anos 1970 ao título do filme *Lilian M: confissões amorosas (relatório confidencial)* (1975, dir. Carlos Reichenbach).

⁵²³ O caráter terapêutico do anticomunismo não é indiferente à constituição desse *ethos*. A esse respeito, é importante lembrar as observações de Eric Hobsbawm (1995, p. 239-248) acerca do recrudescimento retórico ocorrido sob governo Ronald Reagan (1981-1989).

a demanda não se refere a uma tomada de decisão do poder público, mas reage a uma ocorrência tida como ameaçadora, como o manifesto assinado por diversos intelectuais por ocasião do assassinato de Vladimir Herzog nas dependências do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), em outubro de 1975 (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC EEE 81006215).

Em todos os casos a documentação segue um mesmo padrão formal, com a definição de um escopo, presente no que se pode chamar de “introdução”, seguida de uma argumentação, cujo grau de elaboração pode variar.⁵²⁴ Eventualmente, o final do documento pode sugerir alguma medida administrativa, mas não é um padrão.

Passando ao material em que Paulo Emílio é citado, note-se que ele se enquadra em dois tipos de documento, ora envolvido em materiais específicos sobre si, ora arrolado em materiais que envolvem um tema mais amplo. Como foi dito, ele é o objeto específico de um dossiê produzido por ocasião de sua contratação pelo Idart (aparentemente, o dossiê foi produzido com a contratação já formalizada). Além disso, há um material produzido por ocasião do anúncio de sua demissão, no contexto de um conjunto de expurgos ordenado pelo diretor da ECA, Manuel Nunes Dias. A ocorrência teve maior repercussão pela decisão de Paulo Emílio de publicizar o acontecimento, de modo a desencadear uma campanha de solidariedade que, efetivamente, reverteu a demissão. Essa situação foi documentada pelo DSIMJ (AN DSIMJ BR RJANRIO TT 0 MCP AVU 0262) e pelo SNI (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 74078543).

A maior parte das menções a Paulo Emílio, contudo, encontra-se diluída em materiais com escopos diversos. Em alguns casos, ele é mencionado em documentações individuais. Dois dossiês produzidos pelo CISA enquadram-se nesse modelo: em ambos, Paulo Emílio é referido, seja para caracterizar a *entourage* de Ricardo Cravo Albim, na época em que este ocupava o posto de diretor do INC (AN CISA BR DFANBSB VAZ.0.0.21520), seja para desencorajar a nomeação de José Vieira Madeira para a Direção de Censura da Polícia Federal (AN CISA BR DFANBSB VAZ.0.0.33304). Em outros casos, é mencionado em dossiês mais amplos, como os materiais relativos à manifestação de repúdio ao assassinato de Herzog, à situação do INC no início dos anos 1970 e ao processo de censura do número 4 da revista *Argumento*. O fundo SNI concentra

⁵²⁴ No início dos anos 1970 foi produzido um dossiê acerca do INC, em que há inclusive citações de Vladimir Lênin (apócrifas, mas correntes à esquerda e à direita) sobre a centralidade do cinema na estratégia comunista (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC CCC 70008776). Não é possível estabelecer uma correlação factual, mas anos depois o INC seria descontinuado e suas principais atribuições passariam à Embrafilme.

o maior número de menções. Nele, Paulo Emílio foi citado em dossiês acerca de: reorganização do movimento estudantil na USP (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 75085895); impacto da Reforma Universitária na USP (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 75088176); formação do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC CCC 83007612); carta de intelectuais ao ditador Ernesto Geisel solicitando o relaxamento da prisão de estudantes da USP (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC EEE 81006281).⁵²⁵

Aqui é possível estabelecer algumas conclusões provisórias a respeito do material levantado. Em primeiro lugar, e a despeito da dificuldade de datação, é clara a concentração de sua produção nos anos 1970. Isso se deve à sistematização dos órgãos federais de informação, além do próprio momento particular do regime após o Ato Institucional N. 5 (AI-5). No entanto, nota-se que os materiais incorporados aos dossiês recuam no tempo. Evidencia-se, assim, circulação de materiais produzidos desde o Estado Novo, que alimentam parte das referências aos antecedentes de Paulo Emílio. Há menções também a acontecimentos do interregno democrático, como sua participação numa campanha de solidariedade ao povo argelino, em 1956, embora não seja possível precisar a fonte dessa informação.

Em alguns casos, as informações são marcadas por imprecisões. No dossiê acerca da Reforma Universitária na USP, por exemplo, Paulo Emílio é arrolado entre os professores do curso de Letras da FFLCH-USP, embora sua atuação principal, desde 1968, seja em outra instituição, a ECA-USP. Essas imprecisões talvez se devam à atuação deficiente da Assessoria de Segurança e Informação da USP, uma vez que pairavam várias dúvidas sobre a qualidade dessas agências entre os OIs (MOTTA, 2014, p. 236-241). Acresce que o nível genérico das informações sugere que Paulo Emílio não constituía um alvo prioritário do regime, o que talvez explique o fato de terem sido deixadas de lado suas referências públicas à censura e à tortura.⁵²⁶

Além dessas questões, o material evidencia a prospecção de informações com potencial incriminatório. Em mais de um dossiê consta, por exemplo, referência ao

⁵²⁵ Há ainda casos em que Paulo Emílio aparece citado em notícias jornalísticas compiladas em dossiês, sobretudo após seu falecimento. Entre as poucas fichas disponibilizadas em formato digital pelo AESP, há uma informação produzida em 1976, onde se indica a participação de Paulo Emílio no abaixo-assinado enviado a Geisel, além do caso de sua demissão na USP (AESPBK_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG001459).

⁵²⁶ A demissão ordenada por Manuel Nunes Dias parece um ato infra-administrativo, ainda que possivelmente provocado pelos OIs, talvez em função da referência à tortura numa conferência de Paulo Emílio no IEB-USP, em 1973 (SOUZA, 2002, p. 493-517).

depoimento de Ruy Coelho, colega de Paulo Emílio desde a revista *Clima*, coletado em condições extremas (a tortura de sua esposa) pelo Destacamento de Operações de Informações do II Exército, em 1971. Em outras ocasiões ocorre a reinterpretação de informações, como na sugestão da responsabilidade de Paulo Emílio pelo incêndio da Cinemateca em 1957, presente em dossiê do SNI (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 77101850).

Por fim, a documentação se vincula a acontecimentos-chave da atuação pública de Paulo Emílio, indicando a tentativa de cerceamento de sua atuação universitária (USP, 1974), jornalística (*Argumento*, 1974) e no serviço público (Idart, 1977). Diante dessa situação, é interessante notar que, em torno desses e de outros capítulos do “caso Paulo Emílio”, o crítico tenha redesenhado sua percepção acerca do regime militar, bem como sua postura de atuação.

* * *

Não se trata de apresentar a “reação” de Paulo Emílio aos dossiês compilados nos OIs. Sequer não há prioridade cronológica entre as duas visadas aqui apresentadas, verso e reverso, mas um entrelaçamento entre elas que, da parte do crítico, nos permite reconstituir alguns lances do que chamamos acima de “educação pela espera”, através da qual Paulo Emílio desenvolve uma nova forma de agir no espaço público.

A sensação de continuidade que, como vimos, Paulo Emílio expressou logo depois do golpe logo esbararia com a “operação limpeza” sentida particularmente na UnB (MOTTA, 2014, p. 23-64). Após uma série de tensões e embora tenha argumentado contra a proposta (SOUZA, 2002, p. 417-431), o crítico participa da demissão coletiva de docentes da UnB. É por ocasião desse acontecimento que escreve a referida carta a Antonio Candido, em dezembro de 1965, que revela uma mudança de percepção em relação ao regime. Ao associar o trauma da demissão ao incêndio de 1957 na Cinemateca, Paulo Emílio rompe com a ideia de continuidade anteriormente sugerida. Além disso, ao apresentar os motivos que levaram ao recrudescimento da situação, pela primeira vez menciona as diferentes formas de sabotagem praticadas pelo novo regime, diferenciando a sabotagem organizada (do MEC) e a sabotagem difusa (dos militares) (APESG-CB CA 0758).⁵²⁷

⁵²⁷ Sobre a atuação do MEC nesse período e as diferentes percepções a respeito de seus reitores, particularmente Laerte Ramos de Carvalho e Zeferino Vaz cf. Rodrigo Motta (2014, p. 73-78).

Anos depois, em 1968, Paulo Emílio ensaiaria seu primeiro retorno à crítica sistemática com uma coluna no jornal *A Gazeta*.⁵²⁸ Nela, o crítico abordou de forma direta o problema da censura, como ocorreu na discussão em torno da proibição do filme *A chinesa*, aliás diretamente relacionado pelo crítico com os acontecimentos de Maio de 1968 na França (SALLES GOMES, 1986, p. 254-255). A reação a esse e outros tópicos desagradáveis ao regime não se fez esperar e, meses depois de ser iniciada, a colaboração de Paulo Emílio foi interrompida após a direção do jornal receber um “bilhetinho” com reclamações extra-oficiais de uma autoridade não identificada.⁵²⁹ A frustração talvez apareça filtrada num texto produzido ainda em 1968 por Paulo Emílio, a “Nota sobre a criação de um Poder Cultural” (SALLES GOMES, 2012b). No documento, o crítico enfatiza a necessidade de autonomização do campo da cultura, propugnando a criação de um quarto poder no Estado, que intitula “poder cultural”. No escopo desse poder, que deve ter a mesma autonomia financeira garantida aos demais, caberiam instituições como a universidade e a imprensa, o que de certa forma se relaciona com os dois campos em que o crítico via ameaçada sua atuação no momento. Há inclusive uma incorporação dos movimentos políticos que se adensaram entre 1967 e 1968, com a proposição de que as universidades devem incorporar a paridade de votos em suas decisões.⁵³⁰ Embora não fique clara a funcionalidade dessa nota, nela ocorre um entrincheiramento no campo cultural, comum a outros intelectuais (NAPOLITANO, 2017, p. 15-40).

Como se sabe, o fim do ano de 1968 foi marcado pelo fechamento político que se seguiu à promulgação do AI-5. E foi nesse contexto em que se deu uma significativa transferência do interesse político de Paulo Emílio para outro contexto, que depois revelaria seu rendimento para o caso brasileiro. Em 1969, o brasileiro participaria da rede internacional de solidariedade ao crítico tunisiano Tahar Cheriaa. Um ano antes, Paulo Emílio participara de um conjunto de atividades na Tunísia, que incluíram o júri das Jornadas Internacionais de Cinema de Cartago, a participação numa mesa-redonda em

⁵²⁸ Em termos formais, essa série se destaca pela redução das dimensões dos artigos, muito mais próximos da produção para *Brasil, urgente* que dos textos publicados no *Suplemento Literário*.

⁵²⁹ Em depoimento prestado para esta pesquisa, Jean-Claude Bernardet afirma ter lido o bilhete que interrompia sua coluna em *A Gazeta*, junto de Paulo Emílio. Embora caracterize a coluna nesse periódico pela sua menor densidade (BERNARDET, 2011, p. 139), Bernardet tocou em alguns pontos sensíveis, como a guerrilha em *Fome de amor* (1968, dir. Nelson Pereira dos Santos), o assassinato de Ernesto Guevara, os limites da atuação do INC e mesmo do titular do MEC, Tarso Dutra (BERNARDET, 2011, p. 139-145, 149-151 e 185-190).

⁵³⁰ A formulação talvez ecoe a criação das comissões paritárias na USP, em 1968. Nesse momento, Paulo Emílio já atuava na FFCL e na ECC. Lembre-se ainda da publicação de “Pequeno cinema antigo” numa coletânea em que constava um artigo de figuras de destaque no movimento estudantil, Antônio Benetazzo, José Dirceu e Eduardo da Rocha e Silva.

Hammamet e algumas conferências no Cercle de Tunis, onde travou contato com Cheriaa. Este foi preso pouco depois, em 1969. Foi assim que, em julho daquele ano, Paulo Emílio foi um dos destinatários de uma correspondência-padrão em que se pede uma campanha internacional em favor da liberação do crítico tunisiano, enfatizando o cuidado que deve ter para não melindrar as autoridades (APESG-CB CP 1116). Em resposta a essa solicitação, Paulo Emílio enviou em agosto uma carta ao presidente da Tunísia, Habib Bourguiba, destacando a relevância internacional do trabalho de Cheriaa (APESG-CB CA 0328). A carta é referida por Marina Immirza, ainda em agosto daquele ano (APESG-CB CP 1118), que volta a escrever a Paulo Emílio em outubro, noticiando a soltura vigiada de Cheriaa (APESG-CB CP 1119). Note-se que a campanha em prol de Cheriaa reproduzia alguns aspectos do que ocorrera em fevereiro de 1968, quando da demissão de Henri Langlois da Cinemateca Francesa, igualmente revertida (BAECQUE, 2010, p. 393-409).⁵³¹

Na passagem para a década seguinte, a tortura aparece como tema em diferentes textos de Paulo Emílio. Vale lembrar que a questão já fizera uma discreta aparição no espaço público através de filmes, como *O caso dos irmãos Naves*, *Jardim das espumas* e *Jardim de guerra*.⁵³² Antes mesmo do aparecimento desses filmes, no entanto, Paulo Emílio já incorporara o tema discretamente em certa passagem do roteiro “Em memória de Helena” (APESG-CB PI 0281.01, p. 12), onde a protagonista se refere à tortura sofrida por um parente no governo de Castello Branco.⁵³³

Observa-se um adensamento desse tema na década seguinte. Em 1970, o autor escreveu dois poemas que abordam diretamente a tortura: “Paris 1944 curvou-se ante São Paulo 1970” (APESG-CB PI 0281), onde a repressão em São Paulo é associada à atuação da Gestapo na França ocupada, e “TORTUTO” (APESG-CB PI 0282), jogo gráfico entre as palavras “tortura” e “Tutóia”, nome da rua onde funcionava o DOI-Codi. O tema ainda seria abordado numa palestra no IEB-USP sobre o cinema brasileiro na década de 1930, realizada em 1973 (APESG-CB PI 0296), que aparentemente motivou a ameaça de demissão de Paulo Emílio pouco depois. Do mesmo ano data a redação de *Três mulheres de três PPPês*, publicado somente em 1977, obra de ficção mais conhecida de Paulo

⁵³¹ Salvo engano, Paulo Emílio não participou nessa ocasião. No entanto, por ocasião da morte de André Malraux em 1976, o crítico escreveu um necrológio que ecoaria parte das críticas a sua atuação no Ministério da Cultura, responsável pela demissão de Langlois (SALLES GOMES, 1986, p. 201-209).

⁵³² O tema da tortura em *O caso dos irmãos Naves* é discutido por Jean-Claude Bernardet, seu roteirista (BERNARDET, 2004).

⁵³³ O roteiro também contém uma crítica à censura, pois fica indicado que o certificado de censura deve ser lido de uma forma ridícula (APESG-CB PI 0268.01, p. 1).

Emílio (2015b).⁵³⁴ Na primeira das três novelas, a tortura desempenha um papel relevante no enredo.⁵³⁵

É possível dizer que uma nova posição começa a se esboçar em torno de 1973. Para além de *Três mulheres de três PPPês* e da conferência no IEB, isso fica manifesto no texto de apresentação da revista *Argumento*, em que Paulo Emílio aponta para uma nova atitude de inconformismo intelectual contra o regime militar, expressa na fórmula “contra fato há argumento” (SALLES GOMES, 1986, p. 108). Como destacou Pedro Plaza Pinto (2013), esse texto possui uma crítica marcada à apatia diante do regime militar, em que pese a atenuação da referência à repressão política no documento final.

A necessidade de enraizamento dessa atitude, no entanto, esbarrava com a atuação do próprio regime contra seus opositores, referida no texto para *Argumento* em outro trecho cortado na versão final, em que o crítico mencionava a limitação “natural” do campo intelectual. Vale lembrar que a colaboração de Paulo Emílio com o *Jornal da Tarde* foi interrompida também em 1973, poucos meses após sua estreia. Logo depois, em 1974, teve lugar a censura integral do número 4 da revista *Argumento*, que acabou sendo descontinuada por seu proprietário, Fernando Gasparian. A esse contexto de cerceamento de suas iniciativas na imprensa – de grande circulação ou na imprensa alternativa –, acresce o processo de exclusão de Paulo Emílio da USP.⁵³⁶ O processo de 1974 na USP foi antecipado pela tentativa de exclusão de sua participação na banca de doutorado de Thomaz Farkas, documentada em cartas que acompanham o pedido de recomposição da banca – com exclusão de Paulo Emílio, Maria Isaura Pereira de Queiroz e José Marques de Mello – a partir de parecer do professor Josué Camargo Mendes à ECA-USP (APESG-CB CT 0307); a carta foi objeto de outro parecer, dessa vez favorável

⁵³⁴ O intervalo entre a redação e a publicação, 1973-1977, muda bastante a configuração política do país e as possibilidades de abordar determinadas temáticas (NAPOLITANO, 2017). Registre-se que em 1973 foi lançado um livro de Lygia Fagundes Telles que trata do tema da tortura, *As meninas* (TELLES, 2009). Companheira de Paulo Emílio, a escritora foi mencionada em diversos dossiês produzidos pelos OIs. Ela foi uma das responsáveis por entregar a Geisel o manifesto de intelectuais pedindo a soltura de estudantes da USP, em 1974.

⁵³⁵ Paulo Emílio volta a abordar a tortura em sua última carta a Jean-Claude Bernardet (APESG-CB CA 0601), em janeiro de 1976. O remetente comenta a impressão que a notícia da morte de Manoel Fiel Filho deixou, referindo-se particularmente à nota do II Exército, que sustentava a hipótese de suicídio, mas admitia a abertura de investigações sobre o caso. Na época o caso foi associado ao de Vladimir Herzog, cuja reação pública também contou com a participação de Paulo Emílio.

⁵³⁶ Na carta referida a Bernardet (APESG-CB CA 0601) Paulo Emílio também comentaria a censura a jornais como *Movimento*, *Opinião* e *O pasquim*, que já não eram vendidos no hotel em que se hospedava com o argumento de que “isto é coisa lá dos homens”.

à manutenção da banca, enviado por Flávio Motta à Reitoria (APESG-CB CT 0380), que terminou prevalecendo.⁵³⁷

No ano de 1974 parece ocorrer a elaboração de uma nova forma de agir diante dessa conjuntura.⁵³⁸ Embora não seja de todo sistematizada, é possível analisar essa nova postura a partir de fórmulas então utilizadas por Paulo Emílio. Essas fórmulas cristalizam problemas que se relacionam com a repressão geral do momento e com suas consequências particulares para o intelectual paulista. Em 1974, reagindo ao anúncio informal de sua demissão, Paulo Emílio optou por, nas suas palavras, “botar a boca no trombone” (SOUZA, 2002, p. 493-517). É interessante observar que sua estratégia contrasta com a de outros professores expurgados da ECA-USP nesse mesmo momento (MOTTA, 2014, p. 224-236). A estratégia de publicização talvez ecoe os limites e possibilidades experimentados na sua participação na demissão coletiva da UnB, em 1965,⁵³⁹ bem como a rede de solidariedade internacional articulada em torno do caso de Tahar Cheriaa, em 1969.⁵⁴⁰ Talvez esse seja o sentido ainda da alusão a Paulo Duarte na resposta à resenha de Sérgio Augusto ao livro *Humberto Mauro, Cataguases*, Cinearte. Chama a atenção que o principal reparo feito ao resenhista diz respeito à figura de Paulo Duarte, que havia sido aposentado compulsoriamente em 1969 na USP. A questão acerca do contato de Duarte com um filme no período silencioso torna-se, assim, uma defesa do intelectual, posto em suspeição, segundo Paulo Emílio, pelo que há de pior no Brasil (SALLES GOMES, 1974b).

Entre atos de desagravo e a correspondência do crítico, que registra a solidariedade de várias figuras, é possível perceber a experiência anterior. O discurso de Paulo Emílio na sessão em sua homenagem realizada no Clubinho dos Artistas, em São

⁵³⁷ Josué Camargo Mendes participou do processo de implementação da Reforma Universitária na USP. Na ocasião, era diretor do Instituto de Geociências da universidade. Flávio Motta era professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Não é claro o motivo dessa documentação constar no arquivo de Paulo Emílio, pois se trata de correspondência de terceiros.

⁵³⁸ É significativa a sugestão de Lygia Fagundes Telles (2010b) acerca do processo de elaboração intelectual de Paulo Emílio após a publicação de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. A insistência aqui feita em torno do ano de 1974 vai ao encontro dessa sugestão.

⁵³⁹ Antonio Candido lembra, em entrevista prestada nos anos 1990 (MIS 00031PSG00028AD), que Paulo Emílio atuou contra a demissão coletiva de professores da FFCL-USP após a aposentadoria compulsória de José Arthur Giannotti, em 1969. Paulo Emílio teria convencido os colegas e o próprio Giannotti que esse gesto apenas enfraqueceria a oposição ao regime militar, oferecendo a alternativa pensada na ECC-USP, a ideia de que os professores que ficam resistem em nome dos que são afastados.

⁵⁴⁰ De certa forma, um evento que também pode ser enumerado no campo de experiências de Paulo Emílio é a defesa pública simbólica da dissertação de Bernardet no Festival de Brasília de 1967. Tratava-se de um desagravo à interrupção de seu processo de pesquisa na UnB. Bernardet seria cassado em 1969 na USP. Para uma análise ampla sobre diferentes processos de demissão, cassação e aposentadoria de docentes nas universidades públicas no regime militar, cf. Rodrigo Motta (2014).

Paulo (SALLES GOMES, 1978b), menciona o caráter extralegal e extrauniversitário de sua demissão da USP, que poderia ser cumprida institucionalmente. Reitera que a opção correta é a publicização do fato, não a discricção. Acrescenta que há um limite no protesto, por conta da censura que sofre – afirma ter sido fotografado, mas reclama de sua fala ser substituída por receitas culinárias.⁵⁴¹ Por fim, afirma que a perseguição introduziu um pouco de lógica numa vida imersa nas contradições, comentário que não deixa de dialogar com o problema anterior à perseguição: a burocratização de sua vida acadêmica.

Mas há outros indícios que sugerem uma rearticulação em andamento. Também em 1974, em conferência realizada por ocasião do I Festival Brasileiro do Filme Super 8, em Curitiba, Paulo Emílio abordou a presença do conservadorismo no pensamento cinematográfico brasileiro, desde pioneiros, como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, até críticos vinculados ao INC no final dos anos 1960, como Flávio Tambellini (APESG-CB PI 0455). O fato de referir-se a um ex-presidente do INC (Tambellini atuou no órgão entre 1966 e 1967) não impede que a crítica à visão da instituição seja feita de uma forma direta. Mas o que chama a atenção é o último volteio da conferência, repentinamente cortada com a indicação: “Dizer + não seria oportuno” (APESG-CB PI 0455, p. 10). O fechamento abrupto e evidente, mais que ocultar, termina por ressaltar o que se pode chamar de “estética do silêncio” que marcava parte da crítica de cinema, sobretudo na imprensa alternativa (ADAMATTI, 2019, p. 60-80)⁵⁴². Essa estética não supõe uma atenuação, como ocorria em outros campos. Aliás, na arguição à dissertação de mestrado de Sônia Miceli Pessoa de Barros (APESG-CB PI 0779, p. 4), o crítico notava a atenuação sofrida pelas novelas televisivas nos últimos anos, a partir da comparação entre duas criações de Janete Clair, *Irmãos coragem* (1970-1971, dir. Daniel Filho e Milton Gonçalves) e *O homem que deve morrer* (1971-1972, dir. Daniel Filho e Milton Gonçalves).

Por fim, última pista dada no ano de 1974 é uma carta enviada a Glauber Rocha em junho (apud ROCHA, 1997, p. 487-488). Nela, Paulo Emílio se refere diretamente à perseguição sofrida na USP e retoma, invertendo-o, o fecho do manifesto da revista *Argumento*. Agora, o crítico faz uma revisão explícita de sua posição anterior: “contra fatos, por hora continua não haver argumento”. Nessa carta, em que destaca a distância

⁵⁴¹ A prática de substituição de trechos censurados por receitas foi um expediente utilizado por periódicos como o *Jornal do Brasil*.

⁵⁴² A estética do silêncio não se manifestava apenas na crítica. É possível encontrá-la num diretor que Paulo Emílio acompanhava cuidadosamente, Ozualdo Candeias (UCHÔA, 2019, p. 137-176).

do interlocutor em relação ao contexto (nas suas palavras, Glauber Rocha pode ver a “floresta”, mas não vê a “árvore sangrar”), Paulo Emílio faz uma leitura diversa daquela feita em 1965 para Antonio Candido. Agora, o crítico destaca a vigilância como um sistema mais amplo que o governo, vinculada que está à presença e à “obsessão” de zelosos funcionários. Leitura que se aproxima mais do papel desempenhado por Manuel Nunes Dias, mas que também pode colocar sob uma nova ótica o papel desempenhado por Laerte Ramos de Carvalho e Zeferino Vaz, reitores que “administraram” a crise da UnB.

Embora se trate de uma articulação de indícios que apenas aponta para a especulação do crítico ante as dificuldades que se antepunham à sua atuação, observo que a abordagem direta da repressão é apenas uma característica de um processo mais amplo de rearticulação do intelectual paulista, visível em sua documentação. A formalização fragmentária dessa especulação talvez tenha ajudado a alimentar o estranhamento dos pares em relação a certos aspectos da atuação pública de Paulo Emílio, sobretudo pela adoção do que ele então chamaria de “jacobinismo”.

Y a de la merde?

Outra mudança que se percebe em meados dos anos 1960 se refere à correspondência de Paulo Emílio. Como vimos, o início da década é marcado por uma amplificação da extensão de sua produção epistolar, prolongada com base na plataforma material oferecida pela Cinemateca. O abandono dessa plataforma, em função da passagem à universidade, onde não ocupava um cargo de direção, ensejou uma redução não apenas no alcance da correspondência, mas também de sua sistematicidade. As cartas se tornam, em meados da década, mais ocasionais e até mesmo erráticas, o que suscita reações em alguns de seus interlocutores mais regulares.

É o caso de Yolanda Leite. Em junho de 1966 (APESG-CB CP 1519), ela escreve para Paulo Emílio dando conta de sua mudança para a Itália, onde travara contato com um amigo do interlocutor, Giuseppe Ungaretti. Na ocasião, ela reclama da falta de resposta a correspondências anteriores. Em 1969 (APESG-CB CP 1117), Leite reclamaria de forma mais ampla do caráter errático das cartas de Paulo Emílio, passando depois a falar das novidades da Itália, sempre com referência a Ungaretti. Ela não é a única a reclamar. No mesmo ano de 1966, dessa vez em fevereiro (APESG-CB CP 1612), Walter da Silveira envia o livro *Fronteiras do cinema*, com dedicatória a Paulo Emílio, indicando

que se trata de um esforço para reatar a amizade. Uma reclamação parecida, acompanhada de uma menção direta à amizade em risco, encontra-se em carta sem data de Walter da Silveira (APESG-CB CP 1774).⁵⁴³

Ainda assim, o período é marcado pela produção de cartas que possuem um peso qualitativo particular, considerando a rara extensão de algumas delas, como a já mencionada carta a Antonio Candido de dezembro de 1965, onde recapitula os episódios que levaram ao imbróglio da UnB. Trata-se de uma carta de sete páginas, manuscrita, que encerra chamando a atenção para o cansaço após o fim do ciclo brasileiro, sentido como uma espécie de repetição do drama vivido com o incêndio da Cinemateca. Como vimos, a carta aponta para uma mudança de percepção de Paulo Emílio acerca de seu lugar institucional. Pois se ele menciona a Candido a burocratização, isso possui uma clara consequência na passagem da Cinemateca à UnB, pois aqui o crítico não está à cabeça da instituição, empenhando-se em projetos mais amplos, chefiados por outras figuras (Roberto Pompeu de Souza na UnB, Antonio Candido na USP). Daí a redução do uso do papel timbrado, o recuo da correspondência ao manuscrito e a redução do uso de titulações apostas ao nome (“curador-chefe” da Cinemateca Brasileira). Ao mesmo tempo, o material burocrático perde o sentido de ação direta, em nome das instituições, multiplicando-se a prestação de contas a órgãos de controle institucional.

Diluição, portanto, em projetos mais amplos, em contraste com a atuação central numa instituição de menor porte como a Cinemateca. Diluição que foi sentida como uma exclusão progressiva na atuação no espaço público, como já indicado na marginalização da posição de Paulo Emílio nas discussões sobre a formação do INC, no início do regime militar. Como visto, a chegada de Tambellini à chefia do órgão, com o beneplácito de Roberto Campos, rompeu a aliança relativamente ecumênica, que se constituía desde o final dos anos 1950 entre setores da crítica e da produção paulista. Em outros casos, essa diluição e essa exclusão são sentidas de forma mais direta, como ocorre na interrupção da coluna de Paulo Emílio em *A Gazeta*.

A reflexão sobre a diluição e sobre a exclusão não é feita nos mesmos termos da crítica à marginalização do cinema como continuidade sob o Golpe de 1964. Agora, trata-se de uma cisão interna ao campo cinematográfico, com a exclusão da fração que se posicionava como crítica ao novo regime. Esse não deixa de ser o sentido da reflexão contida na “Nota sobre a criação de um Poder Cultural”, de 1968 (SALLES GOMES,

⁵⁴³ Reclamação semelhante ocorria na correspondência de Lourival Gomes Machado com Paulo Emílio no início dos anos 1950, como aparece em carta de Lourival de outubro de 1953 (APESG-CB CP 0886).

2012b). Como solução do processo de marginalização a que é submetido um campo em que se amplia o acirramento interno das tensões, Paulo Emílio propõe a constituição de um poder que tivesse estabilidade para resistir às flutuações do regime.

Esse não deixa de ser o espírito que alimenta o artigo publicado em 1970 no *Jornal do Brasil*, “O cinema no século”, embora aí a escala do foco seja variável. Por um lado, o artigo se dedica à crise geral sofrida do cinema, que tendia a perder força nesse momento.⁵⁴⁴ Por outro, o artigo sugere um processo de marginalização do cinema brasileiro que tem o condão de liberar a criatividade, ainda que sacrificada sua presença mais ampla na sociedade. Esse momento é fundamental para compreender o processo de aceitação da marginalização e de seus efeitos benéficos para a atuação de Paulo Emílio, num momento de recrudescimento da repressão, seja pela imposição do AI-5, seja pela eliminação da resistência armada à ditadura, simbolizada pela execução de Carlos Marighella, em 1969.⁵⁴⁵

* * *

A essa nova leitura da situação correspondem certas tentativas de inserção profissional, que incluem uma renovada atuação editorial, através de um trato mais amiudado com editoras. Se inicialmente a Cinemateca se encarregara ou intermediara projetos editoriais nos quais Paulo Emílio se envolvera, o caminho tomado no longo processo de aproximação com a Editora Paz & Terra é direto. O papel dessa casa no contexto do regime militar já foi sublinhado, considerando ainda a proximidade sem integração de seu editor, Ênio da Silveira, com o PCB (RIDENTI, 2014, p. 93-103). Na época, a editora reuniu um conjunto relativamente diversificado de autores. No caso de Paulo Emílio, os contatos se iniciaram de forma indireta, por meio de Bernardet, Dahl e Viany. Este, entre 1963 e 1964, trocara com Paulo Emílio impressões sobre os projetos de Ênio da Silveira, ainda na *Civilização Brasileira*,⁵⁴⁶ como se depreende de duas cartas de Paulo Emílio, enviadas em outubro de 1963 (CMAM-RJ a5gci1.36) e janeiro de 1964 (CMAM-RJ a5gci1.35). Viany foi um dos principais articuladores das contribuições da *Revista Civilização Brasileira* em torno do cinema, contexto em que apareceram

⁵⁴⁴ O artigo não deixa de se alinhar a uma constelação de autores que, em outras coordenadas, analisavam esse processo, como é o caso de Serge Daney (2007).

⁵⁴⁵ O caso não é indiferente a um campo cinéfilo relativamente próximo de Paulo Emílio: em 1970, Chris Marker lança *On vous parle du Brésil: Carlos Marighella*, dedicado à execução do líder guerrilheiro.

⁵⁴⁶ A editora Paz & Terra foi criada por Ênio da Silveira, proprietário da *Civilização Brasileira*, em 1966.

importantes artigos de Dahl e de Bernardet (PEREIRA, 2001). A revista produziu uma reflexão ampla sobre o tema, em geral alinhada ao movimento cinemanovista.

Nessa época, a revista se mesclava a projetos editoriais mais amplos. Assim, a dissertação de mestrado de Bernardet, *Brasil em tempo de cinema*, foi publicada em 1967 pela Civilização Brasileira, em que pese todas as dificuldades que seu autor teve devido a sua participação no desligamento coletivo de professores na UnB. Quanto a Dahl, um de seus mais influentes textos publicados na revista, “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais” (1966) resultou do reaproveitamento de material preparado para uma publicação fracassada, a ser patrocinada por Augusto Frederico Schmidt (PEREIRA, 2001, p. 42-107).

Essa trajetória prévia de contatos indiretos junto aos empreendimentos de Ênio da Silveira parece ter rendido frutos posteriormente. Isso se daria nos anos 1970, num processo de aproximação com a Paz & Terra, construído a quatro mãos por Paulo Emílio e Bernardet, que nessa época vivia no Rio de Janeiro, onde se localizava a editora. Vale lembrar que, nos anos 1970, a editora seria vendida a Fernando Gasparian, com quem Paulo Emílio também teve contato por conta da publicação das revista *Argumento*, editada pela Paz & Terra.⁵⁴⁷ Os contatos se concretizaram em 1974, data de uma troca de correspondências entre Paulo Emílio e Bernardet em que este dá conta de suas negociações junto à editora para a feitura de uma coleção dedicada ao cinema.

Em setembro de 1974 (APESG-CB CP 1409), Bernardet cita de passagem o bom andamento das conversas com Berta Ribeiro, editora da Paz & Terra. Em outubro de 1974 (APESG-CB CP 1361), Bernardet encaminha a Paulo Emílio uma carta da editora, em que esta sugere que um livro proposto fosse co-editado em parceria com cineclubes, para facilitar o escoamento. Trata ainda da possibilidade de publicação do livro da editora Seghers sobre Glauber Rocha. Em dezembro de 1974 (APESG-CB CP 1083), Bernardet anuncia a Paulo Emílio uma pequena vitória na editora, ao obter dez publicações, ainda que o número de autores estrangeiros seja considerado excessivo. Por fim, em carta enviada em fevereiro de 1975 (APESG-CB CP 1086), Bernardet comunica a Paulo Emílio um estágio mais avançado das negociações, em que um contrato já estava sendo discutido. No ano seguinte, em novembro de 1975 (APESG-CB CA 0348), Paulo Emílio agradece

⁵⁴⁷ A atuação de Gasparian é discutida por Margarida Adamatti (2019). Para uma análise mais ampla sobre a relação entre setores de esquerda e setores liberais durante o regime militar, cf. Marcos Napolitano (2017).

o envio de um livro – *A universidade necessária*, de Darcy Ribeiro⁵⁴⁸ – por parte de Berta Ribeiro, mas não se fala das edições da Paz & Terra. Finalmente, em dezembro de 1975 (APESG-CB CP 1222), Bernardet comunica a Paulo Emílio as dificuldades na publicação do livro sobre Glauber Rocha pela Paz & Terra.⁵⁴⁹

Um processo semelhante ocorre junto à editora Perspectiva, ainda que de forma menos documentada. Aí, a vinculação se dá através da figura de Zulmira Ribeiro Tavares, uma das responsáveis pela publicação de *Três mulheres de três PPPês* pela casa editorial, em 1977. Anos antes, em 1974, o livro *Humberto Mauro, Cataguases*, Cinearte, desdobramento da tese de doutorado de Paulo Emílio, fora publicado. Além disso, vale lembrar que outro autor próximo a Paulo Emílio, Vicente de Paula Araújo, publicaria pela editora, em 1976, *A Bela Época do cinema brasileiro*, que contaria com prefácio de Paulo Emílio.⁵⁵⁰

Essa nova estratégia editorial encontra-se profundamente articulada com o novo lugar institucional, mais marginalizado e, no entanto, muito mais flexível, que Paulo Emílio assume com sua passagem à ECC-USP. A estratégia se afasta de um embate direto, de resto abandonado por todas as frações da esquerda, inclusive por aquelas que optaram pela luta armada, e prioriza a construção de uma rede de relações, simbolizada na estratégia de permanência na ECA desenhada por Paulo Emílio e seus colegas, evocada por Antonio Candido (MIS 00031PSG00028AD). Ao lado dessa estratégia de cerrar fileiras no interior da instituição, outra vertente de atuação é o aprofundamento das carreiras, um pouco ao sabor das novas exigências institucionais oriundas da Reforma Universitária de 1969, que levou o próprio Paulo Emílio a defender sua tese de doutorado em 1972. A seu caso pessoal se soma o desenvolvimento das carreiras de orientandos, como Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet, Lucilla Ribeiro etc.

⁵⁴⁸ O livro foi publicado originalmente em 1969, pela própria Paz & Terra, e fora recentemente reeditado pela casa. O livro consta, nessa segunda edição, na biblioteca de Paulo Emílio, que confessa à sua interlocutora não ter lido o livro até então.

⁵⁴⁹ Em depoimento dado para esta pesquisa, em 2019, Ismail Xavier menciona as tratativas relacionadas a esse projeto mais amplo, de modo que sua primeira publicação, *A opacidade e a transparência*, seria ainda um fruto tardio dessas negociações. O depoimento é coerente com uma carta enviada por Ismail a Paulo Emílio em maio de 1974 (APESG-CB CP 1735), na qual conversa sobre o estágio de produção de um livro, depois convertido em *O discurso cinematográfico*, que constitui um desdobramento das pesquisas que então realizava em seu mestrado.

⁵⁵⁰ Antes disso, no entanto, se acalentavam projetos editoriais mais amplos. Em carta a Walter da Silveira de 1970 Paulo Emílio já mencionava um projeto amplo de publicações, que incluiria obras de Vicente de Paula Araújo e Maria Rita Galvão, a ser patrocinado pela Comissão Estadual de Cinema, à época chefiada por Almeida Salles (APESG-CB CA 0605).

O caso de Maria Rita Galvão é significativo pela simbiose da pesquisadora com a situação do próprio Paulo Emílio nos anos 1970. É notória a colaboração acadêmica, profissional, editorial e pedagógica entre ambos. O mesmo não se deu com Bernardet, cassado em 1969, e Lucilla Ribeiro, que passaria à FFLCH-USP. Em 1970, por exemplo, Paulo Emílio e Maria Rita aparecem como responsáveis pelo ciclo “Documentários brasileiros”, ministrado por Maurice Capovilla no interior do curso “História do cinema brasileiro”, na ECC-USP (APESG-CB PI 0011). O programa geral do curso também aponta para a corresponsabilização (APESG-CB PI 0363). Embora esses documentos sejam oficiais e não indiquem o grau das conversas entabuladas entre os dois professores, há registros do planejamento conjunto dos cursos (APESG-CB PI 0574).⁵⁵¹

Há, portanto, uma tentativa de multiplicação do discurso por meio do trabalho coletivo, o que passa por estratégias de promoção do grupo, com a menção reiterada de seus “membros” – ainda que a definição da pertença dependa das circunstâncias. É de se notar, aliás, que o grupo não é coeso. Nos anos 1990, por exemplo, Jean-Claude Bernardet faria grandes críticas aos trabalhos de periodização de Paulo Emílio e de Vicente de Paula Araújo (BERNARDET, 2008). Mas já nos anos 1960, uma figura como Walter da Silveira projetava seu livro *História do cinema visto da província*, longamente incentivado por Paulo Emílio e que resulta numa obra – póstuma a ambos – que também rompe com a periodização presente em Paulo Emílio (SILVEIRA, 1978).

Apesar das linhas relativamente fluidas, estrutura universitária e estrutura editorial se apoiavam mutuamente a partir de então em projetos que são coletivos, mas não mais se fazem em nome de uma instituição – como ocorria na Cinemateca – explorando antes as diferentes possibilidades institucionais. É nesses termos que se dá uma mudança radical dos esforços editoriais de Paulo Emílio nos anos 1950 – publicação de *Jean Vigo* – ou no início dos anos 1960 – publicação dos catálogos das Cinematecas de São Paulo e Rio de Janeiro – aos esforços nos anos 1970 – tentativas de publicação de pesquisas de autores próximos, como Maria Rita Galvão, Bernardet, Walter da Silveira etc..⁵⁵² Algo

⁵⁵¹ Indício da intimidade das tratativas é o fato de esse documento, provavelmente redigido durante uma reunião na ECC-USP, conter um diálogo, por escrito, sobre a organização dos próximos cursos. Ao final da “conversa” Paulo Emílio fecha a discussão e a convergência com uma piada, ao escrever “Anauê!”

⁵⁵² Parte desses esforços ficaram sem continuidade: salvo Bernardet, é curioso notar que as duas publicações de Maria Rita Galvão não passaram da primeira edição (GALVÃO, 1975; 1981), lembrando que seu doutorado foi publicado numa versão muitíssimo abreviada. Quanto a Lucilla Ribeiro, ela própria comenta sua preferência pela leitura e não pela escrita. Essa informação me foi gentilmente cedida por Luciana Corrêa de Araújo.

semelhante ocorre em torno da articulação coletiva de cursos e de eventos⁵⁵³ e na publicação cruzada em órgãos de imprensa.⁵⁵⁴

* * *

Essa estratégia geral se alimenta de uma experiência acumulada paulatinamente, que deixa marcas na escrita e na performance pública de Paulo Emílio. Talvez seja o caso de abordar “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” a partir dessas experiências práticas advindas desses sucessivos fracassos. O que se coloca no horizonte do crítico encontra-se a meio caminho entre a trajetória e a situação, uma vez que o ensaio abordava ao cabo um tema que afetava a situação de Paulo Emílio nesse momento, isto é, o campo conservador. Pois o texto é pontilhado pela questão do conservadorismo, seja na sua feição oficiosa – a referência implícita a *Independência ou morte* e a uma cultura política patriótica e chauvinista –, seja na sua dimensão de classe – o giro em falso do cosmopolitismo da classe média ou da elite.

O conservadorismo é um tema recorrente na produção intelectual que circunda o ensaio de 1973, se tomarmos a tese sobre Humberto Mauro, defendida em 1972 e publicada em 1974.⁵⁵⁵ Nela, a reflexão sobre o conservadorismo é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a modernidade e a modernização, num momento de singular aceleração do crescimento econômico do país, sob o chamado “Milagre econômico”, que duraria até 1973, embora os efeitos da crise ainda demorassem a ser sentidos de forma mais consciente.⁵⁵⁶ A figura de Mauro possui sentido analógico, uma vez que remete ao tecido social da Zona da Mata Mineira, ao mesmo tempo uma região extremamente vinculada a uma formação social e cultural anterior,⁵⁵⁷ mas também uma região que conheceu um surto industrializante que deixou marcas na família de Mauro, filho de imigrantes italianos que passou às atividades técnicas, trabalhando na instalação da rede elétrica na região (SALLES GOMES, 1974a).

⁵⁵³ Em carta a Pedro Vicente, em 1974, Paulo Emílio trata de um curso voltado a professores do ensino secundário em Natal e sugere a presença de José Carlos Avellar, Ismail Xavier, Bernardet e Carlos Roberto de Souza (APESG-CB CA 0721).

⁵⁵⁴ Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, por exemplo, publicaram em *Argumento*.

⁵⁵⁵ As duas etapas de produção da tese foram analisadas por Adilson Mendes (2013, p. 19-84).

⁵⁵⁶ A consciência da crise é um fenômeno posterior, o que explica a continuidade das reflexões acerca dos efeitos da modernização. Eric Hobsbawm (1995, 393-405) trata da dificuldade em considerar a crise iniciada com a primeira Crise do Petróleo sob o parâmetro da “depressão”, que remete à Crise de 1929.

⁵⁵⁷ A propósito da feição arcaizante atribuída a Minas Gerais, é o caso de lembrar que, em 1966, no curso que resultaria em “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, Antonio Candido lembra que em sua infância, em Poços de Caldas, testemunhou jagunços em sua região natal (CANDIDO, 2013, 101-126). Paulo Emílio acompanhou esse curso, registrando-o em sua documentação (APESG-CB PI 0047).

Essa questão se coloca de forma mais clara num contexto em que o autor retoma e amplia as reflexões da tese de 1972. Refiro-me a um manuscrito de Paulo Emílio escrito em 1974 e intitulado “P/ Curitiba” (APESG-CB PI 0455). O manuscrito é composto por treze páginas numeradas – de 1 a 10, com três páginas interpoladas, 7a, 8a e 8b – e constitui um roteiro para uma conferência com o tema “Cinema Brasileiro Hoje e Tendências”, realizada no I Festival Brasileiro do Filme Super 8, organizado pelo Museu da Imagem e do Som do Paraná, em abril de 1974. A esse respeito, há uma carta-convite de Sylvio Back, de março de 1974 (APESG-CB CP 1291).⁵⁵⁸ A redação da conferência parece rápida, o que não deixa de jogar luz sobre o processo de produção de Paulo Emílio: a carta-convite faz referência a entendimentos anteriores, mas entre o convite formal (13/mar.) e a apresentação (3/abr.) há menos de um mês. Além do material prévio, intitulado “Paraná” (APESG-CB PI 0771), conjunto de anotações, o trabalho de redação deve ter se beneficiado de outros materiais redigidos na época pelo autor. Em um caso o empréstimo é direto, pois a página 7a corresponde à página 25 da conferência “Cinema brasileiro na década de 1930” (APESG-CB PI 0296), o que ajuda a explicar a rapidez a redação do material.

O mote geral é a emergência de uma consciência do cinema brasileiro, presente nas primeiras quatro páginas. Essa consciência estaria ligada à atuação de Alex Viany, desde a publicação da *Introdução ao cinema brasileiro*, em 1959, que como vimos seria seguida das resenhas críticas publicadas por Paulo Emílio no *Suplemento Literário*, em 1960. Se em 1960 o crítico tendia a marcar diferença, em 1974 a proposta era afirmar a continuidade. Ampliando o escopo, Paulo Emílio se refere a um esforço coletivo: além do próprio Paulo Emílio e de Alex Viany, são mencionados Walter da Silveira, Vicente de Paula Araújo, Maria Rita Galvão, Carlos Roberto de Sousa, Lucilla Ribeiro, Raquel Gerber, Jean-Claude Bernardet, entre outros. Os contornos do grupo são determinados, mas o crítico se refere a uma comunidade ampla de interesse – posição ecumênica que, logo veremos, será deixada de lado ao longo da conferência.

Entre as páginas 3 e 4 há um parêntese regional dedicado ao caso paranaense. Antes disso, a menção a Lucilla Ribeiro, Maria Rita Galvão e Walter da Silveira já enfatiza a tendência à regionalização dos recortes (Pernambuco, São Paulo e Bahia, respectivamente). A seguir, “P/ Curitiba” refere-se ao caso paranaense. São citados nomes novos, Christo Dikoff e Sylvio Back, ao lado dos nomes antigos, Annibal Requião, Arthur

⁵⁵⁸ O material está em processo de incorporação na pesquisa de Rosane Kaminski, a respeito do festival. Agradeço por suas preciosas indicações sobre o contexto em que se deu a conferência.

Rogge, João Batista Groff e Leonel Moro.⁵⁵⁹ Esse é um dos temas contemplados no manuscrito prévio “Paraná”, onde há comentários sobre os autores citados, sobretudo dois filmes dirigidos por Sylvio Back, *Lance maior* (1968) e *A guerra dos pelados* (1970). No entanto, trata-se mais de um parêntese ilustrativo, não de um lance fundamental no argumento da conferência.

É após esse parêntese que ocorre o diagnóstico de base, entre as páginas 4 e 5. Nelas Paulo Emílio afirma que o cinema brasileiro vive sob a opressão do cinema desenvolvido. Logo se vê, trata-se do argumento básico presente desde “Uma situação colonial?”, retrabalhado recentemente em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Em “P/ Curitiba” o diagnóstico é circunscrito no tempo, com referência à proposta historiográfica apresentada por Paulo Emílio e por Vicente de Paula Araújo desde os anos 1960: 1911 significaria a quebra do circuito artesanal brasileiro, em que havia solidariedade de interesses entre produção e exibição, agora quebrada pela formação de um mercado vinculado à produção industrial estrangeira.

Em consequência disso, ocorreria a impregnação do filme estrangeiro na vida social brasileira. O fato econômico gera um desdobramento nos hábitos culturais, tema de pesquisa de Paulo Emílio sobretudo a partir de 1966. Outra consequência: resta ao filme nacional, nesse contexto, sobreviver por benevolência ou por bairrismo. Ele é “pobre, precário, feio, humilhado, frustrado, inepto”.⁵⁶⁰ Há, então, uma tomada de distância em relação ao ufanismo, entendido como ficção compensatória. E se o diagnóstico de base recorria a temas caros a outros textos de Paulo Emílio, menos evidentes são as consequências desse estado de coisas para a mentalidade expressa na imprensa, tratada nas páginas 5 a 10. De certa forma, ocorre nesse ponto uma reprodução do modelo expositivo presente na tese sobre Humberto Mauro, onde a abordagem de seus primeiros filmes por parte da revista *Cinearte* é um elemento central da análise. Note-se, contudo, que o estudo da imprensa já aparecia na obra de Paulo Emílio desde os anos 1950. Quanto à conferência de 1974, o tema será retomado a partir de dois momentos: os anos 1920-30 e a segunda metade dos anos 1960.

Os anos 1920-30 são abordados entre as páginas 5 e 7. O dado básico, presente em *Humberto Mauro*, é a complexificação das relações da imprensa com o cinema

⁵⁵⁹ Requião foi objeto do primeiro artigo de Paulo Emílio no *Suplemento Literário*, “Um pioneiro esquecido”, no contexto de doação de seu material à Cinemateca (SALLES GOMES, 2016, p. 395-398).

⁵⁶⁰ As palavras “feio” e “inepto” estão riscadas no manuscrito, talvez por sugerirem uma característica congênita.

brasileiro, analisadas por meio do contraponto entre a posição de Mário Behring (naturalização da importação) e a situação extremamente contraditória de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima (seu “nacionalismo cosmopolita”). Essas contradições seriam explicitadas ainda mais em *Tem coca cola no vatapá*, cujos diálogos – lembre-se – foram escritos por Paulo Emílio. Seja como for, “P/ Curitiba” aponta para a emergência de uma contradição, com a defesa da ideia de exibição compulsória por parte desses críticos. A ela se liga outra contradição, a existência de um cosmopolitismo conservador, que rejeita o sertão em nome do “luxo”, assumindo inclusive uma posição racista. Importante lembrar que o tema reaparece na conferência “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro”, realizada em novembro de 1974 em Recife, na I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro.⁵⁶¹

A essa altura emerge a primeira interpolação no documento, a página 7a. O roteiro é interrompido e nele se insere um conjunto de citações que, embora descontinue o fluxo formal do texto, está em continuidade com seu conteúdo. Trata-se da única página que foi preenchida no verso. Na frente, há um conjunto de citações de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima que evidenciam suas contradições. No verso, notas heterogêneas sobre os anos 1930, com referência a: o progressivo conhecimento do Brasil por Gonzaga através do carnaval, com alusão aos filmes da Cinédia; o nacionalismo tenentista do jornal carioca *O Radical*; a possibilidade de filmagem do romance *Serafim Ponte Grande*; a preocupação com o cinema educativo em Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Lourenço Filho etc.; a luta contra o decreto de execução obrigatória complementar de cinejornais. Parte dessas referências reaparece mais ou menos nessa época no documento “Possibilidade de um filme de longa metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” (APESG-CB PI 0614).

A página 8 estabelece um contraponto dessa situação com a posição ocupada na mesma época por Humberto Mauro. Contraponto muito específico, pois é instalado no interior do conservadorismo. Segundo Paulo Emílio, em Mauro há um conservadorismo antigo, provinciano, caipira, que é culturalmente enraizado e que, portanto, pode estimular a criação. Refere-se aos filmes de Cataguases, enfatizando sua resistência às “correções” de *Cinearte*, o que aparece também na tese sobre o diretor (SALLES

⁵⁶¹ Agradeço a Arthur Lira por chamar a atenção para as circunstâncias desse evento.

GOMES, 1974a, p. 138-177). No polo oposto ficaria o “conservadorismo moderno” de *Cinearte*, que perturba a ação e a expressão.⁵⁶²

Esse é o mote para a introdução da situação nos anos 1960, pouco deslocada em relação ao contexto de enunciação, mas próxima o suficiente na referência ao novo regime para marcar posição na atualidade. É nesse contexto que emerge o que poderia ser chamado de “conservadorismo moderno”, tema discutido nas páginas 8 a 10. Aí, o crítico analisa alguns números da revista *Filme Cultura*, do INC. Esse é, aliás, outro tema presente no manuscrito “Paraná”. Diante dessa produção, Paulo Emílio critica os artigos de Flávio Tambellini, Moniz Vianna e Ely Azeredo, bem como a posição geral do INC. Em que pese os reparos feitos por Anita Simis, em *Estado e cinema no Brasil* (2015, p. 245-256), a respeito da pertinência da oposição – presente em José Mário Ortiz Ramos (1983) – entre nacionalistas e cosmopolitas, esta é justamente a estrutura do comentário de Paulo Emílio a respeito do INC. No manuscrito, delineiam-se então frações no interior do campo, de modo que a comunidade inicialmente descrita ganha outra configuração.

A essa altura ocorre uma segunda interpolação, as páginas 8a e 8b. Nela, a cronologia da revista *Filme Cultura* até 1969 evidenciaria o cosmopolitismo, concretizado na política de coproduções. A questão pode ser observada nas citações de Paulo Emílio: 1966, n. 1, “a revista será fiel ao conceito da universalidade do cinema e integrando os problemas da produção brasileira na perspectiva dessa visão maior”; 1967, n. 5, “Num país como o nosso, cultural e etnicamente sincrético, a livre circulação de produtos culturais é um dos imperativos para que ele se desenvolva, donde a importância que tem a livre circulação dos filmes das mais variadas origens e tendências no mercado cinematográfico brasileiro.”; 1969, n. 12, “Diálogo com o mundo”, título de um texto sobre coproduções. No manuscrito “Paraná” havia referências a uma “melhora” da posição da revista entre 1970 e 1971, sem a presença de Moniz Vianna e Ely Azeredo, mas a referência ao passado mais recente desaparece na versão final.

A conclusão a que se chega a partir dessa recensão de *Filme Cultura*, indicada na página 9, é que a revista é um órgão de promoção do cinema estrangeiro, havendo uma reserva de páginas para o cinema brasileiro, paralela à reserva de mercado, que não afeta a subvenção da produção estrangeira. Complemento já conhecido dessa situação seria o

⁵⁶² O conservadorismo já havia sido abordado em 1968 no artigo “Será o Benedito?”, publicado em *A Gazeta* (SALLES GOMES, 2009b). A descrição de Benedito Duarte não é estranha às reflexões sobre Mauro. É o caso de lembrar que o conservadorismo muito particular dos irmãos Benedito e Paulo Duarte não se furtou a ter momentos de choque com o regime militar. Paulo seria inclusive aposentado compulsoriamente dos quadros da USP, em 1969.

triunfalismo nacionalista da escrita de Ely Azeredo, que remete às ficções compensatórias, à fuga da realidade que é sintoma de uma situação cultural subdesenvolvida.

A trajetória do conservadorismo é destacada no mesmo movimento em que se indica o limite de sua crítica, no fecho do documento:

Lembrar o denominador comum de conservantismo de homens como Behring, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Flávio Tambellini, Moniz Vianna e sugerir que a compreensão em profundidade do Cinema Brasileiro talvez seja inseparável do espírito de rebeldia que nenhum deles teve ou tem. (APESG-CB PI 0455, p. 10)

Considerando o que se disse acima sobre a situação vivida pelo crítico nesse momento, não parece secundário que a rejeição do conservadorismo em nome da rebeldia seria rapidamente interrompida, no próprio texto, pelo fechamento que segue a essa citação: “Dizer + não seria oportuno” (APESG-CB PI 0455, p. 10). Aqui, a elipse mais evidencia do que cala.

* * *

A certa altura, Arthur Autran (2003-2004) menciona que Paulo Emílio ficaria marcado por uma ausência de crítica ideológica, deixando de lado as fraturas sociais que não se justificam pela opressão externa. É interessante relacionar o comentário ao início dos anos 1970, momento em que o argumento parece caber melhor, até porque a observação de Autran se encerra com uma referência à tese sobre Mauro. No entanto, o que se verifica numa análise de documentos como “P/ Curitiba” ou mesmo de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” é que o ecumenismo – que de fato existe e confere fundamento real à crítica de Autran – é temperado por um discernimento crescente no que toca às variantes conservadoras do contexto local.

Outra peça que configura o tema do conservadorismo no início dos anos 1970 é o comentário sobre Amácio Mazzaropi, publicado com o título “Mazzaropi no Largo do Paissandu”, no *Jornal da Tarde*, em 1973 (SALLES GOMES, 2016, p. 351-354). Embora haja menções a essa figura em outros momentos, esse é o primeiro e único artigo de Paulo Emílio dedicado especificamente ao cineasta, já num momento avançado da trajetória dos

dois.⁵⁶³ O título dado pelo jornal evidencia ainda mais a distância: “O segredo de um homem que a crítica nunca elogiou: Mazzaropi”. Vale lembrar que esse texto foi publicado num momento em que o cineasta contava com uma empresa consolidada – a PAM Filmes –, que pouco dependia do influxo de financiamentos proporcionado pelo Estado nos anos 1970.⁵⁶⁴

Antes do artigo, Mazzaropi havia sido mencionado aqui e ali na produção de Paulo Emílio. Ele aparece no *Panorama do cinema brasileiro*, incluindo o autor num processo mais amplo de diversificação da produção popular nos anos 1950, que abarcaria ainda Zé Trindade (SALLES GOMES, 2016, p. 160-166). No mesmo ano de 1966, Mazzaropi foi citado no material do curso “O universo fílmico do cangaço”, cujo material de análise inclui *O Lamparina*, identificando-se neste uma postura mais compreensiva em relação à polícia que nos filmes nordestinos. Nos anos 1970 as referências aumentam: além de “Mazzaropi no Largo do Paissandu”, o ciclo de estudos “Mazzaropi, Anquito, Oscarito, Zé Trindade” é realizado na USP em 1970 (APESG-CB PI 0363). O cineasta também é citado nas entrevistas “Os cômicos” (*Jornal do Bairro*, 1972; SALLES GOMES, 2014, p. 172-181), “Eu só gostava de cinema estrangeiro” (*Cinegrafia*, 1974; SALLES GOMES, 2014, p. 78-105) e no filme *Tem coca cola no vatapá*.

Mas o texto do *Jornal da Tarde* faz uma reflexão que tem relação com o que vimos discutindo até aqui. O artigo começa retomando um mote comum na obra de Paulo Emílio: “Faz vinte anos que ele [Mazzaropi] é uma presença na vida da cidade, do estado, do país. É um bocado de tempo para o cinema e para o Brasil” (SALLES GOMES, 2016, p. 351). Retoma-se o problema da falta de duração das iniciativas culturais. Afinal, no cinema brasileiro é muito raro que um diretor tenha trajetória durável. Na tese sobre Mauro, por exemplo, seus cinco filmes silenciosos são indicados como uma espécie de façanha. Ao que Paulo Emílio completa:

Mazzaropi foi o produto da Vera Cruz que mais pegou, mas se tivesse dependido da crítica ele teria sido barrado logo que apareceu pedindo licença com os cotovelos na altura dos ombros. (SALLES GOMES, 2016, p. 351)

⁵⁶³ Mazzaropi é quatro anos mais velho que Paulo Emílio e ambos comungam de alguns interesses, como o circo.

⁵⁶⁴ Resta, no entanto, o benefício proporcionado pela reserva de telas.

No início dos anos 1950, a expectativa recaía sobre Alberto Cavalcanti, Lima Barreto e diretores estrangeiros como Adolfo Celi. *Sai da frente* (1952, dir. Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne) foi um filme muito rentável justamente pela diferença entre baixo investimento e alto retorno, mas a crítica não reconheceu em Mazzaropi um “autor”.⁵⁶⁵

Essa situação motiva um *mea culpa*:

Mazzaropi teve a sorte de não ser elogiado. Eu próprio não me lembro de tê-lo feito. Mazzaropi me parecia como um dos sinais do clássico provincianismo paulista frente ao Rio.

Enquanto a animação industrial produzia um Zé Trindade – o Genival ou Isidoro que tanto admirei logo que conheci – São Paulo nos trazia de volta apenas mais um caipira cujo único sinal, retardado, dos novos tempos era o nome italiano. (SALLES GOMES, 2016, p. 351)

A prática de retratar-se pelo desprezo inicial pelo cinema brasileiro e pelo cinema popular é comum em muitos críticos (Alex Viany, Almeida Salles) e indica o peso que o tema nacional e popular ganhou entre os intelectuais (à esquerda e à direita) a partir dos anos 1960. O autor continua nesse sentido:

Segui mal a sua carreira e nunca o encontrei pessoalmente. Outro dia os deveres universitários me levaram à sala mais popular do largo Paçandu a fim de ver *Um caipira em Bariloche*.

A sala estava apinhada e como encarei fita e público como um dado só, minha curiosidade nunca decaiu. O conjunto do espetáculo tinha faces arcaicas e modernas, que nunca se confundiam.

Perto de mim havia operários, balconistas e pequenos funcionários cujas conversas ouvi durante o intervalo e, às

⁵⁶⁵ Um dos primeiros a fazê-lo foi Alex Viany na *Introdução ao cinema brasileiro* (1993, p. 95-108), o que é coerente com sua maior sensibilidade ao humor da chanchada.

vezes, no decorrer da projeção. (SALLES GOMES, 2016, p. 352)

A identificação de um público moderno para o filme se enquadra na busca de compreensão da durabilidade do fenômeno Mazzaropi. Mas o que interessa a esse público moderno não são os elementos modernos do filme: “O interesse e o silêncio, incessantemente interrompido pelo riso, ficavam reservados para o que havia de mais arcaico: o coronel Polidoro incarnado pelo autor” (SALLES GOMES, 2016, p. 352). Note-se o uso da expressão “autor” aplicado a Mazzaropi. O paradoxo que se coloca aqui pode ser formulado nos seguintes termos: por que um público moderno procura os elementos arcaicos? Paulo Emílio então passa a uma tradição:

Mazzaropi é mais antigo que o palhaço caipira Veneno, que ainda percorre o interior na companhia de Dalila, a última vedete do mambembe. Ele é sociologicamente anterior ao Genésio Arruda dos anos 1930 e mesmo ao Nhô Anastácio de 1908. (SALLES GOMES, 2016, p. 352)

Mazzaropi representa, portanto, uma regressão em relação às principais referências do tema caipira, sendo sempre marcada a preferência por Genésio Arruda. O que ajuda a compreender a durabilidade de Mazzaropi: “O segredo de sua permanência é a antiguidade. Ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira em cada um de nós” (SALLES GOMES, 2016, p. 352). Descobre-se, então, que “moderno” e “arcaico” não são valores, mas sim tendências que, juntas, configuram a própria sociedade brasileira. A força de Mazzaropi reside na exploração de uma dessas tendências.

Há, no entanto, uma ameaça no equilíbrio: “direi que seu universo é o da redundância. Como só manipula o arquiconhecido, estaria caminhando para a estagnação indiferenciada” (SALLES GOMES, 2016, p. 352-353). Todavia, “Acontece que isso não acontece. Mazzaropi é estimulante precisamente quando repete e se repete incansavelmente e sem nos cansar” (SALLES GOMES, 2016, p. 353). Paulo Emílio descobre a poesia no acúmulo e na repetição, mas isso não ocorre em qualquer momento: “Isso em geral sucede quando ele não está fazendo nada de especial, apenas olhando, andando ou pondo fumo no pito. O melhor dos seus filmes é simplesmente ele próprio” (SALLES GOMES, 2016, p. 353).

Esse conjunto de elementos fundamenta uma crítica aos diretores. Aos bons, “venenos de bilheteria” (como o Cinema Novo), e aos maus, que teimam em enquadrar Mazzaropi em enredos que desviam a atenção para o que há de melhor, procurando vincular-se a tendências do momento (o erotismo e a ação, numa versão moderna).⁵⁶⁶ Outro paralelo é evocado: “Como aconteceu tantas vezes na história do cinema acho que Mazzaropi, como Stroheim, se metamorfoseia no personagem que criou” (SALLES GOMES, 2016, p. 354). Referência à autonomização da personagem, presente como vimos em análise sobre Erich Stroheim (SALLES GOMES, 2015a, p. 93-99).

No contexto das mudanças radicais pelas quais o país passava em pleno “Milagre brasileiro”, tinha lugar um capítulo decisivo no deslocamento de um grande contingente populacional para as cidades, havendo mesmo a inversão da relação demográfica com o campo. Além disso, o texto consolida a tomada de consciência do caráter estereotipado do “povo” nos anos 1960, numa reflexão que corresponde à observação do ensaio de 1973 de que o Cinema Novo não conseguiu se comunicar com um público amplo, ligando-se antes a uma expectativa de superação do atraso através da modernização.

O Golpe de 1964 colocou em questão o fracasso dessa visão. Daí o interesse de intelectuais como Paulo Emílio por áreas tradicionalmente desprezadas do cinema popular, como os filmes publicitários (comédias eróticas) e gêneros tradicionais (Mazzaropi). A ideia, agora, não é mais superar o atraso, pois entende-se que a “formação” do país está concluída e que seu resultado é a junção de modernidade e “arcaísmo” (não “atraso”). Daí o interesse maior de Paulo Emílio por Mazzaropi e pelo tema caipira nos anos 1970.

Não se trata, contudo, de um olhar para o passado, pois o caipira se torna cada vez mais sujeito da periferia, fato marcado no público de Mazzaropi. Essa situação aparecia, aliás, em filmes que se localizavam em outras coordenadas na produção cinematográfica da época, como ocorre com Ozualdo Candeias, comentado em 1974 num dos raros textos analíticos de Paulo Emílio em sua carreira (SALLES GOMES, 2016, p. 380-382; PINTO, 2014a). Voltaremos posteriormente a esse cineasta, mas registre-se que um filme como *A margem* é significativo em relação à justaposição, marcada na relação entre o centro de São Paulo e a Favela do Canindé, entre a margem e o fulcro da modernização capitalista, que reconfigura, mas não supera os termos da relação entre arcaico e moderno.

⁵⁶⁶ O posicionamento de Paulo Emílio em relação ao campo cinematográfico fica muito mais claro aqui que em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”.

É nesse contexto de reformulação de seus pressupostos de atuação que Paulo Emílio se aproxima da polêmica, gerando um mal-estar que se difundiria entre intelectuais próximos e até amigos. Diante da nova percepção do conservadorismo brasileiro, o crítico assumiria o que ele intitularia como uma postura “jacobina”.⁵⁶⁷ O conceito carrega ambiguidade no caso brasileiro. Por um lado, se refere à fração mais radical da Revolução Francesa, à qual se filia a trajetória geral de Paulo Emílio junto ao socialismo, em suas diversas facetas.⁵⁶⁸ Por outro, o jacobinismo de Paulo Emílio é polêmico na medida em que remete à apropriação do movimento no Brasil por parte dos seguidores do ditador Floriano Peixoto, nos primeiros anos da República. Transformado em nacionalismo extremado, evidente para esse leitor de Lima Barreto,⁵⁶⁹ o jacobinismo tornou-se mais um instrumento de uma política autoritária, que não se furtou a perseguir largas parcelas da população brasileira no final do século XIX.

É significativo que, na década de 1970, um intelectual posicionado em outras coordenadas como Michael Löwy criticasse o que chamava de “jacobinismo” dos intelectuais brasileiros (RIDENTI, 2010, p. 116). Embora não se refira especificamente a Paulo Emílio, a observação recai sobre uma franja de intelectuais na qual não parece excessivo posicionar a atitude do crítico de cinema paulista. Mais específica foi a crítica feita por Maurício Segall (2001, p. 269-284). Trata-se de uma carta enviada em 1974 e publicada posteriormente, em 1978, por ocasião do falecimento de Paulo Emílio, num número especial de *Ensaio de Opinião*. O documento é significativo na medida em que revela uma posição também assumida, com mais descrição, por figuras mais próximas de Paulo Emílio, como Antonio Candido e Décio de Almeida Prado. Candido se refere a essa discordância em duas ocasiões: 1. numa conferência realizada logo depois do falecimento do amigo, em outubro de 1977, ocasião na qual menciona que ele e Décio tentaram discutir o tema com Paulo Emílio desde o fim de 1976 (BERNARDET et al., 1980); 2.

⁵⁶⁷ Talvez seja prefigurada pela performance cabotina de Paulo Emílio. A “performance” tem sentido literal, pois refere-se a sua atuação em *Gimba* (1963, dir. Flávio Rangel), num papel que dá vazão ao cabotinismo do ator, conforme comentário em carta a Almeida Salles, em 1962 (APESG-CB CA 0419).

⁵⁶⁸ A biblioteca de Paulo Emílio preserva um volume dos discursos de Robespierre, referentes aos anos de 1789 a 1790.

⁵⁶⁹ A leitura de Lima Barreto por Paulo Emílio foi sublinhada por Lúcia Telles e fica evidente em carta enviada em 1935 a Décio de Almeida Prado (apud Lúcia TELLES, 2012, p. 67-73). O interesse é sustentado ao longo do tempo. Entre outros títulos, consta na biblioteca de Paulo Emílio o estudo de Francisco de Assis Barbosa, *A vida de Lima Barreto* (1964).

posteriormente, Candido evoca a mesma questão em entrevista realizada nos anos 1990 (MIS 00031PSG00028AD).

De volta a Segall, é o caso de notar que o meio utilizado para criticar Paulo Emílio era relativamente privado.⁵⁷⁰ O crítico teria deixado Segall sem resposta ao ser interpelado pessoalmente por este em determinada ocasião. Segundo Segall, Paulo Emílio teria tratado muito por cima da correspondência (MIS 00031PSG00029AD). Sua carta reage sobretudo a uma entrevista de Paulo Emílio publicada em *Cinegrafia*, em 1974, mas também se refere ao ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. É importante fazer um reparo, indicado por Antonio Candido no debate de 1977: a transcrição da entrevista, tomada por Carlos Reichenbach, Eder Mazzini e Inácio Araujo, foi considerada por Paulo Emílio relativamente equívoca, fato registrado por ele na abertura de sua publicação (SALLES GOMES, 2014, p. 78).⁵⁷¹ O próprio Segall nota, no mesmo debate, que o ensaio de 1973 seria superior à entrevista (BERNARDET et al., 1980).

Seja como for, Segall critica o aparecimento da entrevista num contexto ditatorial (“fascista”), considerando particularmente seu efeito sobre os jovens, fascinados com a figura de Paulo Emílio.⁵⁷² Segundo o crítico, a falta de uma definição clara da “cultura brasileira” e da “cultura popular” leva a uma repetição dos erros cometidos nos últimos trinta anos. Segall atribui o radicalismo nacionalista de Paulo Emílio a certo remorso em relação a sua posição anterior de desprezo pelo cinema nacional. Critica o elogio da boçalidade dos filmes brasileiros, atribuindo este traço a um subproduto do subdesenvolvimento que não deve ser posto no lugar de uma cultura universal. Por fim, Segall atribui os erros a uma questão de “tática”, o que não deixa de convergir com a análise de Candido em 1977, que menciona expressamente o termo (BERNARDET et al. 1980).

Mais significativa, considerando a abordagem aqui proposta, é o trecho em que Segall se refere a *Independência ou morte*, filme citado na entrevista de 1974 e que é

⁵⁷⁰ A carta é tratada como pública no debate realizado em 1977, antes de sua publicação. Paulo Emílio conhecia Segall há muito tempo, pois frequentava desde os anos 1930 a casa do pai de Maurício, o pintor Lasar Segall, como indica em depoimento (MIS 00257ATP00027AD). Anos depois, Paulo Emílio compôs o conselho do Museu Lasar Segall, ainda que não tenha atuado de forma assídua (MIS 00031PSG00029AD).

⁵⁷¹ A esta altura Reichenbach já era um diretor conhecido no campo cinematográfico. Em 1975, Paulo Emílio escreveria um artigo em *Movimento* sobre *Lilian M.* (SALLES GOMES, 2016, p. 386-387), cujo montador era Inácio Araujo.

⁵⁷² Num roteiro dos anos 1970 (APESG-CB PI 0614), o crítico faz uma referência crítica a Andrei Zhdanov. Embora remeta à política de Stálin nos anos 1930, a crítica é posta na boca de “jovens estudantes” no presente. Curiosamente, um dos epítetos utilizado por Segall para caracterizar a posição de Paulo Emílio nos anos 1970 é “zhdanovista” (SEGALL, 20001, p. 369-384).

mencionado de forma implícita no ensaio de 1973. Trata-se de um ponto central na definição ambígua de “jacobinismo” o gesto de atribuição de valor cívico ao filme. Com efeito, a incorporação de elementos oficiais, suposta no elogio parcial da obra, não distingue a variação do civismo em disputa por ocasião do Golpe de 1964 (MELLO; NOVAIS, 1998).⁵⁷³

Consideradas as limitações da posição de Paulo Emílio, talvez seja o caso de indagar sobre o sentido das opções táticas então assumidas pelo crítico.⁵⁷⁴ Talvez uma das manifestações mais claras dessa nova tática seja o retorno, à superfície da escrita do crítico, dos palavrões, que sempre povoaram sua conversação privada, de acordo com Gilda de Mello e Souza (MIS 00031PSG00013AD). Como se sabe, o calão aparece em *Jean Vigo*, mas sob o véu da análise supostamente objetiva. Ao discutir o pseudônimo utilizado pelo pai do cineasta – Miguel Almereyda – Paulo Emílio aproxima o sobrenome e a expressão “*y a de la merde*” [“há merda”]. Mais precisamente, o crítico afirma se tratar de um anagrama, o que não é correto. Em seguida, aproxima a notação do valor atribuído à época, nos círculos anarquistas, ao uso do palavrão, donde o sentido da referência à merda (SALLES GOMES, 2009a, p. 14). A argumentação possui certa dose de projeção, em que a imprecisão do anagrama (Paulo Emílio o indica como “singular”) é agravada pela relação bastante genérica com as práticas políticas do anarquismo da época. A localização algo forçada desse palavrão talvez diga mais sobre uma tensão na escrita de Paulo Emílio – que suprimira o calão nos anos 1940 – que sobre um gesto político de Miguel Almereyda.

A tensão parece emergir no início dos anos 1970. Data desse período um documento cujo título é, justamente, “Coleção de palavrões” (APESG-CB PI 0437). O documento, na realidade, não traz no seu corpo a coleção anunciada no título, detendo-se numa listagem de adaptações cinematográficas de obras literárias e num comentário sobre *Macunaíma*. Mas não demoraria para que os palavrões se proliferassem pela escrita pública do autor, o que dialoga com a verve polêmica adotada nessa época. Afinal, o calão não apenas é parte de uma performance que busca a polêmica num momento de restrição de suas possibilidades de atuação, mas também procura dialogar com um universo que

⁵⁷³ Diga-se de passagem, a independência a que se assiste no filme dirigido por Carlos Coimbra é construída, em momentos decisivos, no ambiente masculino das tabernas, espécie de “civismo cafajeste” a que não falta sequer a presença do ator Carlos Imperial, no papel do taberneiro.

⁵⁷⁴ Ismail Xavier, que também participou do debate de 1977 falaria anos mais tarde na “estratégia do crítico” (XAVIER, 1986). Na época, Zulmira Ribeiro Tavares falaria em “ardil” (TAVARES, 1986).

atraía a atenção do crítico desde o fim dos anos 1950, a dimensão da fala no registro da mediocridade brasileira.⁵⁷⁵

Data dos anos 1970 também um reconhecimento retrospectivo do peso do palavrão. Isso se dá não num contexto alheio – o anarquismo europeu, ainda que este estivesse de alguma forma associado ao período de prisão de Paulo Emílio nos anos 1930 –, mas é associado a uma figura muito próxima do crítico, Oswald de Andrade. Em 1974, na arguição da tese de doutorado de Flávio Aguiar, sobre Qorpo Santo, o arguidor nota que o dramaturgo gaúcho era extremamente audaz em seu uso de palavrões no século XIX. Para marcar o parâmetro dessa observação, Paulo Emílio lembra que notara, com Décio de Almeida Prado, o choque causado por Oswald, ainda nos anos 1930, pelo uso do calão (APESG-CB PI 0266, p. 15). É interessante o jogo cambiante de posições, uma vez que Gilda de Mello e Souza atribui a Paulo Emílio a introdução dos palavrões no grupo *Clima* (MIS 00031PSG00013AD). Curiosamente, a arguição de 1974 se volta para a própria posição de Paulo Emílio depois da referência a Oswald: “eu simplesmente não posso [?] depois dessas alusões, citar as falas das personagens de QS em que essas palavras aparecem, porque – você concordaria comigo – poríamos em sério risco a austeridade universitária.” (APESG-CB PI 0266, p. 16)

Mas os palavrões ocorrem principalmente no campo ficcional. Já nos anos 1960, “merda” e suas variantes apareciam em alguns roteiros do crítico. Em “Dina do cavalo branco”, uma prostituta a certa altura se volta contra o político que a havia contratado e o chama de “corno de merda” (APESG-CB PI 0116.01). No “Roteiro p/ mim”, aparece a expressão “intelectual de m.” (APESG-CB CP 0115, p. 11). Já no roteiro “Em memória de Helena”, há uma referência a Alfred Jarry na inscrição que causa escândalo num elevador, “merdre” (APESG-CB PI 0268.01). Anos depois, no roteiro “Amar, verbo intransitivo”, uma variante se amplia no uso de maiúsculas para enfatizar a dicção de certa personagem ao descrever o futuro de São Paulo, “uma grande... BOSTA” (APESG-CB PI 0117.01). O uso do palavrão em momentos decisivos do enredo, como ocorre na adaptação de Mário de Andrade, ganha força no desfecho da terceira novela de *Três mulheres de três PPPês*, nos anos 1970: “Paul Dior, eu quero que você e sua boa educação vão para a puta que o pariu! Vá tomar no cu, doutor Polydoro!”.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ O diálogo com as comédias eróticas, portanto, se opera em mais de um sentido, como já indicou Teodoro Rennó Assunção (2008; 2017).

⁵⁷⁶ Vale lembrar que pouco depois da escrita de *Três mulheres*, Paulo Emílio entra em contato com *Zézero*, filme de Candeias no qual o camponês, ao voltar para sua casa depois de enriquecer na cidade, já não

A nova função adquirida pelos palavrões se configura como experiência diante dos tantos descartes que marcaram a trajetória do crítico nos anos 1960 e 1970. Passemos a eles.

encontra sua família e, ao perguntar “Mas agora o que que eu vou fazer com todo esse dinheiro?”, recebe repetidas vezes a mesma resposta: “Enfia no cu”.

Capítulo V – Encruzilhadas

O descarte é um objeto historiográfico dos mais relevantes. No caso de Paulo Emílio Salles Gomes, o estudo dos projetos e das iniciativas deixadas de lado ao longo de sua trajetória permite observar aspectos não revelados por sua produção “bem acabada”, particularmente por seus escritos de 1960 e de 1973. Aqui, a “educação pela espera” – fórmula que remete à “educação pela noite” de Antonio Candido (2017b, p. 13-26)⁵⁷⁷ – talvez forneça uma chave explicativa para as hesitações de Paulo Emílio. Talvez a abordagem forneça um modelo mais amplo para a caracterização de uma geração muito particular de intelectuais, ultrapassados pelos acontecimentos de forma relativamente precoce em suas trajetórias. Intelectuais que, como Paulo Emílio, entraram no auge de sua produção teórica diante da profunda transformação do país em que viviam, acelerada a partir da ruptura representada pelo regime militar. Se até esse momento Paulo Emílio parece acompanhar a aceleração da modernização no país, a partir de então se evidencia o deslocamento.

O caso de Paulo Emílio permite, também, fazer um reparo à ideia de que o Terceiro Mundo, ou ao menos o Brasil, reuniria as condições ainda nos anos 1980 para o desenvolvimento do modernismo nas artes e no pensamento. A ideia foi enunciada por Perry Anderson e se alinha a sua definição própria do modernismo, que seria fruto de uma conjuntura muito específica, marcada pela intersecção de diferentes temporalidades, com um academicismo altamente formalizado, a emergência de tecnologias-chave da Segunda Revolução Industrial e a proximidade imaginativa da revolução social (ANDERSON, 1986, p. 7-12). Contudo, é o caso de perguntar se o “longo modernismo” brasileiro (NAPOLITANO, 2014) tem o fôlego que lhe é atribuído, de forma um pouco inespecífica, por Anderson. Afinal, a consolidação da indústria cultural no Brasil, na década de 1970, seria o golpe de morte numa tradição que vinha evidenciando suas linhas internas de tensão há muito tempo.⁵⁷⁸

No que cabe ao caso aqui analisado, são conhecidos os vínculos do crítico com os modernistas paulistas desde sua juventude, fato que encontra formulação direta e consciente no artigo “Um discípulo de Oswald em 1935” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 440-446), publicado no *Suplemento Literário* em 1964. Voltaremos a esse artigo, mas

⁵⁷⁷ A noção de “espera” também foi discutida num artigo que não deixa de estender uma linha que aproxima Paulo Emílio do presente, “Quatro esperas” (CANDIDO, 1990). Pois há certo presenteísmo na situação em que Paulo Emílio se vê progressivamente enredado.

⁵⁷⁸ As linhas de tensão vão sendo reveladas na trajetória de abordagem da própria Semana de 1922, que teria nos anos 1980 um capítulo significativo (ALAMBERT, 2020, p. 16-29).

por ora é importante notar que o reconhecimento da vinculação com os modernistas locais não supõe uma adesão, como fica claro desde a edição da revista *Clima*, no início dos anos 1940 (PONTES, 1998, p. 65-89). Nos anos 1960, Paulo Emílio revisa sucessivamente suas relações com o legado modernista local. Ao mesmo tempo, seu enredamento numa série de impasses ao longo dos anos 1960 leva à emergência do que se pode chamar de verdadeiro “corpo crítico”, isto é, de uma implicação de si com o trabalho da reflexão crítica.⁵⁷⁹ A construção desse lugar da crítica, desde o ponto de vista em que se situava, é um processo marcado por descartes.

O lugar da crítica em Paulo Emílio, evidentemente, passa pelas questões específicas que marcam a construção do campo cinematográfico no Brasil. Daí, inclusive, sua distância em relação ao parâmetro analítico representado pela *Formação da literatura brasileira*. O livro marca, ao lado de outras referências, a trajetória de Paulo Emílio. No entanto, é evidente a impossibilidade de falar num “sistema cinematográfico” análogo ao sistema literário que a duras penas se forma no país. O reconhecimento da impossibilidade de fechar esse sistema se dá por conta das características próprias dos campos em que ambos os críticos atuavam. E, no entanto, Antonio Candido e Paulo Emílio têm no ato crítico um ponto de fuga para suas formulações. A figura do crítico aparece como ponto de chegada na *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 2017c, p. 670-681) e ocupa uma posição central nos esforços historiográficos de Paulo Emílio, vide o espelhamento entre Cataguases e a revista *Cinearte* em sua tese sobre Humberto Mauro. Nos dois casos, o lugar do crítico e do intelectual é visto com certa derrisão. No que toca a Paulo Emílio, esse resultado é fruto de um processo marcado em sua trajetória por diversos momentos a que chamaremos de “encruzilhadas”. É nesse lugar em que se experimenta e se constrói o lugar da crítica.

O uso da noção de “encruzilhada”, aqui, tem o objetivo de enfatizar não tanto o acúmulo (este existe, fato que pode ser constatado na construção de uma “metodologia” ou mesmo de uma “epistemologia” própria a Paulo Emílio), mas sobretudo o descarte, que remete ao caminho não tomado num dado momento.⁵⁸⁰ Com isso, a ideia é enfatizar o momento da decisão, deixando de lado uma visão da trajetória intelectual cuja narração é calcada na ideia de inevitabilidade. Em que pesem as condicionantes estruturais, sociais

⁵⁷⁹ A noção de “corpo crítico” remete de forma muito livre a Bernardet (2021).

⁵⁸⁰ A imagem da encruzilhada é sugerida ainda pela passagem de *Vento do Leste* (1970, dir. Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin e Jean-Luc Godard), em que Glauber Rocha aponta os caminhos possíveis numa encruzilhada.

etc. que contam na trajetória, há momentos em que Paulo Emílio optou por um caminho e não por outros. E a sucessão de caminhos tomados e depois abandonados permite observar uma trajetória que não possui um sentido unívoco.

Talvez essa abordagem se alinhe de alguma forma com uma observação de Marcos Napolitano (2014, p. XXXIX-XLVI) acerca do processo cultural moderno brasileiro. O historiador nota que esse processo histórico é ao mesmo tempo documento, monumento e ruína de um conjunto marcado por mais fracassos que sucessos. De certa forma, o que se pretende fazer a seguir é uma história da ruína de um projeto individual. Essa pode servir como observatório concreto que ecoa elementos que remetem a uma trajetória mais ampla. A encruzilhada, enfim, tem o condão de remeter às possibilidades abertas e fechadas nos anos 1960 e 1970 e, mais que isso, às respostas singulares postas ante as condições objetivas que se colocaram para Paulo Emílio, indicadas no capítulo anterior.

Esse processo de encontro com sucessivas encruzilhadas se inicia, no recorte aqui proposto, com o retorno de Paulo Emílio à produção de ficção. Isso se dá no início dos anos 1960, mais particularmente em 1962, anos em que produz o roteiro “Dina do cavalo branco”. A partir de então, a ficção pontua a produção do crítico de cinema, tornando-se um dado cada vez mais central na compreensão dos projetos intentados, realizados e descartados pelo autor. Paralelamente, como se verá, a reflexão sobre a ficção e, mais que isso, a aproximação entre o registro ficcional e o registro crítico, será um traço marcante e uma tendência de Paulo Emílio em suas duas últimas décadas de produção. De modo que a atividade intelectual da formulação se torna central.⁵⁸¹ A seguir, se procede a uma sondagem do material que pode servir para retratar os caminhos da imaginação na trajetória do crítico.

Vamos chamar o vento: a encruzilhada baiana

O ponto de partida para a abordagem do roteiro “Dina do cavalo branco” é o marcador temporal representado pela tese “Uma situação colonial?”. Como vimos, o texto é acompanhado por uma mudança temática sensível nos artigos publicados pelo autor no início da década de 1960. Mas o reconhecimento dessa virada esconde por vezes as

⁵⁸¹A formulação, que remete à interação com fórmulas prontas, muitas delas da tradição literária, dialoga com a análise de Joubert-Laurencin sobre Bazin (JOUBERT-LAURENCIN, 2014, p. 110-124). Nesse ponto de vista, a imaginação é um trabalho de montagem.

experiências parciais que modulam o novo empenho. Nesse sentido, o ano de 1962 é significativo para Paulo Emílio, pois é nesse momento que as modulações se configuram como uma encruzilhada, como um horizonte de encontros e de escolhas, que supõe experiências e também descartes. À época, o crítico paulista circulava cada vez mais na cidade de Salvador. Seria o caso, portanto, de esquematizarmos os parâmetros básicos em que se deu sua circulação na capital baiana.

Por esses anos teve lugar um ciclo de produção de longas-metragens naquele estado, a partir de *Redenção* (1958, dir. Roberto Pires). O filme não inaugura a produção audiovisual baiana, que possui uma trajetória anterior, conhecida de Paulo Emílio, que por essa época faria referência à trajetória de Alexandre Robatto Filho (SALLES GOMES, 2016, p. 253-259). Da mesma forma, *A história do cinema vista da província*, de Walter da Silveira, aborda esse ciclo apenas ao final do livro (SILVEIRA, 1978, p. 87-88). Seja como for, no período que nos interessa mais diretamente, a produção de longas-metragens ficou marcada pelo aparecimento de três filmes: *Bahia de Todos os Santos, A grande feira* (1961, dir. Roberto Pires) e *Barravento*. Note-se que a lista inclui diretores baianos ao lado de diretores de outros estados, como Trigueirinho Neto.

Segunda característica importante desse momento são os deslocamentos de Paulo Emílio, de avião, entre São Paulo e Salvador. Ele percorreu esse caminho em diversas ocasiões em 1962. Nesse movimento, o intelectual paulista reforçou uma rede de contatos na cidade, rede essa que iniciara à distância em finais dos anos 1950. Assim, o crítico teceu relações com diversas figuras da cena cinematográfica soteropolitana, como Dinalva Scher – com quem estabeleceria uma relação amorosa –, Walter da Silveira, Glauber Rocha, Rex Schindler, Roberto Pires, entre outros.

Por fim, é importante notar que os deslocamentos e a circulação pela capital baiana deixaram na produção de Paulo Emílio uma série de índices. Entre eles, é notória a correspondência, por vezes duradoura, com algumas das figuras mencionadas acima. Essas marcas também são sensíveis nos artigos então publicados pelo crítico: “Perfis baianos” (*Suplemento*, mar/1962), “Calor da Bahia” (*Suplemento*, nov/1962) e “Na Bahia a coisa é séria” (*Visão*, mar/1962).⁵⁸² Por fim, o próprio roteiro cinematográfico “Dina do cavalo branco” é uma das marcas desse investimento produtivo associado a Salvador.

⁵⁸² Os artigos publicados em 1962 sobre *O pagador de promessas* referem-se pouco ao contexto baiano, sendo suscitados antes pelo triunfo do filme em Cannes. Acrescento que o modelo de intervenção utilizado na Bahia parece ter sido miniaturizado para o caso paraibano, abordado anos depois em “Paraíba também faz cinema” (SALLES GOMES, 1963b). É interessante como, também aí, ocorre uma tentativa de

O roteiro se divide em três versões. A Versão I, manuscrita, foi produzida em fevereiro de 1962 (APESG-CB PI 0116);⁵⁸³ a partir dela foi elaborada a Versão II, datilografada (APESG-CB PI 0116.01); há ainda a Versão III, cópia xerográfica da Versão II, com acréscimos manuscritos (APESG-CB PI 0116.02). Os acréscimos, além do modo típico de produção de Paulo Emílio (do manuscrito para a versão datilografada), permitem estabelecer essa sequência, produzida com pequenos intervalos de tempo. No entanto, há de se fazer uma ressalva diante da cronologia, pois existem acréscimos na Versão I não aproveitados nas demais versões, o que embaralha a cronologia. Contudo, tais acréscimos não supõem mudanças estruturais no roteiro.

Após ter sido composto, o roteiro “Dina do cavalo branco” foi mencionado nas correspondências de Paulo Emílio com figuras que lhe eram próximas, como Rex Schindler (APESG-CB CA 0395 e 0405; CP 1569), Walter da Silveira (APESG-CB CA 0396), Glauber Rocha (1997, p. 168-170) e Gustavo Dahl (APESG-CB CP 1553). Embora o crítico tenha procurado encaminhar a produção junto a seus interlocutores, principalmente Glauber Rocha, o material acabou não sendo filmado.⁵⁸⁴ O sentido da recusa de Glauber em assumir o projeto pode ter relação com o contexto das tensões em torno de *Porto das Caixas*, uma vez que Glauber alega ser sua posição mais política, não afeita ao tratamento apaixonado do roteiro, opondo a beleza baiana que vê no texto à miséria que vê a sua volta (ROCHA, 1997, p. 168-170). O próprio Paulo Emílio parece ter deixado de lado seu projeto em pouco tempo.⁵⁸⁵

Para descrever o roteiro, acompanho a organização da documentação, onde o enredo é dividido em segmentos mais amplos que cenas ou sequências. Na descrição a seguir privilegio questões narrativas e referentes à construção das personagens, embora haja outros tipos de notação no material. As páginas são indicadas conforme a Versão II (APESG-CB PI 0116.01).

identificar um traço comum a aparentar filmes diversos, como *Aruanda* e *Os romeiros da Guia* (1962, dir. João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho).

⁵⁸³ Nela se encontra a indicação de sua precedência cronológica: “Roteiro inteiramente imaginado em 16/02/62, em vôo da Bahia para São Paulo. Roteiro escrito entre 16 e 19.” (APESG-CB PI 0116).

⁵⁸⁴ É de se pontuar o número de cartas enviadas a um produtor, Rex Schindler. Na carta de Glauber Rocha, fica claro que Paulo Emílio sugeriu que ele dirigisse o projeto. Observa-se a tentativa de articulação de uma equipe. Glauber Rocha, em carta evasiva, sugere que o próprio Paulo Emílio assumia a direção, ou busque Ruy Guerra ou Joaquim Pedro de Andrade (ROCHA, 1997, p. 168-170). Mais tarde, Glauber evocaria a questão em crítica a Paulo Emílio (PINTO, 2008, p. 87-93). Ainda em 1962, por ocasião das filmagens de *Sol sobre a lama* (1963, dir. Alex Viany), Paulo Emílio trataria de sua participação e de Dinalva Scher no filme de Viany (APESG-CB CA 0604; CP 1567 e 1568).

⁵⁸⁵ No diário de 1963 há um comentário sobre Dinalva Scher que aponta para a distância que já se acumulara nesses meses (APESG-CB PI 0422, p. 3-4). O projeto do roteiro era diretamente vinculado à atriz, como o nome da protagonista sugere.

- *Moldura*, não numerada (p. 1-5). No início há uma cena no circo, onde um público negro (“empregadas de Rex” [p. 1]) assiste a dramas “ingênuos” (revistas com os títulos “Virgem sacrificada”, “Traição do destino” [p. 1]). Nesse ambiente, Dina aparece como personagem central da revista “Dina do cavalo branco”. A forma e o ambiente remetem ao cantador presente no início de *A grande feira*, mas, principalmente, a *Lola Montès* (1955, dir. Max Ophüls).⁵⁸⁶ Em *Dina*, a construção do enredo que se segue a essa moldura é retrospectiva e vai esclarecendo as reações da protagonista diante das pessoas que ela identifica na plateia nesse primeiro momento, sugeridas em forma de plano/contraplano. É de se notar que, nessa época, o *flashback* já era um recurso bastante convencional.
- *Segmento I* (p. 6-10). Numa vila de pescadores ocorre a apresentação das personagens. Além de Dina, encontramos ali a mãe (que tinha aparecido no circo), o pai e Luiz, pescador de quem ela é amante. A morte de Luiz, engolido pelo mar segundo a fórmula de certas obras de Jorge Amado (*Mar morto* [1936])⁵⁸⁷ ou canções de Dorival Caymmi (“Vamos chamar o vento” [1949], “É doce morrer no mar” [1954], “A jangada voltou só” [1941]), revela sua condição adúltera e gera o repúdio do pai.
- *Segmento II* (p. 11-18). Ocorre então a chegada do dr. Firmino na vila. Político bonachão e suado que explora a pobreza distribuindo caramelos e fazendo literatura barata. Firmino se interessa pelos pés de Dina e pela ascendência política de seu pai sobre a comunidade. Ao final do segmento, Firmino leva Dina consigo.
- *Segmento III* (p. 19-33). Se passa em Salvador, intervalo urbano em que Firmino é restituído a seu ambiente. Aí nos é apresentada sua tara pelos pés de Dina, para quem compra sapatos e prepara a manicure. A tara é desdobrada para os membros de sua família, esboçados sob um crivo moral conservador: a esposa cínica, a filha dominadora, o filho afeminado. Tudo que envolve Firmino é contraposto à simplicidade de Dina, que se refugia na imagem religiosa diante dos mistérios do hotel

⁵⁸⁶ A comparação é apenas por analogia, pois não há registros de Paulo Emílio sobre o filme dirigido por Ophüls. Ele não é citado entre as principais obras francesas de 1954 a 1957, arroladas em sua nota nos *Cahiers du cinéma* (SALLES GOMES, 1957). Em crítica publicada em 1959 em *O Metropolitano*, David Neves observa que a obra recente do diretor europeu foi exibida no Brasil em cineclubes ou em exibições especiais, notando que *Lola Montès* só foi exibido integralmente no festival do MAM-RJ dedicado ao cinema francês (NEVES, 2004, p. 80-85). Quanto a *A grande feira*, trata-se de um filme com o qual Paulo Emílio teve contato.

⁵⁸⁷ O livro não consta na biblioteca de Paulo Emílio. Consta, no entanto, uma carta de Clara (o sobrenome é ilegível), em 1956, pedindo a mediação de Paulo Emílio junto a Jorge Amado para que Roberto Rossellini adquira os direitos do livro (APESG-CB CP 1184). É curioso que, anos depois, Glauber Rocha mencione o interesse do diretor italiano pela adaptação de *Jubiabá* (1935) (ROCHA, 1997, p. 143-147).

em que foi alojada (encarnados em elementos como o papel higiênico e a água encanada [p. 21-22]). Finalmente, ela é embarcada para a casa de veraneio de Firmino, numa ilha no Recôncavo Baiano. Na rampa do mercado, conhece a família que a receberá, composta por América e seus filhos, Tião e Luiz. Tomamos contato, então, com o novo ambiente da narrativa, dominado pela casa grande (no roteiro: “como a casa de veraneio de Clemente Mariani” [p. 30], em referência a um conhecido político baiano) e pela atividade da Petrobras (os poços de petróleo e a refinaria Landulpho Alves).

- *Segmento IV* (p. 34-64). A contraposição na paisagem corresponde à contraposição entre Firmino e Luiz, operário da Petrobras, com quem Dina se envolve. Firmino chega e põe em prática a sua tara, não apenas no cuidado com o pé, mas também ao sugar o sangue da orelha furada de Dina. Surge uma nova personagem, Tinhoso, “cangaceiro” em Ilhéus (p. 39-40) que trabalha para Firmino e evoca outra fórmula de Jorge Amado, presente em *Terras do sem fim* (1943) e *São Jorge de Ilhéus* (1944).⁵⁸⁸ Aparecem aí algumas oposições secundárias: 1. entre Luiz (operário esclarecido) e Dina (profundamente religiosa); 2. entre Firmino (baiano) e seus convidados (paulistas). Firmino manda Tinhoso matar Luiz, mas é Luiz que mata Firmino, numa mistura de crime de honra e de classe.
- *Segmento V* (p. 65-73). Apresentam-se as consequências do crime, o enterro do político e a prisão do operário. Esses acontecimentos são contrapostos por simpatias bem demarcadas, havendo uma oposição entre a união dos operários, companheiros de Luiz, e a desunião dos políticos e das prostitutas que acompanhavam Firmino (uma delas diz “seu corno de merda”, p. 66). A desunião no polo da elite é desdobrada na cerimônia funerária de Firmino, em que sua mulher o chama de “porco” no meio de um discurso pró-família (p. 72). Diante da casa de detenção, Dina conhece o dono do circo que a contrataria.
- *Moldura* (p. 74-79). Entra em cena um antigo assessor de Firmino, que passou toda a história de olho em Dina e agora vai procurá-la no circo (localizado “depois de Água de Meninos” [p. 75]). Foi para ele que Dina fez cara feia na moldura inicial, mas a intrusão do ambiente espúrio (os políticos grã-finos) no cenário popular é cortado pela fala de Dina, repetida várias vezes: trata-se de soltar Luiz “de qualquer jeito” (p. 78).

⁵⁸⁸ Os dois livros constam na biblioteca de Paulo Emílio, na primeira edição.

Há um cruzamento de referências externas no roteiro, entre as quais gostaria de destacar alguns aspectos. Em primeiro lugar, o texto retoma a fórmula política e estética presente na peça *Destinos*, escrita por Paulo Emílio após ser preso na repressão à Revolta Comunista de 1935. Em *Destinos* como em “Dina”, entra em cena um ponto de vista que contrapõe burguesia-drogas-alienação-perversão à causa operária.⁵⁸⁹ Essa linha não é única na trajetória do crítico. Ela é ora recalcada, ora retomada, numa tensão que remete à oposição das obras de Jorge Amado e Oswald de Andrade, expressa em 1935 no artigo “O moleque Ricardo e a Aliança Nacional Libertadora”, publicado em *A plateia* e *A manhã* (SALLES GOMES, 1986, p. 35-37). Na ocasião, Paulo Emílio criticava o escândalo algo aburguesado de Oswald de Andrade na peça *O homem e o cavalo*, em contraposição com a postura de José Lins do Rego e de Jorge Amado.⁵⁹⁰ Em sua resposta, Oswald de Andrade toca num ponto caro a Paulo Emílio ao comparar seu parâmetro estético com *O crime do padre Amaro* (Oswald de ANDRADE, 1986).⁵⁹¹ Vale lembrar que este romance possui uma visão extremamente conservadora em relação à sexualidade, fato expresso na personagem afeminada Libaninho, bem como na associação de Paris com a prostituição.

Não é indiferente a esse debate o fato da metonímia (o uísque importado dos grãos finos [p. 30 e 48], a Petrobras dos operários [p. 29 e 51-52] etc.) ser a figura de estilo predominante no roteiro.⁵⁹² Essa opção também remete à reflexão de Paulo Emílio sobre os filmes de Eisenstein, sobretudo *A linha geral*. O filme – parafraseado em *O homem e o cavalo* – era o tema involuntário da confusão entre Eisenstein e Einstein no artigo de 1935 e retornaria no artigo “Eisenstein e a mística” (1958, *Suplemento*), onde o erotismo

⁵⁸⁹ Contudo, o papel negativo foi desempenhado na representação de *Destinos* pelo próprio Paulo Emílio.

⁵⁹⁰ O romance de José Lins mencionado é *O moleque Ricardo* (1935), presente na biblioteca de Paulo Emílio na edição de 1940. O artigo não cita nenhum romance de Jorge Amado, mas consta em sua biblioteca uma edição de *Suor* (1934).

⁵⁹¹ A inversão em que um crítico do século XIX se presta ao reacionarismo no século XX seria reproduzida anos depois no artigo “*Ivan o Terrível*, 2ª parte: liberado” (SALLES GOMES, 1959d), onde Paulo Emílio nota que o veto à projeção do filme de Eisenstein é feito em nome de Émile Zola. Mesmo a ironia em relação à celebração integralista diante do busto de Euclides da Cunha, comentada em 1934 em *Vanguarda estudantil*, toca nesse fenômeno da inversão das referências (SALLES GOMES, 1986, p. 27-29).

⁵⁹² A temática do petróleo fora abordada por Paulo Emílio, como signo de um novo tipo de nacionalismo, anti-imperialista, no roteiro “CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA” (APESG-CB PI 0133, p. 8). A importância do tema para o crítico fica evidente no seu incômodo em relação à abordagem irônica do petróleo em *Proezas de satanás na vila de Leva-e-Traz* (1967, dir. Paulo Gil Soares), em comentário sobre o Festival de Brasília de 1967 (SALLES GOMES, 2016, p. 326-330).

é associado às coisas prosaicas (SALLES GOMES, 2015a, p. 159-164).⁵⁹³ Eisenstein voltaria a ser objeto de reflexões de Paulo Emílio em 1961, como vimos, por ocasião do festival História do Cinema Russo e Soviético. Considerando essas questões, pode-se perguntar se a menção à revista circense na moldura do roteiro dialoga com a “montagem de atrações” teorizada por Eisenstein.⁵⁹⁴

Além de tocar nessa tensão interna da trajetória de Paulo Emílio, o roteiro incorpora certa visualidade de Salvador e de seus arredores – vilas de pescadores, a rampa do mercado, a feira de Água de Meninos e o Recôncavo – presente em filmes com os quais o crítico teve contato na época: *Um dia na rampa* (projetado na Homenagem ao Cinema Brasileiro, em 1961), *Bahia de Todos os Santos* (tema do artigo “Artesãos e autores” [1961, *Suplemento*]) e *A grande feira* (filme comentado por Paulo Emílio num material de divulgação publicado em 1961). O crítico acompanhava então a filmagem de *Barravento*, tema de cartas trocadas com Glauber Rocha, ainda que o filme só tenha sido lançado depois da escrita do roteiro.⁵⁹⁵ Também são posteriores outros filmes que marcaram a formação dessa visualidade soteropolitana, como *O pagador de promessas*, *Tocaia no asfalto* (1962, dir. Roberto Pires), *Festival de arraias* (1962, dir. Walter Webb) e *Sol sobre a lama*.⁵⁹⁶ Eduardo Morettin (2012, n.p.) já notou que a rampa do mercado e a feira de Água de Meninos já apareciam em *Brasil pitoresco* (1925, dir. Cornélio Pires), mas Paulo Emílio não faz referência a esse filme até a época de produção de “Dina”.

Por fim, o roteiro replica a estilização modernista da Bahia ao evocar tópicos presentes em obras de Dorival Caymmi e Jorge Amado. Este havia sido incorporado em *Bahia de Todos os Santos*, que dialoga profundamente com *Capitães da areia* (1937), fato observado por Paulo Emílio no artigo “Artesãos e autores” (SALLES GOMES, 2016,

⁵⁹³ No artigo de 1935, Paulo Emílio confunde a personagem Eisenstein com o cientista Albert Einstein. Na peça há uma paráfrase de uma conhecida cena de *A linha geral*, quando uma trabalhadora cooperativada põe em funcionamento uma desnatadeira (ANDRADE, 2005, p. 104-105).

⁵⁹⁴ Cf. a esse respeito Leo Charney (2004, p. 327-328). Outro parâmetro de referência de Paulo Emílio para a abordagem do tema pode ser fornecida pelo Neorrealismo italiano, com a ressalva de que seu olhar para o que compreendia como manifestações brasileiras desse fenômeno – os filmes de Nelson Pereira e Roberto Santos – expressava desconfiança. Talvez se trate de uma apropriação mais direta, como sugere o paralelismo da relação de Dina com os objetos no hotel em Salvador com a sequência de *Umberto D.* em que uma personagem faz vários gestos, culminando na moagem do café. Esta cena foi objeto de um célebre comentário de Bazin (2014, p. 351-352), conhecido por Paulo Emílio.

⁵⁹⁵ O filme foi discutido em carta de Glauber de novembro de 1960 (ROCHA, 1997, p. 124-128), respondida no mesmo mês por Paulo Emílio (apud ROCHA, 1997, p. 130-131). É possível determinar, pela correspondência com Gustavo Dahl, que em agosto de 1962 Paulo Emílio não havia assistido ao filme (APESG-CB CA 0648).

⁵⁹⁶ Em carta a Walter da Silveira em 1961, Paulo Emílio menciona seu interesse pelo curta *O forte* (1962, dir. Walter Webb). Não é possível determinar se a data de lançamento indicada pelas bases de dados da Cinemateca Brasileira é incorreta ou se Paulo Emílio teve acesso ao material antes de seu lançamento.

p. 244-252).⁵⁹⁷ Mas “Dina do cavalo branco” acrescenta a essa estilização modernista as marcas da proletarização, através da presença da Petrobras. Note-se que a contraposição de Luiz com Dina é resolvida, no enredo, em favor do primeiro. Com isso, Paulo Emílio rompe com a posição “folclorista” do cinema paulista sobre o Nordeste, já mencionada no comentário sobre o filme *A morte comanda o cangaço*, em “Artesãos e autores”.⁵⁹⁸

O lugar desde onde o crítico lança seu olhar sobre a matéria baiana parece ficar claro quando emerge, no enredo, a oposição entre Firmino e seus convivas paulistas, marcada pela ironia cruzada dos olhares, dos paulistas em relação à comida (associada à diarreia) e do baiano em relação às mulheres paulistas (“suecas”) (APESG-CB PI 0116.01, p. 52-55).⁵⁹⁹ Essa observação talvez possa servir de parâmetro de datação de um roteiro que, de certa forma, serve de espelho para “Dina”, cujo subtítulo é “Projeto de melodrama popular e moderno para o cinema baiano”. Refiro-me ao “Projeto de comédia dramática sofisticada para o cinema paulista” (APESG-CB PI 0207). Para além do título, há simetria em outros aspectos, como o carregado ambiente familiar de uma figura poderosa e a rispidez desta no trato com a esposa. Outro roteiro, igualmente incompleto e sem data, que parece gravitar em torno dessa produção é o “Roteiro p/ mim” (APESG-CB PI 0115). Nele, reaparece o ambiente doméstico carregado de uma família de elite, marcada pela ausência constrangedora do pai, pela agressividade do filho, a quem a mãe recomenda um psicólogo, e pelo olhar normatizador da irmã (que chama o irmão de “intelectual de m.” e “cretino de esquerda festiva”).

O ambiente doméstico ganha força uma vez que é uma das arenas em se coloca a observação moral da elite. A ênfase no fastio da elite não deixa de ser um tema presente num filme como *A grande feira*. Mas em “Dina” é significativo que essa caracterização passe pela apresentação de uma personagem feminina masculinizada e de uma personagem masculina afeminada, os filhos de Firmino (APESG-CB PI 0116.01, p. 23). A associação entre dominação e lesbianismo fica sugerida, apontando para o momento de redação de “Dina” (lembre-se da presença da irmã lésbica na peça *Bonitinha, mas*

⁵⁹⁷ A aproximação com Jorge Amado é ainda mais complexa se lembrarmos que ele havia publicado, em 1944, o guia *Bahia de Todos os Santos*. Seria o caso de questionar ainda a aproximação de Paulo Emílio com Carybé, figura fundamental na estilização pictórica associada a esse grupo e que não deixou de ter sua produção filtrada em uma produção cinematográfica conhecida de Paulo Emílio, como o documentário *Vadição* (1954, dir. Alexandre Robatto Filho). Cf. a esse respeito Cyntia Nogueira (2018, 125-143).

⁵⁹⁸ Por seu turno, a posição de Walter da Silveira em *A história do cinema vista da província* demarca muito mais a violência da modernização de Salvador (SILVEIRA, 1978).

⁵⁹⁹ Uma prefiguração desse cruzamento, mas numa chave que não supõe nenhuma derrisão, é a recepção realizada por Yolanda Penteadó em sua fazenda em Leme, no interior de São Paulo, por ocasião do Festival de 1954. Vimos que o evento contava com a presença de uma cozinheira baiana.

ordinária, de 1962 [RODRIGUES, 2006, p. 60]), mas também para a tradição modernista (em *O rei da vela*, as filhas de Abelardo são homossexuais).

Em suma, o roteiro constrói um discurso fortemente enquadrado por polaridades morais e políticas, fato que remonta a orientações presentes em sua obra desde os anos 1930.⁶⁰⁰ No entanto, o autor não deixa de incorporar tensões na fatura de “Dina”. Estas tensões desembocam no subtítulo carregado na Versão II do roteiro, “Projeto de melodrama popular e moderno para o cinema baiano”, que supre a lacuna deixada pelo título “Dina do cavalo branco”, que no interior do enredo é uma revista circense ingênua. No fim, é o zelo pedagógico que predomina, através do uso da metonímia. Contudo, o desfecho irresolvido deixa em aberto as formas do desejo de Dina (encontrar Luiz “de qualquer jeito”). No limite, a personagem-título resiste à pedagogia política, resiste inclusive a Luiz. Em outros termos, a figura feminina resiste, enquanto a figura masculina se repete. Seria uma saída de emergência do intelectual diante da pedagogia política de esquerda, contestada na época por Paulo Emílio?

Memória ao rés-do-chão

Lembramos, na observação do diário de Paulo Emílio em 1963, que uma das características que o marcavam nesse período era a falta de tempo, a pressa com que lidava com seus afazeres cotidianos. Em parte, o afastamento da cena baiana se relaciona não apenas com o engajamento noutro projeto – a aproximação com as autoridades federais, marcada pela frequência a Brasília em 1963 –, mas também pela falta de tempo para despender em viagens a Salvador, que supunham uma presença mais longa que a agenda semanal em que se distribuía os dias entre São Paulo e a capital. Em outras palavras, já não era possível dedicar dias à elaboração de um roteiro, dada a absorção do crítico em atividades que também levaram à diminuição da produção para o *Suplemento Literário e Visão*.

Uma das ocasiões em que Paulo Emílio menciona sua falta de tempo é em abril de 1963, no artigo “Go home, Tarzan!”, publicado em *Brasil, urgente* (SALLES GOMES, 2020, p. 118-119). A informação é dada de passagem, não constitui o objeto do texto:

⁶⁰⁰ Não sem tensões, como indicou Adilson Mendes (2013, p. 137-148).

Pois outro dia era Tarzan que me esperava, cheio de saúde, rejuvenescido, com mulher e filho, na sala de cinema onde me levaram quarenta minutos soltos entre dois compromissos. Nosso encontro não durou nem isso, mas a meia hora que passei com a família Tarzan foi mais do que suficiente para o renascimento da antiga intimidade. (SALLES GOMES, 2020, p. 118)

O tempo que o crítico teve à disposição para ver o filme não é compatível com sua análise. O filme, no entanto, não é o objetivo do artigo, que sequer cita o título que deu origem ao comentário. Gostaria de seguir ainda um pouco as pistas desse artigo, pois ele serve de observatório nessa difícil articulação da carreira entre a falta de tempo e as estratégias de sua escansão.

Talvez esse artigo dê uma medida do que se pode chamar de engajamento de Paulo Emílio, isto é, de sua meia distância, expressa no diário de 1963, entre o excesso de ocupações e a digressão. Mas diferentemente do que ocorre no diário, aqui esse engajamento possui uma face pública. Aliás, o caráter engajado do artigo é evidente à primeira vista. Pois o título – “Go home, Tarzan!” – ecoa uma conhecida palavra de ordem da esquerda anti-imperialista (“*Yankees, go home!*”), fato reforçado pelo emprego do ponto de exclamação. De fato, o título possui uma correspondência visível com o artigo, que aborda o viés imperialista da personagem Tarzan em perspectiva com as recentes independências de países africanos – não especificados e mencionados no plural. Vale lembrar que o local de publicação desse artigo, o semanário *Brasil, urgente*, é um veículo engajado, fato marcado em seu subtítulo: “Um Jornal do Povo a Serviço da Justiça Social”. O periódico foi organizado por uma fração católica de esquerda, dominicana, com a qual Paulo Emílio, embora ateu, mantinha laços desde 1954. Em suma, é explícita a associação do artigo com uma atmosfera intelectual de esquerda – paulista, branca e burguesa – sensível aos episódios políticos recentes ocorridos no continente africano.

E, no entanto, o interesse de Paulo Emílio pelo tema se manifesta de forma discreta. Há em sua biblioteca livros sobre a política africana, como *Dois caminhos da revolução africana* (1962, Moacir Werneck de Castro), *A revolução do mundo árabe* (1963, Gamal Abdel Nasser) e *Itinéraire africain* (1966, Amadou Lamine-Guèye), além de estudos de cunho antieurocêntrico, como *L’unité culturelle de l’Afrique noire* (1959, Cheikh Anta Diop). Além disso, como vimos, a tese “Uma situação colonial?”

possivelmente tem relação com o artigo de Georges Balandier “*La situation coloniale*”, marcado pela perspectiva independentista. Por fim, consta num registro do SNI, de 1974, que Paulo Emílio teria participado, em 1956, de uma campanha de solidariedade ao povo argelino (AN SNI BR DFANBSB V8 MIC, GNC EEE 81006281), embora não seja possível verificar essa informação. Mas “Go home, Tarzan!” é, na época, o único registro direto de Paulo Emílio sobre o tema. E logo no início o crítico faz uma ressalva que contraria a assertividade do título:

Eu achei graça, há alguns anos, quando porta-vozes oficiais de países africanos condenaram solenemente as fitas de Tarzan. Pareceu-me um pouco patusca essa preocupação por parte de nações cuja jovem independência suscitava toda uma problemática séria e estimulante. “E eles vão logo cuidar de Tarzan”, pensava eu, meio encabulado. (SALLES GOMES, 2020, p. 118)

Diante dessas afirmações, resta compreender qual é o sentido desse “engajamento derrisório” em abril de 1963, pouco depois da retomada dos poderes presidenciais por Goulart e com a independência argelina ainda recente.

Talvez a resposta possa ser fornecida no acompanhamento da leitura, isto é, no percurso do texto como tempo de leitura. Percebemos, assim, que o ritmo da evocação se impõe sobre a lógica da argumentação. Isso se dá após a confissão inicial, seguida por duas evocações. A primeira delas, marcada pelas expressões “do meu tempo” e “faz muito tempo”, se localiza vagamente pela referência ao ator Johnny Weissmuller, intérprete de Tarzan nos anos 30 e 40.⁶⁰¹ A segunda evocação, marcada pela referência a “outro dia”, lembra uma sessão de cinema recente, sem indicação do filme exibido. Trata-se da sessão a que Paulo Emílio assistiu por trinta ou quarenta minutos. A comparação dessas evocações evidencia o descompasso entre a primeira memória e sua atualização. Entre uma e outra, Paulo Emílio muda de opinião, dando agora “carradas de razão aos políticos africanos que se insurgiram contra Tarzan” (SALLES GOMES, 2020, p. 118).

Mas a mudança de opinião não é explicada, pois sua enunciação é rapidamente cortada por uma nova evocação, desta vez associada ao universo fílmico de Tarzan:

⁶⁰¹ Num conjunto de notas produzido nos anos 1960, Paulo Emílio assinala a reflexão de André Bazin sobre as mitologias cinematográficas, nomeadamente referidas a Tarzan (APESG-CB PI 0105).

Como todos sabem, Tarzan vive na África, ou em África, como dizem os portugueses, salazaristas ou não. É difícil imaginar maior integração com a flora e a fauna do que a conseguida por Tarzan. Sua adequação atinge tais limites que transforma harmoniosamente em seu contrário noções que para nós são familiares e ásperas. Cipó para nós evoca logo cipóal, mas, para Tarzan, é sereno e aéreo meio de transporte, ágil e fácil como nossa fantasia. A natureza das plantas e dos bichos está toda a seu serviço. A palavra serviço não se acomoda ao caso. Tarzan não impõe nada, aos animais ou às flores. Trata-se simplesmente da fruição amável e coletiva do existir. Nem sequer sua forma de expressão Tarzan impõe aos bichos: com os elefantes ou com os outros ele dialoga sempre em suas respectivas linguagens. A única língua que Tarzan encontrou dificuldade em aprender foi o inglês. O vocabulário com que ele se entende com a macaca Chita é evidentemente mais rico e elaborado do que aquele que utiliza com sua companheira Jane ou com Boy. (SALLES GOMES, 2020, p. 119)

A descrição sugere harmonia e, no entanto, induz o leitor a uma nova quebra de expectativa, movimento já destacado a respeito da escrita para *Brasil urgente*, por Pedro Plaza Pinto (2008):

Em suma, o universo tarzaniano é dos melhores possíveis. Pensando e procurando bem, só há nele um elemento negativo, uma coisa irremediável, uma fonte de conflitos insolúveis. Esse elemento, essa coisa, essa fonte são os africanos. Se não fossem os negros africanos, Tarzan prolongaria sem obstáculos e para sempre, na companhia de Jane, Boy, Chita, dos elefantes e dos cipós, o florescimento sem fim de sua branquitude. (SALLES GOMES, 2020, p. 119)

O argumento estava lá o tempo todo, mas sua enunciação foi distendida na forma falsa da harmonia tarzaniana. As tintas harmônicas são funcionais a uma revelação abrupta que precipita a reafirmação da solidariedade do título, agora na forma condicionada da diferença de perspectiva marcada no fim: “Se eu, brasileiro embranquecido, fiquei indignado, imagine os africanos!” (SALLES GOMES, 2020, p. 119)

Ao longo do percurso de leitura, o texto fecha um círculo em que a afirmação do título é reafirmada na última frase, através de quebras de expectativa que vão determinando o grau de afastamento e de proximidade com dois polos, os líderes africanos e o símbolo do imperialismo. O endosso ao anti-imperialismo é construído por meio de uma estrutura formal que prioriza: 1. o predomínio das evocações sobre a argumentação, marcado, por exemplo, na distensão descritiva da harmonia aparente do universo de Tarzan; 2. no uso paródico de tópicas anti-imperialistas ou, ao contrário, “tarzanianas”, não só no título, mas também na referência, francamente debochada, aos salazaristas (“em África”) e à *jungle*;⁶⁰² 3. o caráter arbitrário da argumentação, que reforça o ponto de vista do intelectual brasileiro embranquecido e torna opaca a autoria da crônica, cujo encadeamento não é lógico. Essas características são visíveis nos demais textos publicados por Paulo Emílio em *Brasil, urgente*. Em suma, pode-se dizer que a contraparte pública da produção íntima de Paulo Emílio – o diário de 1963 – constitui uma peça importante para posicionar o horizonte de Paulo Emílio no interior da aceleração muito específica vivida por ele nos anos 1960.

* * *

Outro texto de Paulo Emílio em *Brasil, urgente*: “Várias fitas de horror andaram sendo exibidas ultimamente e eu fui ver uma estória de gente enterrada viva. Que horror!” (SALLES GOMES, 1986, p. 229). Paulo Emílio desdobra o horror no começo de seu artigo sobre o filme *Enterrado vivo* (1963, dir. Lew Landers). O gênero cinematográfico (“fitas de horror”) e a impressão causada pelo filme (“Que horror!”) apresentam vagamente a ocasião, o que é acentuado pela ambiguidade da segunda indicação. Afinal, *Enterrado vivo* é um filme medonho ou infame? Impossível dizer ao certo, pois essas são as únicas linhas dedicadas diretamente à obra em todo o texto. Já no título, *Enterrado vivo* perdia suas marcas de substantivo próprio (maiúscula, itálico) e se diluía em

⁶⁰² Monteiro Lobato editou em 1933 sua tradução de Rudyard Kipling, com o título *O livro da jângal*. Na biblioteca de Paulo Emílio consta a edição em francês do *Second livre du jungle*.

“Variação de enterrado vivo”. O lugar da palavra “variação”, enfim, sugere que o artigo não se aterá a seu tema, mas a outra coisa: “O que me conduziu à obsessão macabra da avenida Ipiranga em São Paulo foi certamente minha experiência modesta, e sobretudo não conclusiva, de enterrado vivo” (SALLES GOMES, 1986, p. 229). Por outro lado, o tema (o filme de horror-horrível) parece fornecer uma chave para a compreensão dessa experiência limite expressa no quase oxímoro enterrado vivo.

Como é possível ser portador de uma experiência dessas? Por meio de sua modesta e não conclusiva vivência no subsolo, Paulo Emílio propõe três aproximações. E embora todas remetam ao mesmo tema (o horror-horrível do filme) as variações são heterogêneas a ponto de impedir a seriedade (horror-humor do comentário). Além disso, os exemplos – um sonho, uma fuga e um equívoco – não parecem dar arrimo ao tema. A própria escolha de um filme B de gênero comercial já impunha uma saída do território mais “sério” da crítica cinematográfica, o que pode ser validado pela ambiguidade do veredito (“Que horror!”).

São três as experiências de enterrado vivo do crítico:

1. Um sonho em 1945 (o fim do Estado Novo deixou em Paulo Emílio o travo da participação na campanha de Eduardo Gomes, lance inaugural da União Democrática Nacional [UDN]): dormindo num pequeno compartimento de trem durante a campanha presidencial, Paulo Emílio acordou todo o vagão com seu grito motivado por um pesadelo de enterrado vivo. A evocação ganha um sentido inesperadamente atual: “Só agora confesso, quase vinte anos depois. É verdade que as confissões sinceras são sempre tardias. Senão é exibicionismo.” (SALLES GOMES, 1986, p. 229)
2. Uma fuga em 1937: o autor participa da construção de um túnel que permite a fuga de um punhado de militantes políticos em São Paulo. Capítulo da história paulista, que funde involuntariamente humor e horror em denominações como “Presídio do Paraíso” ou “da Liberdade”. Num presídio de nome “gentil”, como o Maria Zélia, alguns detentos foram metralhados e outros deportados para a Espanha, onde seriam fuzilados. Ao horror das velhas histórias, soma-se uma memória mais epidérmica, dos trabalhos de perfuração do túnel: “De dia dormíamos um pouco, mas alguns não conseguiam, perseguidos por pesadelos de enterrado vivo” (SALLES GOMES, 1986, p. 230). A essa altura, Paulo Emílio faz uma observação que se refere indiretamente

ao filme: “Vejo finalmente a utilidade da criação do vocábulo estória para distingui-lo de história.” (SALLES GOMES, 1986, p. 231)

3. Um equívoco sem data: em conversa com “uma espécie de discípulo” a respeito de sua claustrofobia e seu medo de ser enterrado vivo, Paulo Emílio se dá conta de que, para o interlocutor, claustrofobia remete ao medo de ser frade. O equívoco do discípulo, no entanto, também é sucedido por uma observação que não se prende ao fato, mas ao momento do texto: “Conforme era de se esperar esse discípulo é hoje colega e também escreve por aí.” (SALLES GOMES, 1986, p. 231)

De uma anedota a outra, Paulo Emílio passa da confissão longamente adiada à liberação maldosa do riso. Entre os dois movimentos, a principal variação diz respeito à história ouvida e vivida dos horrores do Estado Novo. *Enterrado vivo* permite evocar o eco sinistro, transformando-o em discurso, não mais em grito. Até aqui o filme tem função instrumental, é ocasião para evocar as “verdadeiras” experiências, o que está de acordo com os preconceitos diante do cinema de gênero. Nas anedotas, a condição para o testemunho é o caráter não conclusivo da experiência; o filme, por sua vez, parece oferecer uma “ficção compensatória” que permite dar vazão a essa antiga ruminação.

Há, entretanto, um elemento estrutural do texto que parte de *Enterrado vivo*, o humor.

Apesar da aparência este comentário tem lógica e até moral. Indica o papel das experiências vividas ou imaginadas na vinculação que estabelecemos com as fitas. Distingue a história da estória, o horror verdadeiro de ficção. O primeiro corrompe e imundece; o segundo areja e faz bem. Mesmo porque é inseparável do humor. (SALLES GOMES, 1986, p. 231)

Vemos então que o tema esboçado nas primeiras linhas não apenas serve de plataforma para evocar o horror real do terrorismo de Estado gravado na memória e nos sonhos de Paulo Emílio, mas oferece ainda sua medida (a distinção entre história e estória) e a condição de sua dizibilidade (horror-humor). O humor é o elemento que estrutura toda a construção do texto (uma crítica de cinema sem filme), de modo a modificar a seriedade da evocação mesmo em suas passagens mais macabras. A seriedade permanece, mas é reposicionada e um novo compromisso entre horror e humor emerge. Conhecido por

forçar a ausência de vírgulas em seus textos, Paulo Emílio formula de maneira involuntária esse compromisso: “O horror verdadeiro de ficção.” (SALLES GOMES, 1986, p. 231)

* * *

Os artigos “Variação de enterrado vivo” e “Go home, Tarzan!” se referem a um conjunto da produção de Paulo Emílio já estudado por Pedro Plaza Pinto (2008). Considerando, no entanto, o escopo desta investigação, a retomada dessa série acrescenta talvez uma camada à análise aqui empreendida, devido ao caráter decisivo que ela parece ter na trajetória de Paulo Emílio, fato, de resto, sugerido por Ismail Xavier (1986) e José Inacio de Mello Souza (2002, p. 435-475). *Brasil, urgente* pode ser considerado um momento de liberação de mecanismos formais até então reservados a um âmbito privado e agora deslocados para o espaço público. Ali, Paulo Emílio parece ter mais liberdade em relação à modulação “séria” que acompanhava a formação de sua figura pública “respeitável”. Isso talvez se explique pela reduzida projeção que o crítico podia fazer do público de *Brasil, urgente*, uma vez que se trata de uma publicação destinada a uma fração mais heterogênea de leitores, que não eram tidos como “pares”, como ocorria no *Suplemento Literário*.

No entanto, uma modificação análoga ocorre paralelamente nos textos publicados no *Suplemento*. Como vimos, o ano de 1963 é marcado pelo refluxo nas publicações de Paulo Emílio nesse periódico, mas o pequeno conjunto de textos que aparece é significativo em relação às mudanças mais amplas que se operavam em sua escrita. Refiro-me ao par de artigos “Desnecessidade da inteligência” e “Gosto pela inteligência” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 432-439), desdobramento tardio das reflexões iniciadas com “Uma situação colonial?”. Nesse conjunto, o crítico se volta para o exercício da crítica, evidenciando elementos que não apareciam na tese de 1960, como a distinção entre “desnecessidade” e “mediocridade”, no primeiro artigo. Tal gesto permite abordar o ato crítico num momento de seu descolamento em relação à “inteligência”, que finalmente teria chegado ao setor da criação, referência ao contexto de mudanças que levou a um salto qualitativo, em parte ligado ao Cinema Novo.

A seguir, “Gosto pela inteligência” propõe uma reflexão brasileira sobre o caso francês, onde haveria um mercado próprio para a inteligência que explicaria a renovação da cinematografia local. Note-se, no entanto, que “mercado” é a categoria que determina a possibilidade ou a impossibilidade da inteligência se tornar um “insumo” na indústria

cinematográfica. Diante dessa situação, o movimento de renovação francês partiu da crítica, muito mais afinada com o gosto pela inteligência que a criação num primeiro momento.⁶⁰³ O fecho do artigo comenta uma mudança na produção brasileira, marcada pela invasão da inteligência, associada a mudanças no gosto do público.⁶⁰⁴

A tendência autorreflexiva seria complementada, no *Suplemento*, pela publicação, em 1964, de um artigo de cunho biográfico, intitulado “Um discípulo de Oswald em 1935” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 440-446). O artigo – único publicado no *Suplemento* em 1964 – culmina uma trajetória de textos com um tom mais confessional, onde se faz um exercício da memória autobiográfica. Acontece que esse exercício teria se desdobrado principalmente nas páginas de *Brasil, urgente*. Um rápido apanhado dos temas abordados nessa publicação dá conta dos temas relativamente dolorosos para o autor e que apontam para uma experiência política recalcada. O foco recai sobre sua posição pública nos anos 1940, revisada à luz dos acontecimentos contemporâneos. “Variação de enterrado vivo” remete não apenas à compulsão da memória involuntária, mas também à confissão do desastre representado, aos olhos do autor, por sua aproximação com os setores que articulavam a UDN e estariam associados aos seguidos golpes que trouxeram instabilidade crônica à República de 46. Antonio Candido lembraria do arrependimento de Paulo Emílio a esse respeito (CANDIDO, 2013, p. 255-270).

A autocrítica fica mais evidente em “Hiroshima minha dor” (SALLES GOMES, 2015a, p. 540-541), publicado em maio de 1963. Meses antes, em carta a José Sanz – autor da legenda do filme e um de seus críticos, no *Jornal do Commercio* (BRUM, 2009, p. 90-100) –, Paulo Emílio pedia ajuda para liberação do filme para fins universitários. Em seu artigo, o crítico relembra sua posição antifascista, que o teria levado a justificar para si o bombardeio nuclear do Japão, em 1945, posição vista agora como gesto de conivência. O remorso que se seguiu a essa posição está relacionado a um longo silêncio que não seria rompido nem mesmo com o acesso ao filme *Hiroshima, meu amor*, em 1960. Foram necessários três anos de elaboração sobre o sentido do pudor dos autores do filme para levar à compreensão da vergonha do próprio crítico. Leitura semelhante pode ser estendida a aspectos mais diretos da atuação de Paulo Emílio, como seu engajamento

⁶⁰³ Paulo Emílio reproduz uma percepção generalizada de que o cinema francês era inferior ao nível de sua crítica no imediato pós-guerra (JEANCOLAS, 1997).

⁶⁰⁴ Observe-se a convergência da formulação com o célebre comentário que seria feito, dois golpes depois, por Roberto Schwarz no ensaio “Cultura e política” (SCHWARZ, 2011, p. 70-111).

no SEMTA, que seria duramente criticado por Antonio Candido anos depois (MIS 00031PSG00027AD).

A dificuldade da memória é abordada em sentido diverso num artigo pouco comentado e jamais republicado, “Conhecer e reconhecer” (SALLES GOMES, 1963d). Nessa ocasião, Paulo Emílio trata de sua própria falta de memória, problemática que linda com a definição de sua posição intelectual. O texto parte de um comentário, “algo pérfido, algo verdadeiro”, sobre o fato de Paulo Emílio não ser um crítico de cinema, uma vez que não consegue lembrar de fisionomias. Tal fato levaria o crítico a extremos, como a simulação de uma exuberante intimidade diante de rostos desconhecidos que vêm ao seu encontro, o que levaria a vários quiproquós. O reduto encontrado nos filmes mais recentes seriam os rostos de Jeanne Moreau e de Brigitte Bardot. Curiosamente, o problema da memória fisionômica é complementado, algumas edições depois, por um artigo sobre a exibição dos órgãos, particularmente do coração, nos filmes científicos de Benedito J. Duarte. Em “Coração à mostra” (SALLES GOMES, 1963e), a visão do órgão dialoga com o acúmulo de metáforas a ele associadas pelo ser humano, o que gera uma surpreendente ausência de repulsa.

É de se notar, portanto, que a memória portada pelo autor é um dos temas centrais nesse conjunto de textos, o que também não deixa de ser parcialmente antecipado no *Suplemento Literário*. É o caso de “Um mundo de ficções” (SALLES GOMES, 2016, p. 55-61), publicado em 1960, cujo mote era a rememoração de uma conversa travada com Washington Luiz na França. O mesmo caminho seria retomado no aceno ao elemento geracional do interesse despertado pela Revolução Russa em “Introdução bastante pessoal”, de 1961 (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 357-362).⁶⁰⁵ A hipótese aqui é que se cristaliza em 1963 um movimento em que o crítico assume as marcas autorais de sua escrita. Mais especificamente, creio que essa passagem corresponde a uma solução de “desrecale” de sua experiência política e estética, reprimida nos anos 1940.

A modificação deixa como sinal uma crítica que não enuncia seu objeto. Em “Variação de enterrado vivo”, o filme abordado é eludido e só pode ser compreendido pela homofonia parcial do título, que provavelmente era mais óbvia ao leitor da época; em “Go home, Tarzan!”, o comentário sequer se dá ao trabalho de indicar a que filme se refere, sendo impossível identificá-lo ante a pluralidade de referências à série Tarzan mobilizadas. Essa nova modalidade de intervenção parece ser manejada com consciência

⁶⁰⁵ Note-se que o título do artigo antecipa “Festejo muito pessoal”, tema da abertura desta tese.

por Paulo Emílio. Em seu primeiro artigo em *Brasil, urgente*, “Começo de conversa”, ele faz referência ao desejo de se aproximar da conversa e de se distanciar do lugar de especialista, igualado ao lugar do político que procura impingir sua posição aos outros (SALLES GOMES, 2016, p. 301-303).⁶⁰⁶ Enfatiza a disposição de uma flexibilidade da escrita, ainda que o foco dos textos seja o cinema brasileiro. E, no entanto, o texto publicado na sequência da abertura é “Problema inglês” (SALLES GOMES, 1963a), que não apenas trata de um filme estrangeiro – *Meu passado me condena* (1961, dir. Basil Dearden) – como aborda uma temática rara ao crítico, as leis repressivas à homossexualidade no Reino Unido.⁶⁰⁷ Em suma, a publicação de textos sobre cinema brasileiro e cinema estrangeiro é bem mais mesclada do que sugere o primeiro artigo.

O conjunto parece corresponder a uma necessidade de encontrar uma nova modulação formal e temática que correspondesse ao tempo de urgência vivido em 1963, logo fechado pelo longo estado de emergência inaugurado em 1964. Essa disposição transparece nos textos de *Brasil, urgente* como uma “urgência da memória”, que leva o autor – até de modo compulsivo, como ocorre em “Variação de enterrado vivo” – a buscar ferramentas formais para operar sobre o tempo: a colagem de fragmentos da memória, o rendimento estético da memória involuntária, a ruptura com a cronologia e sua hierarquização, a escansão do tempo comprimido, a retomada de temas ligeiramente deslocados.⁶⁰⁸

* * *

É o caso de registrar que praticamente toda a produção do crítico estudada nesta pesquisa foi consultada em documentos de próprio punho (manuscritos ou datilografados) ou em versões impressas em formato de livro. Em alguns casos, no entanto, a pesquisa teve acesso a versões impressas na imprensa.⁶⁰⁹ O acesso à edição no corpo do jornal

⁶⁰⁶ A apresentação do crítico é feita no primeiro número do jornal, o que sugere proximidade em relação à concepção do projeto. Paulo Emílio já havia publicado no primeiro número do *Suplemento*, mas ali não sentiu a necessidade de apresentação e de indicação dos pressupostos de sua intervenção.

⁶⁰⁷ A abordagem da homossexualidade é muito mais complexa aqui do que seu aparecimento em “Dina do cavalo branco”.

⁶⁰⁸ A respeito da biblioteca de Paulo Emílio, Adilson Mendes (2013, p. 129-135) nota a importância de autores como Alain, André Gide e Paul Valéry. Em Gide como em Valéry, o “eu” é um elemento fundamental para a construção do ato crítico. Antonio Candido nota que Paulo Emílio era um grande leitor de Gide, muito presente em sua biblioteca (MIS 00031PSG00027AD). Quanto a Valéry, também presente na biblioteca, ele é fartamente citado na arguição à tese de Décio Pignatari, em 1973, com referência à centralidade do corpo na crítica (APESG-CB PI 0343, p. 5-6).

⁶⁰⁹ A série publicada em *O Estado de S. Paulo* entre os anos 1940 e a primeira metade dos anos 1950, além da série de *Brasil, urgente*, *Realidade* e da *Revista de Cinema* foram consultadas em versões digitais.

permite contextualizar melhor a publicação, seja pela relação com um conjunto de paratextos, como fotografias, legendas e subtítulos, seja pela identificação de variações na passagem do manuscrito à publicação, como ficou indicado a respeito de *Visão*. Como vimos, em alguns casos é possível atribuir certa autoria do crítico na seleção de alguns desses materiais, embora em outros casos fique patente a distância de autoria entre o paratexto e o texto.

Mas há outro elemento que só pode ser identificado a partir da observação direta dos periódicos: a localização e a disposição dos textos. Foi mencionado que os textos se situavam em geral no fim dos periódicos, o que seria institucionalizado com o advento dos suplementos “culturais”, caso do *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*. Em outros casos, como *Brasil, urgente* e *Visão*, os textos dedicados ao cinema e às demais linguagens artísticas ficam nas últimas páginas do periódico, ainda que integradas no corpo do periódico.⁶¹⁰ Além disso, os textos de Paulo Emílio em *Brasil, urgente* parecem se isolar em relação aos textos que o cercam. Pois se no *Suplemento* ou mesmo em *Visão*, eles se alinham ao tom geral do material publicado, ali os títulos deixam claro o contraste, como com as críticas de arte publicadas por Aracy Amaral nas mesmas páginas. A diferença fica marcada, por exemplo, na edição de 28 de abril, na qual o artigo “Go home, Tarzan!” (SALLES GOMES, 1963c) encima um artigo da crítica sobre uma exposição de Wesley Duke Lee em Milão (AMARAL, 1963a). O encadeamento do artigo de Amaral segue uma linha mais lógica que o de Paulo Emílio, o que se desdobra numa diferença suplementar: enquanto o artigo dela é relacionado a uma imagem – o cartaz da referida exposição, sem legenda – a distância tomada por Paulo Emílio em relação a seu objeto impede o uso de imagens associadas ao texto. Algo semelhante ocorre na aposição de “Conhecer e reconhecer” (SALLES GOMES, 1963d) a “Dificuldade do bom gosto”, artigo que explora as dificuldades de comunicação da arte com as massas (AMARAL, 1963b).

Os títulos aqui são fundamentais para marcar a diferença e, na comparação com os rascunhos, é possível afirmar que são muito mais autorais do que ocorreu em *Visão*. De certa forma, o contraste da titulação dos artigos de Paulo Emílio com os artigos publicados a sua volta dá maior intensidade a um elemento presente em outros periódicos.

Quanto à coleção da revista *Visão*, ela foi consultada pessoalmente na hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, pesquisa complementada no IEB-USP.

⁶¹⁰ A situação é diferente em alguns casos, como *Argumento*, onde a sequência dos textos é heterogênea, não seguindo a hierarquização em vigor na grande imprensa. Ainda assim, Margarida Adamatti já analisou o “setor cultural” em outro periódico de esquerda, *Opinião* (ADAMATTI, 2019).

Penso na série de artigos sobre Bergman, cuja referência à “sublime idiotice” torna-se um título irônico no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 81). Mas o deslocamento assumido em *Brasil, urgente*, permite que Paulo Emílio mantenha maior grau de autonomia. E embora os artigos não se sucedam numa série clara, como ocorria às vezes no *Suplemento*, o conjunto compõe uma espécie de “folhetim”, seja pela sua coesão estilística, seja pela relativa autonomia em relação ao resto do periódico.⁶¹¹

Esse deslocamento em relação ao tom geral do jornal se explicita nos casos em que Paulo Emílio joga com o próprio engajamento da publicação, caso de “Go home, Tarzan!”. Essa descontinuidade também se evidencia quando colocamos a produção de *Brasil, urgente* em perspectiva com os artigos de Paulo Emílio produzidos até então. Embora a mudança já se delineasse no *Suplemento Literário*, o crítico parece consciente de que havia uma mudança em curso. Em carta de abril de 1963 a Michelle Sterling (APESG-CB CA 0430), ele comenta que gostou de escrever para o semanário dominicano, pondo a nova experiência em perspectiva com outras formas de atuação, como sua experiência como ator em *Gimba*.

Em suma, esse momento parece constituir uma passagem fundamental para compreender o recurso crescente à ficção na produção de Paulo Emílio, reaberta em 1962 com a produção de “Dina do cavalo branco”, e que transborda para o campo da crítica em *Brasil, urgente*. Experiência efêmera, é verdade, que durou de março a julho de 1963. A publicação de “Um discípulo de Oswald em 1935”, no ano seguinte, no *Suplemento*, também parece ser compreendida pelo crítico como um novo passo nesse sentido. Paulo Emílio nota a importância do texto em carta de janeiro de 1965 a Yolanda Leite (APESG-CB CA 0444), onde põe em paralelo a produção de Lygia Fagundes Telles e a sua própria escrita.

* * *

O texto e seu contexto de publicação em *Brasil, urgente* sugerem uma coerência muito singular com o programa apresentado no primeiro artigo da série. Embora alguns artigos fujam da temática apresentada – o cinema brasileiro – a coesão do conjunto é dada pela sua amarração formal em torno da crônica. Daí uma escrita que desacelera o

⁶¹¹ Remeto, de forma bastante livre, às considerações de Mamede Mustafá Jarouche (2006) a respeito da publicação das *Memórias de um sargento de milícias* no *Correio mercantil* (1852-1853). Segundo o autor, também aí há uma mediação complexa entre literatura e política, a mesma que é profundamente dissimulada, como vimos, pelo próprio Paulo Emílio em “Começo de conversa”.

andamento do comentário, inclusive em relação à urgência proposta no periódico. E por isso, talvez, certa incompreensão dos contemporâneos que viam nessa desaceleração uma fuga. Ora, iniciativas como “Dina do cavalo branco” e os artigos de *Brasil, urgente* parecem sugerir uma tentativa de renovação, fato indicado explicitamente por Paulo Emílio – com referência ao roteiro – em carta a Gustavo Dahl de agosto de 1962 (APESG-CB CA 0648). A escansão talvez seja a forma encontrada pelo crítico para responder a esse tempo de urgência.

É o caso de considerar uma sugestão dada por Antonio Candido a respeito do gênero crônica no início dos anos 1980 (CANDIDO, 2004, p. 26-35). Esta teria, segundo o autor, o condão de quebrar com a monumentalidade e a ênfase, justamente o encaminhamento proposto em “Começo de conversa”. A própria discussão com Dahl referida há pouco tinha por tema a acusação de que o crítico estaria se fazendo monumento. Diante disso, é o caso de notar que os artigos de *Brasil, urgente* procuram estabelecer uma discussão ao “rés-do-chão” – para utilizar uma expressão de Candido. Trata-se de uma produção muito mais ligada ao estabelecimento da dimensão de seu narrador, sem pretensão de durabilidade. Daí sua referência a acontecimentos ínfimos ou a filmes que muitas vezes são relacionados ao “subcinema”, expressão utilizada por Paulo Emílio em “Go home, Tarzan!” (SALLES GOMES, 2020, p. 118).

Ainda de acordo com Candido, a crônica é diretamente associada ao jornalismo, o que significa que a produção de *Brasil, urgente*, se bem que destoe do conjunto, é muito mais próxima do semanário do que parece à primeira vista. A trajetória do gênero, desde sua chegada ao país⁶¹² até sua consolidação moderna ou mesmo modernista, aponta no sentido de acentuar a gratuidade, a aproximação com a oralidade, a humanização do texto, a brevidade da intervenção. Candido nota que o caráter de conversa fiada não impede uma aguda reflexão e crítica social e aponta elementos que são muito presentes na série de *Brasil, urgente*, como a biografia lírica, a exposição poética, a enumeração e a anedota.⁶¹³ O caráter do texto adquire, assim, um caminho arbitrário, sem encadeamento lógico estrito, o que põe o narrador na posição de árbitro, fato que leva Candido a falar em “monólogo comunicativo”.

⁶¹² Candido nota que a aclimação da crônica no Brasil é contemporânea ao sucesso dos folhetins (2004, p. 26-35).

⁶¹³ A biografia seria fortemente explorada na trajetória de outro crítico próximo de Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet, desde *Brasil em tempo de cinema* (BERNARDET, 2007, p. 18).

Um texto como “Variação de enterrado vivo” nos sugere que esse monólogo é conduzido em função da memória que teima em comparecer e se mostrar nesse momento, após anos de silêncio. Pode ser o caso, todavia, de pensar não tanto na força de uma memória em estado bruto, mas na sua articulação com a invenção e sua formalização na escrita. Vimos, no preâmbulo desta tese, que a articulação entre memória e invenção é parte da estrutura metodológica de “Festejo muito pessoal”. E talvez seja o caso de acrescentar agora que é justamente a fraqueza de uma memória longamente reprimida que sustenta o exagero da assombração nesse primeiro momento de evocação, particularmente em relação às lembranças do Estado Novo.⁶¹⁴

Pois a memória é filtrada pela imaginação, que possui força causal na escrita de Paulo Emílio, conforme indicou Robert Schwarz (1986). O comentador trata de um conjunto de artigos diverso dos que estamos analisando aqui, mas elenca elementos pertinentes à produção de Paulo Emílio em 1963: abertura ao aleatório, ausência de adesão a si mesmo, ênfase nas sintonias e dessintonias com o mundo, valor atribuído à fantasia individual. Onde a emergência de uma escrita que passa pela busca da caracterização pela intensidade máxima, calcada no contato direto, pessoal. A imaginação aparece, enfim, como refúgio ante o utilitarismo de certa fração da esquerda. Em suma, a escrita de *Brasil, urgente* parece se avizinhar a um “exercício experimental da liberdade”⁶¹⁵ diante da emergência política vivida em 1963, reagindo aos constrangimentos impostos pelo conservadorismo e por uma esquerda vista como esterilizada em sua imaginação. Esse “desrecalque”, portanto, não se faz com a retomada da política como tema,⁶¹⁶ mas com uma nova formalização das intervenções do crítico no espaço político. Os anos seguintes tornariam mais clara essa opção.

Joaquim Maria Fagundes de Mello e Gomes: a costura dos corpos

No capítulo anterior foram abordados os obstáculos impostos à produção de Paulo Emílio desde o início da década de 1960, seja pela crescente burocratização de sua posição, seja pelo baque na carreira a partir do Golpe de 1964. No bojo desse processo, Paulo Emílio já vinha desenvolvendo possibilidades de atuação que se afastavam das

⁶¹⁴ Essas considerações procuram dialogar com observações de Mário de Andrade a respeito de sua própria produção como cronista, em *Os filhos da Candinha* (2008, p. 111-113), onde ele correlaciona memória fraca e assombração exagerada.

⁶¹⁵ A expressão é de um intelectual relativamente próximo de Paulo Emílio nesses anos, Mário Pedrosa.

⁶¹⁶ Embora essa dimensão exista, como se vê na nova atenção ao campo socialista entre 1961 e 1962.

práticas desenvolvidas no *Suplemento Literário* e em *Visão*. Agora, o crítico experimentava novas ferramentas, recorrendo a elementos que haviam sido recalçados em sua trajetória de profissionalização e de construção de uma figura pública. Mas também é importante registrar o fracasso relativo dessas primeiras experiências. “Dina” jamais deixou o estado de roteiro, sendo deixado de lado por Paulo Emílio. Quanto a *Brasil, urgente*, a contribuição no periódico se estendeu apenas de março a julho de 1963.⁶¹⁷ Depois disso, Paulo Emílio seria tragado pelos compromissos profissionais, sobretudo com a criação do curso de Cinema da UnB, deixando de lado suas tribunas na imprensa.

O ano de 1966 marca a emergência de um conjunto de materiais que terá implicações profundas na produção posterior do crítico. Nesse momento tem lugar uma tentativa de inserção na tradição literária brasileira, fato destacado, ainda que sem consideração sobre esse período, por Francisco Mariutti (2009).⁶¹⁸ Em meados dos anos 1960, Paulo Emílio parece voltar-se para o estudo do fenômeno da formalização, que marcará os trabalhos acadêmicos e a produção ficcional que realizará nesses anos. É nesse sentido que alguns materiais produzidos durante o ano de 1966 parecem conter questões que vão além da simples vizinhança cronológica, tecendo em alguns casos uma composição cruzada de materiais. Refiro-me particularmente ao “Panorama do cinema brasileiro”, ao roteiro cinematográfico “Capitu”, aos materiais do curso “Os filmes na cidade” e à conferência “O universo fílmico do cangaço”.⁶¹⁹ A esses materiais acrescento um primeiro esforço de reelaboração – o roteiro “Em memória de Helena” – que prefigura desdobramentos que teriam lugar nos anos seguintes.

* * *

A recomposição do foco narrativo está no centro do trabalho de adaptação de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, realizado em parceria com Lygia Fagundes Telles (SALLES GOMES; TELLES, 2008). O roteiro foi realizado por encomenda de Paulo César Saraceni, que mais tarde realizaria a adaptação cinematográfica com o mesmo nome dado pelos roteiristas, *Capitu* (1968). Em que pese as divergências existentes entre

⁶¹⁷ Paulo Emílio foi substituído na seção de cinema, de forma efêmera, por Lygia Fagundes Telles (“Ligia Fagundes”), com um artigo sobre as relações entre cinema e escândalo (TELLES, 1963).

⁶¹⁸ O título desta seção é uma referência ao de sua tese, Assis, Andrade & Gomes *Destruidores Associados*.

⁶¹⁹ A análise que se segue fará uma referência bastante tópica ao “Panorama”, uma vez que ele foi abordado anteriormente. Quanto ao curso “Os filmes na cidade”, remeto à série de artigos produzida por Rafael Zanatto (2020a; 2020b; 2021).

o filme e o roteiro, é o caso de notar que este possui modificações substanciais em relação ao romance (ZAMBERLAN, 2007). Em linhas gerais, a necessidade de alterar o romance original, um “quase monólogo meditativo”, se impõe na passagem à adaptação cinematográfica. Daí o recurso à atividade da câmera como narrador onisciente e a inserção de episódios que não aparecem no romance original. Segundo César Zamberlan (2007, p. 51-58), essas alterações levam a uma despotencialização do romance, devido ao abandono da tensa relação entre Bentinho e Dom Casmurro, conforme análise de Roberto Schwarz. No lugar, o roteiro teria focalizado o problema da traição.

Sem entrar no mérito do rendimento estético do roteiro, é o caso de notar que a opção pela ênfase na traição não é indiferente a uma mudança interpretativa que ocorria em paralelo, desde a publicação do estudo de Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, publicado pela primeira vez em 1960.⁶²⁰ Afinal, o olhar lançado pelos roteiristas para a temática seria marcado pela indecidibilidade com relação ao assunto, com sugestões em torno da possibilidade de traição que logo são atalhadas por sugestões no sentido contrário. Em seu depoimento acerca da produção do roteiro, Lygia Fagundes Telles dá pistas nesse sentido (TELLES, 2008). Diferentemente do que afirma Zamberlan, não há ênfase na posição de certa personagem, mas a exposição da dúvida, que se constrói paulatinamente. Segundo Lygia, a abordagem do tema da traição não é a mesma de sua parte e de Paulo Emílio, mas este vai plantando progressivamente a dúvida, que ao final torna-se o elemento de verdade da trama.⁶²¹

O resultado, na tela, parece não ter agradado aos roteiristas. Em depoimento prestado para esta tese, Jean-Claude Bernardet evoca o constrangimento que se seguiu à primeira exibição do filme em São Paulo. Ao lado de uma fala que teria feito na ocasião em desagravo aos roteiristas, Bernardet criticou de passagem o filme em sua coluna em *A gazeta* – onde também escrevia Paulo Emílio –, no artigo “Subdesenvolvimento em *Fome de amor*” (BERNARDET, 2011, p. 142-143). Nele, *Capitu* é criticado pelo zelo em disfarçar o subdesenvolvimento, que em *Fome de amor* seria não apenas explícito como estendido até Nova York. Também Lygia Fagundes Telles, em entrevista recente (MIS 00031PSG00032AD), critica o resultado do filme, particularmente a opção pela atriz Isabella Cerqueira no papel de Capitu. Mas de modo geral, são críticas voltadas à

⁶²⁰ Como nota Zamberlan, não é certo que Paulo Emílio e Lygia tenham lido esse estudo.

⁶²¹ Lygia refere-se ao lugar ocupado pelo mar nesse sentido. Zamberlan (2007, p. 122-123) destaca a importância do mar, mas não o relaciona com o tema da traição e da dúvida. Diga-se de passagem, o último lance de “Dina do cavalo branco” também se passa na praia (APESG-CB PI 0116.01, p. 78-79).

adaptação, caso muito diverso da avaliação de Gilda de Mello e Souza (MIS 00031PSG00013AD), que entende que o filme avançou sobre elementos que teriam um tratamento insatisfatório no roteiro.

Independentemente da avaliação do resultado, é de se notar que a passagem a Machado de Assis se realiza num momento fundamental na trajetória de Paulo Emílio, que se encontrava numa nova encruzilhada intelectual por volta de 1966, chamada acima de “ruptura do discurso”. É nesse contexto que a obra de Machado de Assis, frequentada desde a juventude, assume um novo lugar na reflexão do crítico, passando de um espaço de leitura e de análise para um lugar de criação intelectual. O gosto pelo escritor carioca já aflorara desde o início da trajetória intelectual de Paulo Emílio, emaranhando-se de certa forma a seu apreço pela obra de Eça de Queiroz.⁶²²

Ainda levaria algum tempo até que um comentário público sobre Machado de Assis emergisse na escrita de Paulo Emílio. Já foi indicado por Augusto Massi que a certa altura a reflexão sobre o escritor ganha corpo na trajetória do crítico (MASSI, 2008). Mas antes da sistematização ficcional (“Capitu”) e universitária (o curso “Machado de Assis e o Cinema”, realizado na USP em 1974), o escritor foi objeto de uma discussão sobre a natureza das relações entre cinema e literatura no artigo “O narrador e a câmera” (*Suplemento Literário*, 1958; SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 416-419). No confronto com a ideia da “intuição cinematográfica” de Machado de Assis, proposta pelo crítico Raymundo Magalhães Jr., Paulo Emílio retoma um conhecido artigo de Serguei Eisenstein, “Dickens, Griffith e nós” (EISENSTEIN, 2002, p. 176-224), com o objetivo de indicar, ao contrário, a ascendência da literatura sobre a linguagem do cinema. Mas o entrelaçamento da produção ficcional com a reflexão específica sobre Machado de Assis se define apenas em 1966, ano em que se espelham a visada proposta em “Capitu” para o Segundo Império e o mencionado curso “Os Filmes na Cidade”, em que o escritor aparece como nexos para a compreensão do tecido cultural que se prolongaria na chanchada.⁶²³

De certa forma, Machado de Assis serve de porta de entrada para uma reflexão mais ampla sobre o caráter “impuro” da linguagem cinematográfica, o que coloca no centro o problema das adaptações literárias. Paulo Emílio retoma aqui o tema baziniano do cinema como “arte impura” (2014, p. 113-135), que reiteraria em vários momentos.

⁶²² Lúcia Telles (2012, p. 20-26) aponta para a presença marcante de Machado de Assis na correspondência de Paulo Emílio e Décio de Almeida Prado em 1935. Numa carta, Paulo Emílio menciona os livros de Augusto Meyer e Alfredo Pujol sobre o escritor (apud. TELLES, 2012, p. 98-102).

⁶²³ O olhar para o Segundo Império foi uma solicitação de Paulo César Saraceni (APESG-CB CP 1730).

Essa reflexão geral é acompanhada por um aprofundamento na relação com a obra do escritor brasileiro. A biblioteca de Paulo Emílio, aliás, evidencia a longa maturação que se processou a esse respeito.⁶²⁴ Portanto, a parceria com Lygia Fagundes Telles daria início a uma trajetória mais sistemática de aproximação e de pesquisa da obra de Machado de Assis.⁶²⁵

O escritor também aparece nos estudos que Paulo Emílio dedicou sobre a configuração dos divertimentos na capital federal em fins do século XIX, no material do curso “Os filmes na cidade” (APESG-CB PI 0495, p. 1). Machado de Assis é aí uma chave para a compreensão dos cabarés cariocas, a partir do registro da impressão deixada no jovem escritor pelas dançarinas francesas que então se apresentavam no Alcazar e no Eldorado. Diga-se de passagem, o estudo de Machado e de sua relação com o cinema se associa à posição ambígua de Paulo Emílio na Cátedra de Teoria Literária da FFCL-USP, onde atuava como professor de cinema, mas procurava justificar sua vinculação com o campo literário, como demonstram suas sucessivas renovações de contrato na USP (AGUSP 64.1.7582.1.9).

Quanto ao curso ministrado em 1974 na ECA-USP, Augusto Massi (2008) observou seu aprofundamento em relação a “Capitu”, na abordagem analítica do romance.⁶²⁶ Mas se este curso é indício de um aprofundamento progressivo no conhecimento da obra de Machado de Assis, é interessante notar como o escritor é apropriado e mobilizado em algumas intervenções do crítico em bancas de doutorado em que foi arguidor na mesma época. Aí se evidencia o caráter autoral dessa aproximação do crítico com o escritor.

Na banca de Décio Pignatari, em 1973, Paulo Emílio nota que Machado de Assis não aparece como referência, assim como Marx, no estudo em avaliação, que se volta antes para o pensamento de Charles Peirce (APESG-CB PI 0343). A referência tem sentido irônico, pois trata da identificação do “panteão” de Pignatari e de sua distância em relação à trajetória do próprio Paulo Emílio. Em 1974, a referência a Machado de Assis volta à baila na arguição à tese de doutorado de Flávio Aguiar, sobre *Qorpo Santo*

⁶²⁴ Além de diversas edições das obras de Machado de Assis, a biblioteca conta com um grande conjunto de comentadores, entre os quais Augusto Meyer (1935, 1958), H. Pereira da Silva (1949), Raymundo Magalhães Jr. (1955), Maria Nazaré Lins Soares (1968), José Aderaldo Castello (1969), Raymundo Faoro (1976), Roberto Schwarz (1977).

⁶²⁵ Lygia também retornaria à obra de Machado de Assis ao produzir uma variação do conto *A missa do galo* para uma edição coletiva em torno da obra em 1977, acompanhada de textos de Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Nélida Piñon e Osman Lins (TELLES, 2018, p. 342-349).

⁶²⁶ O curso também foi objeto de comentário de Ismail Xavier, em depoimento prestado a esta tese.

(APESG-CB PI 0266). Ao falar dos temas constantes na obra do dramaturgo gaúcho, Paulo Emílio nota que o recurso literário a Napoleão III vai muito além de sua manifestação em *Quincas Borba*, uma vez que a personagem comparece na obra de Qorpo Santo, sendo registrado ainda em material recolhido por Gastão Cruls em Múcio Teixeira.⁶²⁷ A partir disso, Paulo Emílio identifica uma preferência subdesenvolvida por Napoleão III, enquanto Napoleão I prevaleceria nos países adiantados, profetizando apocalipses revolucionários, como a queima de papelada oficial (APESG-CB PI 0266, p. 14).⁶²⁸ A formalização do tema em Machado de Assis, em suma, oferece um olhar subdesenvolvido que não é de todo indiferente ao lugar do país no concerto das nações.⁶²⁹

* * *

O entrelaçamento entre literatura e cinema também se evidencia num material preparado no mesmo ano de 1966 a respeito dos filmes brasileiros associados à temática do cangaço. A reflexão tem por ocasião um evento promovido por Antonio Candido no IEB-USP. O título do evento – “O cangaço na realidade e na cultura brasileira” – procurava dar conta do caráter bifronte do fenômeno, associando sua dimensão social a sua dimensão simbólica, contando com a participação de intelectuais como Aroldo de Azevedo, Ruy Coelho, Egon Schaden, Décio de Almeida Prado, Walter Zanini, além do próprio Paulo Emílio, que se responsabilizou pelo módulo dedicado ao cinema.

Essa iniciativa deixou um conjunto amplo de documentos no arquivo pessoal de Paulo Emílio (APESG-CB PI 0489, 0486.01, 0486.02, 0486.03).⁶³⁰ O material inclui documentos de diferentes naturezas, compondo uma miscelânea de anotações de aulas, registros de filmes, materiais institucionais ou burocráticos, além do texto da conferência “O universo fílmico do cangaço”. A construção do módulo sobre as relações entre cinema

⁶²⁷ A menção a Gastão Cruls remete aos estudos de Paulo Emílio para o curso “Os filmes na cidade”, pois uma parte do material é dedicado ao fichamento de sua obra *Aparência do Rio de Janeiro* (APESG-CB PI 0495). O livro consta na biblioteca de Paulo Emílio.

⁶²⁸ Não deve passar despercebido para um leitor de longa data de Eça de Queiroz que o apocalipse revolucionário que se segue ao governo de Napoleão III, a Comuna de Paris (1871), compõe o pano de fundo de *O crime do padre Amaro*. Ao final do romance, é conhecida a cena em que Amaro é de certa forma reabilitado pela adesão tacanha ao conservadorismo lisboeta diante da chegada de novas sobre a Comuna de Paris. Aí também se inscreve um olhar subdesenvolvido – português – muito particular e seletivo para a França.

⁶²⁹ Este não deixa de ser um mote das reflexões de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis (2012, p. 9-31). Consta na biblioteca de Paulo Emílio uma edição de 1977 de *Ao vencedor as batatas*, com dedicatória do autor, mas não é seguro que o crítico a tenha lido. É claro o interesse de Schwarz por Paulo Emílio, comentado em mais de uma ocasião (SCHWARZ, 1986; 2007; 2008).

⁶³⁰ É possível também incluir nesse conjunto as anotações relativas ao curso de Candido sobre as relações entre o cangaço e a literatura (APESG-CB PI 0047).

e o cangaço vinha a calhar após um momento em que o gênero havia encontrado certo sucesso, como ficava indicado nas reflexões de Glauber Rocha sobre o tema, em que se empregava a expressão “nordestern”, cunhada segundo ele por Salvyano Cavalcanti de Paiva (ROCHA, 2003, p. 85-97). Acresce que o tema havia voltado à baila recentemente com o lançamento de *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965, dir. Roberto Santos).

A reflexão sobre o cangaço proposta por Paulo Emílio segue em parte o delineamento dado por Antonio Candido, que em seu curso analisa a ocorrência do banditismo na literatura produzida em Minas Gerais, passando por autores como Cláudio Manuel da Costa, Bernardo Guimarães, Afonso Arinos, Guimarães Rosa e Mário Palmério. Esse curso se encerra com uma referência pessoal à experiência do banditismo na região de Poços de Caldas, onde Candido passou a infância (CANDIDO, 2013, p. 101-126). Tais considerações foram registradas por Paulo Emílio (APESG-CB PI 0047), embora não seja possível estabelecer anterioridade cronológica a esse documento em relação à preparação do curso do crítico de cinema.

Para além do parentesco com a abordagem de Candido, o material preliminar de Paulo Emílio faz uma revisão sistemática dos filmes associados ao tema do cangaço, incluindo alguns que não seriam abordados no curso. Entre as anotações, constam, numa lista não exaustiva, registros sobre filmes díspares, como *Deus e o diabo na terra do sol*, *O Lamparina*, *Os três cangaceiros* (1961, dir. Victor Lima), *A morte comanda o cangaço*, *O cangaceiro*, *O cabeleira*, *Terra sem deus* (1963, dir. José Carlos Burle), *Os fuzis*, *Menino de engenho* (1965, dir. Walter Lima Júnior), *Entre o amor e o cangaço* (1965, dir. Aurélio Teixeira), *Três cabras de Lampião*, *Lampião, rei do cangaço* (1963, dir. Carlos Coimbra) e *A lei do sertão* (1956, dir. Antoninho Hossri).

O material preparatório serviu de base para a elaboração da conferência “O universo fílmico do cangaço” e prolonga um tema que aparece de forma discreta no “Panorama do cinema brasileiro”. De modo que a conferência constitui, ao lado de “Os filmes na cidade”, um dos materiais que dialoga com essa síntese historiográfica (ZANATTO, 2020a; 2020b; 2021). Mas sua construção no IEB obedece às particularidades do objeto em tela. O cangaço seria um dos raros terrenos em que se esboçou a constituição de um “universo fílmico” autorreferenciado, um pouco como a chanchada, fato raro na formação do cinema brasileiro, que segundo o autor seria marcado pela incompletude.

A conferência procura, então, retomar a gênese da temática, com base nas reconstituições indiretas de Walter da Silveira a partir da leitura da revista *Cinearte*. A

figura do cangaceiro emergiria de forma secundária no ciclo pernambucano de filmes silenciosos, sendo retomada em *Lampião, a fera do Nordeste* (1930). O prestígio do tema de certa forma desdobra uma sugestão feita por Antonio Candido em seu curso, onde se referia ao prestígio da tradição literária do jagunço à temática apurada anteriormente na senda de *Os bandoleiros* (1781), de Friedrich Schiller.

Surpreendentemente, o tema do cangaço possui um local de produção típico, o Sul do país, industrializado. Não à toa, o gênero foi inaugurado pela produção de Lima Barreto, *O cangaceiro*, produção da Vera Cruz. A ideia já havia sido proposta no artigo “Artesãos e autores”, de 1961, em que Paulo Emílio comenta *A morte comanda o cangaço* considerando-o justamente como um exemplar de filme que expressa antes um imaginário sulista que recorre ao Nordeste (SALLES GOMES, 2016, p. 244-252). Não se coloca aqui o problema da autenticidade, falso problema para o cinema, que se constitui antes como “folclore industrial”.⁶³¹ Embora o tema não tenha ocasionado uma produção em série, Paulo Emílio identifica a existência de linhas de comunicação nesse conjunto de filmes, que adquire assim uma significação coletiva, semelhante ao que ocorreria nos faroestes ou nos filmes de samurai. Portanto, não se trata de aferir os vínculos desses filmes com a realidade social do cangaço, o que segue a linha do processo de formalização, sugerido pela temática geral do evento e pelas aulas de Candido.

Dadas essas coordenadas, Paulo Emílio inicia um levantamento das características mais típicas do gênero, em que chama a atenção: a definição do destino de cangaceiro por questões de terra ou de honra; a profusão de cerimônias sagradas ou profanas e a falta de prestígio da religião organizada (salvo a figura do padre Cícero Romão Batista); a simetria entre a prostituta e o cangaceiro; a miragem efêmera de uma vida familiar;⁶³² a associação da maldade aos coronéis, em comparação com a figura mais ambivalente do cangaceiro; a polícia como um mau em escala menor.

Ao final da conferência, Paulo Emílio acrescenta um matiz regional nessa definição geral do universo fílmico do cangaço. Ele diferencia os filmes que se passam no Nordeste daqueles cujo enredo se passa em São Paulo, *O Lamparina* e *Dioguinho*. Pois nesses filmes a polícia e a delação adquirem tons mais compreensivos na comparação com os enredos que se passam no Nordeste. É significativo que o crítico faça essa distinção, que desdobra ainda mais o problema do imaginário cinematográfico sulista,

⁶³¹ Como vimos, a expressão foi usada por Paulo Emílio no fim dos anos 1950. Creio que essa abordagem enriqueceria o panorama de Durval Muniz de Albuquerque em torno da “invenção do Nordeste” (2011).

⁶³² Paulo Emílio sugere como paralelo o enredo de *Gimba*, onde atuou.

enunciado desde “Artesãos e autores”. Agora, esse imaginário adquire um rendimento analítico maior, uma vez que o olhar se abre para as variações do fenômeno geral. Importante lembrar, ainda, que a problemática da terra estava posta numa franja familiar a Paulo Emílio. Pois data de 1964 a montagem de *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, por Antunes Filho no TBC. A montagem teve problemas com o regime militar, o que é evidente pela centralidade da temática fundiária por ocasião do Golpe.⁶³³ Já em 1965, a peça seria adaptada para o cinema por Anselmo Duarte.⁶³⁴ Portanto, a conferência dialoga com a evidência da pobreza rural num campo próximo de Paulo Emílio.

Ao colocar a questão em termos da produção de um imaginário e não tanto de uma leitura, digamos, “sociológica” do tema do cangaço, Paulo Emílio tende a não se enquadrar tanto nas definições presentes em Marcelo Ridenti (2010, p. 124-128), que simplifica um pouco o problema do sertão na intelectualidade paulista.⁶³⁵ De sua parte, Paulo Emílio trabalha com o problema do imaginário cinematográfico e da circulação de figuras e temas que constituíram, a seus olhos, uma rara passagem entre produção e público no cinema brasileiro.

* * *

O roteiro “Em memória de Helena” foi escrito logo depois desse conjunto de materiais de 1966, embora sua datação seja um pouco imprecisa. Ele interessa posto que cristaliza dilemas e experiências que resultam numa paulatina reflexão, entrelaçada por textos acadêmicos e obras ficcionais. Seguindo o modo de produção típico de Paulo Emílio, o material se divide em duas versões: uma primeira versão manuscrita (APESG-CB PI 0268) e uma segunda versão datilografada (APESG-CB PI 0268.01) – o material depositado na Cinemateca é uma cópia xerográfica da versão datilografada. A segunda versão não contém mudanças significativas em relação à primeira, mas possui alguns acréscimos feitos à mão pelo autor.

⁶³³ A peça faz referência a um movimento político-messiânico que teve lugar em Malacacheta, Minas Gerais, em 1955. É desnecessário lembrar a centralidade da questão da terra para o Cinema Novo. Aliás, Paulo Emílio assiste a *Os fuzis* precisamente no trabalho preparatório para a conferência do IEB-USP.

⁶³⁴ Acresce que a publicação de *Os parceiros do Rio Bonito* ocorre em 1964.

⁶³⁵ A simplificação se cristaliza numa leitura que deixa de lado mediações importantes da obra de Bernardet, cuja “hipótese” na verdade é uma derivação um pouco redutora de suas análises do processo de formalização fílmico em *Brasil em tempo de cinema*. Ridenti ainda desconsidera movimentos posteriores de sua obra, saltando desse livro de 1967 para o período da fundação do PT (RIDENTI, 2010, p. 121-143). Acresce que a aproximação da posição de Bernardet com o PT é bastante questionável.

O material foi encomendado por David Neves, figura bastante próxima de Paulo Emílio. A escolha do tema vincula-se com a trajetória pessoal de Neves. Sua família teve relações com a família de Alice Dayrell Caldeira Brant, que publicaria nos anos 1940, sob o pseudônimo de Helena Morley, seu diário produzido na última década do século XIX, com o título *Minha vida de menina*. O livro é a base – bastante genérica – de “Em memória de Helena”. Aliás, a relação de Neves com Minas Gerais, de onde vem parte de sua família, aparece em mais de um ponto de sua trajetória, como se evidencia em sua relação com o cineasta Humberto Mauro, personagem no roteiro de Paulo Emílio e tema do filme *Mauro, Humberto*, dirigido por Neves em 1975. Quanto a Paulo Emílio, sua biblioteca contém duas edições do livro de Morley, uma de 1958, outra de 1973.

O roteiro, em suas diferentes versões, é bem diferente do filme efetivamente dirigido por David Neves, *Memória de Helena* (1969). Muitas sugestões do roteirista não foram aceitas pelo diretor. A experiência com a linguagem cinematográfica, por exemplo, tem papel mais preponderante no roteiro que no filme. Aliás, boa parte da primeira versão do roteiro é escrita em folhas no sentido paisagem, para que a descrição do enredo seja paralela à descrição do conteúdo dos “filmesinhos” – expressão utilizada por Paulo Emílio – que são projetados no enredo. A distância entre o roteiro e o diário de Helena Morley é ainda maior, de modo que o enredo passa do fim do século XIX para a primeira metade do século XX. Tal deslocamento é essencial para dar coerência ao uso do material fílmico no roteiro.

As considerações que se seguem têm um caráter essencialmente descritivo, com ênfase para as indicações do roteiro mais ligadas ao uso da linguagem cinematográfica na construção do enredo.⁶³⁶ Passo à descrição do roteiro, dividido de forma bastante sumária:

Letreiros

O roteiro se inicia com uma leitura que procura ridicularizar o certificado de censura. Tem início uma conversa ao telefone, mas não se ouve a conversa – assim como não se ouve o cinema nacional, acrescenta o roteirista. Por esse motivo, comenta, é preciso até colocar letreiros em filmes nacionais. Os letreiros de fato aparecem, complementados pelo foco nos lábios ao telefone. Os letreiros são ditos na conversa telefônica, pois algumas falas, sublinhadas no roteiro, devem receber legenda no filme.

⁶³⁶ O recurso da descrição configura uma tentativa de abordagem complementar à que foi feita com os demais roteiros de Paulo Emílio. Essa descrição é instrumental em relação à análise de “Amar, verbo intransitivo”, adiante.

Voz off

Tem início um trecho dominado pelos comentários da personagem Renato, em voz *off*. O roteiro indica a ênfase a ser posta na pronúncia de certas palavras. Renato cita os filmes produzidos por Helena em Diamantina e logo inicia-se a projeção de um filmesinho em 16mm. Trata-se de um filme preto e branco, com nitidez oscilante. Quem filma, num primeiro momento, é o tio Humberto, em referência a Humberto Mauro.⁶³⁷ O tema inicial dos filmesinhos varia: os gatos de Helena e, parece, sua mão são focalizados. Logo, Helena assume a autoria dos filmesinhos e ocorre uma mudança temática: cenas de Diamantina (procissão, cinema etc.) são acompanhadas pelo comentário de Renato, que imita o tom empolado dos guias; no entanto, logo são focalizados lugares menos relevantes, caracterizados no roteiro como a Diamantina de Helena.

Voz on

A certa altura a câmera focaliza o rosto de Renato e é introduzida outra personagem, Rosa, também amiga de Helena. Renato e Rosa assistem aos filmesinhos e nos damos conta de que a narração de Renato se direcionava a Rosa. Num determinado momento, ela aparece num filmesinho e o roteiro demarca o contraste de seu sorriso nesse registro em preto e branco com sua tristeza em cores. É introduzido o tema do caderno de Helena, da necessidade de ler os cadernos e os diários para saber tudo sobre ela. O próprio filmesinho finalmente toma um caderno por objeto. A seguir, em outra filmagem, a empregada sai do campo sem mostrar o rosto e são evocadas por Renato e Rosa histórias antigas contadas por Ditinho, empregado do sítio, ex-escravizado. Os filmesinhos reproduzem aos poucos o andamento amoroso das relações de Helena, primeiro com Rosa, depois com Renato.

Fim dos filmesinhos – Helena como objeto do olhar

O roteiro indica o fim da projeção dos filmes, embora Rosa lembre que deveriam haver mais, pois eles e os diários ficaram perdidos em Diamantina. Renato e Rosa vão para o apartamento dela, onde estão os cadernos de Helena. Num deles, Rosa lê o trecho que apareceu num dos filmesinhos. Ocorre a leitura de um novo trecho, com uma voz nova, e então alguém que não vimos aparece. Trata-se de Helena, que até aqui não tinha

⁶³⁷ No filme dirigido por Neves, Humberto Mauro efetivamente desempenha esse papel, mas o nome da personagem é modificado para Mário.

aparecido no filme, e mesmo agora está de costas, demora a mostrar o rosto. Helena contempla a vista do interior que apareceu num dos filmesinhos.

A relação de Helena com Rosa e com Renato é retomada sob outra perspectiva, recuada ao tempo das filmagens. Agora ela fala, em conversa com o tio Humberto e com Rosa, sobre imagens que já foram vistas nos filmesinhos e expressa seu desejo de filmar Rosa. Rosa faz uma pose de mulher fatal, Helena afirma que ela é atriz para estúdio e vão para o quarto para mais uma filmagem. Lá, Rosa mexe nas coleções de Helena, numa filmagem que já foi exibida. Ela não sabe o que fazer, pois não pode ficar parada – como no filme paulista ruim a que assistiram, acrescenta o roteiro. A certa altura a filmagem passa por uma fotografia de Helena. Posteriormente, um salto no tempo e as filmagens passam a Renato, que – registra o roteiro – não tem cigarro para ser canastrão.

Após o retorno de Renato ao Rio de Janeiro, somos informados que ele passou do trabalho com publicidade para o Cinema Novo. Por fim, uma Helena já distante e fria viaja ao Rio de Janeiro e se encontra com Renato, que a guia, numa situação constrangedora. Durante a visita, ambos assistem no cinema a um filme de Glauber Rocha. Por fim, Helena volta a Diamantina onde se envolve com André, que também passa pelo ritual das filmagens a que foram submetidos Rosa e Renato, mas antes fotografa Helena, que reproduz as poses cinematográficas um dia feitas por Renato. Helena se suicida.

Comentário, de volta aos letreiros

A narrativa retorna ao tempo presente, Renato e Rosa se perguntam se Helena era neurótica. Em letreiros, afirma-se que o diretor do filme discorda dessa leitura. Os dois procuram estabelecer uma lógica para o percurso de Helena, numa conversa em que também intervém o letreiro. O filme deriva aqui para cenas heterogêneas do cotidiano: vietcongues, Glauber Rocha praguejando, Roberto Campos escrevendo, Chacrinha. Renato, agora sozinho, xinga no elevador e é surpreendido por mulheres ultrajadas. Depois, ele telefona a Rosa que, rindo da anedota do elevador, diz o letreiro: fim.

Salta aos olhos, na descrição do roteiro, o fato de que há um entrelaçamento de registros visuais e escritos. Em primeiro lugar, fato que deixa até marcas na disposição da escrita do roteiro – em parte feita no sentido “paisagem” – chama a atenção o uso de um material fílmico em 16mm no interior do filme. Lembremos os anos 1960 assistem a uma progressiva difusão de equipamentos no país, como as câmeras 16mm e, mais no fim da década, o Super-8 (MURARI; RAMOS, 2018, n.p.). Além disso, os filmesinhos não

apenas constituem um marcador temporal, mas estruturam a abordagem de determinadas sequências, permitindo a comparação das mesmas cenas, apresentadas em diferentes registros. Mas há ainda outros âmbitos de intervenção do autor, com o contraponto oferecido pelos letreiros, os comentários em voz *off*, com a presença de registros fotográficos e, enfim, com as referências ao próprio universo cinematográfico – a presença de Humberto Mauro, sobretudo, mas também os cinemas de Diamantina.

De certa forma, o filme se volta para a materialidade do registro fílmico, num arranjo de tal forma intrincado que somos levados ao extremo oposto do movimento intentado em “Capitu”. Embora, como lá, os letreiros também tenham uma função de contraponto, a opacidade da linguagem cinematográfica é muito mais marcada em “Em memória de Helena”. Chama a atenção, aliás, o fato de que o filme efetivamente realizado por David Neves se afaste justamente dessa opacidade. Seja como for, essa opção é um marcador de uma reflexão de Paulo Emílio a respeito da adaptação cinematográfica, que, como veremos, ganharia corpo no fim dos anos 1960.

* * *

A produção de roteiros cinematográficos toca numa faceta menos conhecida de Paulo Emílio, até por lidar com sua vida pessoal. A esse respeito, José Inacio de Melo Souza (2002, p. 410-417) notou a pertinência da análise articulada da vida pessoal com a vida pública na abordagem do erotismo e do amor no início dos anos 1960. Se bem que essa discussão já tenha apontado aqui e ali, a digressão a seguir se justifica considerando o lugar particular que o problema do corpo e do erotismo ocupa na produção ficcional de Paulo Emílio, tendo em vista a ruptura a que o autor chega com a produção de “Dina do cavalo branco”.⁶³⁸

Evidentemente, o problema o corpo não é exclusivo à reflexão de Paulo Emílio, sendo uma tópica corrente na crítica e no pensamento cinematográfico.⁶³⁹ Ele seria constantemente trabalhado num setor familiar ao crítico brasileiro. Em Bazin, por exemplo. Em dezembro de 1946, o crítico francês publicou em *L'écran français* o artigo “Entomologia da *pin-up*”. A respeito da voga erótica que vinha dos Estados Unidos, o crítico francês observava:

⁶³⁸ O fragmento que segue resulta do diálogo com Giulia Falcone em torno de *O espírito das roupas* (MELLO E SOUZA, 1987).

⁶³⁹ Penso nas reflexões sobre a fotogenia nos anos 1920 (XAVIER, 2017), que chegaram de forma atenuada em Paulo Emílio.

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

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

A roupa típica da *pin-up* é o maiô de duas peças, que coincide com os limites autorizados pela moda e pelo pudor social dos últimos anos. Entretanto, uma infinita variedade de sugestivos *déshabillés* – que, aliás, nunca excedem certas fronteiras rigorosamente definidas – pode também valorizar, escondendo-os habilmente, os encantos da *pin-up*. [...] A ciência desses *déshabillés* provocantes foi refinada. Hoje em dia, Rita Hayworth só precisa tirar as luvas para provocar reações de admiradores em uma sala americana.⁶⁴⁰ (BAZIN, 2014, p. 232)

Menos conhecida que a relação entre Bazin e Paulo Emílio é o vínculo do crítico paulista com o fenômeno da “erotomania cinéfila”, que marcou a crítica francesa entre os anos 1940 e 1960 (BAECQUE, 2010, p. 299-331). A objetificação do corpo feminino e sua associação ao erotismo correspondiam a novos padrões de exposição, manifestados na Europa por filmes como *E Deus criou a mulher* (1956, dir. Roger Vadim) e *Monika e o desejo* (1953, dir. Ingmar Bergman).⁶⁴¹ Como observa Bazin na passagem acima, o figurino ocupa um lugar central entre o desejo de ver e os códigos morais vigentes.⁶⁴² O que tende a encerrar o papel das roupas no interior do problema erótico.

Já foi observado que o tema do erotismo emerge com força nos artigos publicados por Paulo Emílio na passagem para os anos 1960 (SOUZA, 2002, p. 410-417). Vale lembrar, como indicado acima, que Paulo Emílio teve particular interesse pelo volume 3 de *Qu’esc-ce que le cinéma?*, onde se encontram diferentes reflexões de Bazin acerca do

⁶⁴⁰ O autor se refere aqui a uma passagem de *Gilda* (1946, dir. Charles Vidor).

⁶⁴¹ Quanto à objetificação, é o caso de lembrar, ainda a propósito do artigo de Bazin, que “Entomologia” é o ramo da Biologia dedicado ao estudo das características físicas e funcionais dos insetos.

⁶⁴² Mais especificamente, o crítico se refere no artigo ao Código Hays, norma oficiosa de decoro em vigor nos EUA desde os anos 1930.

tema.⁶⁴³ No início da década, o crítico paulista abordava as novas tendências do erotismo europeu, não faltando as menções de praxe ao fenômeno Brigitte Bardot, aliás ligado ao sucesso de *E deus criou a mulher*.⁶⁴⁴ Paralelamente, os textos chamam a atenção, como vimos, para a reação da censura, a essa nova voga erótica.

⁶⁴³ Além de “Entomologia da *pin-up*”, o volume contém ainda o artigo “À margem de *L'érotisme au cinéma*” (BAZIN, 2014, p. 263-270), que aborda *E deus criou a mulher*.

⁶⁴⁴ A atriz francesa foi citada em “A descoberta da cama” (1960, *Suplemento Literário*), “Irresponsabilidade e política” (1960, *Suplemento Literário*), “Cinema e Prostituição” (1961, *Suplemento Literário*) e “Conhecer e reconhecer” (1963, *Brasil, urgente*). A onipresença de Bardot é marcada pela sua aparição em diversos contextos. Por esses anos, a atriz foi referida na peça *Eles não usam black-tie* (GUARNIERI, 1978, p. 13) e aparece na forma da personagem Bebê, interpretada por Norma Bengell, em *O homem do Sputnik* (1959, dir. Carlos Manga). As referências prosseguiriam na canção brasileira e Bardot apareceria como referência em “Alegria, alegria” (1967, Caetano Veloso) e como objeto do olhar de “Brigitte Bardot” (1973, Tom Zé). Um indício da objetificação a que o corpo de Bardot era alvo é sua veiculação no catálogo do MAM-RJ (Figura 2) dedicado à mostra sobre cinema francês, em 1959. Ali, o corpo de Bardot, inteiro e duplicado no espelho, é retalhado em pequenos quadrados; na página ao lado, há diversas fotos dos rostos dos diretores franceses, com algum destaque para Vadim, esposo de Bardot até 1957 (AAVV, 1959, p. 84-85). Sobre o retalhamento da imagem do corpo feminino, referido ao caso de Marilyn Monroe, cf. Paul Virilio (2005, p. 33-68). Paulo Emílio escreveu sobre essa atriz por ocasião de seu falecimento (SALLES GOMES, 1962d).



FIGURA 2 - BRIGITTE BARDOT EM CATÁLOGO DO MAM-RJ, 1959 (FOTOGRAFIA: VICTOR SANTOS VIGNERON)

Um artigo que cristaliza as reflexões de Paulo Emílio nesse momento é “Erotismo e humanismo” (1958, *Suplemento Literário*; SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 393-397). Nele, a crítica à perspectiva moralista da igreja e do cinema soviético aponta num sentido de integração do erotismo a uma “saudável” vitalidade, o que não deixa de se alinhar com as discussões sobre a juventude realizadas na mesma época. Além disso, repete-se a tendência, observada em Bazin, de mencionar o figurino em função do erotismo:

Logo que o encontro dos lábios se tornou insuficiente como indicação erótica, procurou-se a expressão de outros contatos da mesma natureza, tendo sido característica a gradativa aproximação da mão do homem do busto da mulher, o que não quer dizer que essa parte da anatomia feminina tenha tido sempre

uma importância muito grande no plasticismo erótico do cinema ou fora dele. Muito pelo contrário, durante bastante tempo o busto desapareceu completamente não só das silhuetas das ingênuas como Lilian Gish, mas também das personagens encarregadas de evocar sentimentos eróticos. Os vestidos de Pola Negri eram concebidos para valorizar unicamente o ombro ou os braços e mesmo os decotes frontais de Vilma Banky, de intenção evidentemente sensual, procuravam evitar a modelagem do busto. (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 396)

Em certo sentido, o tratamento dado ao erotismo no fim dos anos 1950 responde às diferentes modulações da escrita de Paulo Emílio nos diferentes periódicos para os quais colabora. Assim, se no *Suplemento Literário* o crítico tece considerações de ordem “sociológica” que de certa forma respondem ao tratamento dado por André Bazin nos artigos acima mencionados, em *Visão* a abordagem é marcada pelo mundanismo. É assim que, em 1959, Paulo Emílio publica nessa revista o artigo “O monstro Maria Schell domina plateias do mundo com rosto de fada” (SALLES GOMES, 1959a). Escrito a propósito da projeção de *Noites brancas* (1957, dir. Luchino Visconti) em São Paulo, o texto passa da notação do controle da atriz sobre sua carreira para o tratamento de sua beleza: ao lado da beleza dos olhos e do rosto, o crítico observa a força de coxas, quadril e pernas (“suíços”), conjunto que a dispõe, acrescenta, a papéis de mulheres vulgares.⁶⁴⁵

A “vulgaridade” é uma temática que parece se cristalizar, mais ou menos nesse período, em torno do fenômeno do *strip-tease*. Ele é referido numa carta de Garino, em 1957, que se refere ao impacto dos cartazes em Roma, com o *strip-tease* de Brigitte Bardot em *En effeuillant la marguerite* (1956, dir. Marc Allégret) (APESG-CB CP 0969). Em 1960, no contexto da série de artigos sobre a mostra de cinema italiano que então se realizava, Paulo Emílio aborda novamente o “interesse sociológico” do fenômeno, que reapareceria no filme documentário *Europa di notte* (1959, dir. Alessandro Blasetti) (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 254-256).⁶⁴⁶ No ano seguinte o *strip-tease* seria parodiado em *A doce vida*.

⁶⁴⁵ Outro indício da diferença de tratamento dos textos nos dois periódicos referidos é o fato de que toda a discussão em torno de Maria Schell é secundária no *Suplemento Literário*, texto um pouco anterior, que prioriza as relações de Luchino Visconti com o Neorealismo (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 443-447).

⁶⁴⁶ A vulgaridade do fenômeno é o pano de fundo da analogia feita, em editorial da *Revista Civilização Brasileira*, entre o Golpe de 1964 e o *strip-tease* (apud. PEREIRA, 2001, n.p.). Muitos anos depois, Paulo Emílio evocaria o *strip-tease* num registro irônico para caracterizar o mundo em 1934, no roteiro

Há, no entanto, alguns contrapontos a essa abordagem no interior da obra de Paulo Emílio. Embora sejam discussões que corram em paralelo, sem momentos de articulação, é de se observar que também há momentos em que o crítico discute o corpo masculino em associação com o problema específico da beleza – mas sem uma relação com o erotismo, note-se. Pois o que o autor destaca em relação à beleza masculina é antes a paixão suscitada entre as mulheres que uma forma de atração física. Essa temática aparece no artigo “Nostalgia de Leslie Howard”, que se refere justamente às senhoras inglesas de 40 e 50 anos que se apaixonaram e sofreram pelo ator (SALLES GOMES, 1959j). Dito isso, o crítico passa a uma análise do tipo específico de beleza representado pelo ator, marcado pela diferença em relação à virilidade de Clark Gable. No caso de Howard, ganha destaque a fragilidade, a finura, a inteligência. E ganha destaque, ainda, a notação sobre o efeito da beleza de Howard sobre gerações do público feminino, o que já ocorrera, a propósito de Rodolfo Valentino, em “Mitologia e verdade” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 379-383).

Esse não é o único comentário de Paulo Emílio sobre a beleza masculina. Em 1961, no artigo “O final que milhões não queriam”, o crítico analisa a certa altura a trajetória histórica da beleza masculina tendo como ponto de referência o momento em que ela se torna dispensável, em associação com figuras como Clark Gable e Gary Cooper (SALLES GOMES, 1961b). No caso de Cooper, o artigo nota que suas pernas finas e longas, sem elegância, impedem sua performance num teatro shakespeariano, mas, no cinema, constituem um charme desajeitado.⁶⁴⁷

No início dos anos 1960, o erotismo acompanha a “conversão” de Paulo Emílio ao cinema brasileiro. Este teve seus lances escandalosos à época, em torno de filmes como *Boca de Ouro* e, sobretudo, *Os cafajestes*.⁶⁴⁸ Como ocorre em vários aspectos da trajetória do crítico por esses anos, configura-se também ao redor do erotismo um impasse cuja saturação é fundamental para liberar o problema do figurino de sua associação preferencial com a temática erótica e com o corpo feminino. É possível esquematizar esse impasse em algumas passagens que tiveram lugar em torno de 1962. A princípio, a

“Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” (APESG-CB PI 0614).

⁶⁴⁷ Registre-se ainda uma discreta vertente da discussão erótica em Paulo Emílio, que dá origem a um curioso curto-circuito. Ele nota, em “Anatomia e horror”, de 1959, o ambíguo erotismo implícito desde o início do gênero de horror no cinema, citando considerações de Lygia Fagundes Telles (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 54-58). Ocorre, porém, que a escritora evoca esse mesmo ponto, anos depois, notando o caráter machista da tópica (TELLES, 2010a, p. 162-168).

⁶⁴⁸ Em carta de 1962, Glauber Rocha sugere que Ruy Guerra, “manipulador de mulheres”, seria mais indicado para dirigir “Dina do cavalo branco” (ROCHA, 1997, p. 168-170).

preocupação com as personagens femininas nos filmes baianos lançados no início da década prolonga aquela associação. Assim, atrizes como Luiza Maranhão e Dinalva Scher marcariam para o autor o advento de um erotismo propriamente brasileiro.⁶⁴⁹

Um ponto de saturação dessa perspectiva parece ter lugar em “Dina do cavalo branco”. Nele, a figuração da personagem-título é marcada pela valorização de um erotismo popular, associado ao figurino simples de Dina. A ele é contraposto o encontro com o universo grã-fino, cujo erotismo espúrio é simbolizado pela tentativa de Firmino de forçar a manicure de Dina e vesti-la com roupas de luxo.⁶⁵⁰

A essa simplificação extrema, no entanto, sucede um progressivo abandono da temática baiana e, com ela, da centralidade das considerações sobre a fotogenia das atrizes locais. Essa passagem pode ser demarcada pelas observações de Paulo Emílio a respeito da protagonista de *Porto das Caixas*, representada por Irma Álvarez. Em suas considerações, o crítico paulista analisa a personagem à luz de sua situação “bovariana”, num comentário indiferente ao problema do erotismo.⁶⁵¹ Essa mudança acompanha um fenômeno registrado na produção de Paulo Emílio sobre a produção francesa. Afinal, também em 1962, em “Truffaut reinventa o velho triângulo”, o crítico nota, a propósito de um debate promovido por Mário Pedrosa após exibição de *Jules e Jim* no MAM-SP, a complexidade do papel desempenhado por Jeanne Moreau (SALLES GOMES, 1962c).⁶⁵²

Alguns anos depois, a continuidade no trabalho com roteiros cinematográficos apontaria para uma modificação significativa na posição ocupada pelo figurino na obra de Paulo Emílio. O tema é relevante na construção da atmosfera em que se passam os enredos: o Rio de Janeiro do Segundo Império em “Capitu”; a Diamantina na recordação de infância de “Em memória de Helena” (c. 1967); a São Paulo dos anos 1920 em “Amar, verbo intransitivo” (1968-69). No conjunto, esses roteiros desenvolvem aquilo que em

⁶⁴⁹ As atrizes foram referidas, com diferença de dias, em “Na Bahia a coisa é séria” (1962, *Visão*; SALLES GOMES, 1962a) e “Perfis baianos” (1962, *Suplemento Literário*; SALLES GOMES, 2016, p. 253-259).

⁶⁵⁰ Caberia aqui a crítica feita por Jean-Claude Bernardet, em 1967, à esquematização extrema da figuração do povo e da elite no cinema brasileiro no início dos anos 1960 (BERNARDET, 2007, p. 52-57).

⁶⁵¹ A atriz e a personagem são referidas em “Primavera em Florianópolis” (1962, *Suplemento Literário*), “Crimes que compensam” (1962, *Suplemento Literário*) e “Um filme difícil?” (1963, *Visão*).

⁶⁵² Moreau seria uma peça central na série “Os amantes ultrajados”, de 1960 (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 161-186). A atriz talvez constitua uma antítese da abordagem de Bardot na obra de Paulo Emílio. O que está de acordo com a exibição do corpo de Bardot no catálogo da mostra de 1959 do MAM, na mesma página em que aparece apenas o rosto de Moreau, seguindo o padrão da apresentação dos cineastas homens (AAVV, 1959, p. 85). É significativo que ambas sejam reunidas no artigo “Conhecer e reconhecer”, que não deixa de fazer referência à fisionomia (SALLES GOMES, 1963d). Outro elemento que indica que não há exatamente uma progressão na abordagem de Paulo Emílio é o artigo “Cinemateca e briga”, publicado pouco antes em *Brasil, urgente*, em que o crítico menciona a beleza de uma voz feminina que ouviu por telefone, comentando sobre sua eficácia (SALLES GOMES 2016, p. 489-490).

“Dina do cavalo branco” mostrou-se um impasse: as indicações de figurino abandonam um tratamento sumário ou até maniqueísta, a seguir a observação de Bernardet, e os detalhes ganham peso. Ao mesmo tempo, as roupas deixam de ser postas em relação exclusiva com o corpo erotizado feminino, sobretudo em “Amar, verbo intransitivo” (APESG-CB PI 0117; 0117.01), roteiro que, como veremos, marca a emergência da masculinidade como temática na obra de Paulo Emílio. Assim, o figurino deixa de ser uma metonímia das classes sociais, não permitindo mais uma leitura imediata (do tipo manicure = tara = grã-fino). Agora ele compõe, ao lado de outras indicações de cena, uma constelação de *sinais* que deve ser decifrada pelo espectador, ao que corresponde um adensamento na descrição das roupas.⁶⁵³

Essa passagem é simultânea a outra transformação operada no interior dos estudos históricos de Paulo Emílio. A modificação, que envolve materiais didáticos produzidos pelo crítico na segunda metade dos anos 1960, conhece um ponto de cristalização em sua tese de doutorado sobre Humberto Mauro, defendida em 1972. Um indício nesse sentido é a abordagem do próprio processo de ficcionalização da mulher brasileira, na pena dos redatores da revista *Cinearte*. Paulo Emílio nota que Adhemar Gonzaga expressava dessa forma uma tentativa de vinculação com o fenômeno do estrelismo, mirando na propaganda do país no exterior (SALLES GOMES, 1974a, p. 310-313).

A essa altura, o problema do figurino é incorporado a uma reflexão mais ampla sobre o processo de formalização associado ao subdesenvolvimento. Tal articulação, na tese, fica evidenciada em passagens como essa, a respeito de uma figura que aparece de relance em *Braza dormida* (1928, dir. Humberto Mauro):

Esse homem provoca a curiosidade de muitos espectadores, conforme pude verificar em aulas e clubes de cinema. Quanto a mim não me esqueci dele desde a primeira vez que o vi, apesar de tão fortuita a sua presença na tela. Muitos tendem a classificá-lo como um mendigo, mas hesitam por causa da gravata, esquecidos de que antigamente a universalidade dessa peça de indumentária abrangia até os mais deserdados. Não é a gravata ou qualquer outro sinal distintivo que me faz ver nele um homem que trabalha, mas uma sensação que toma forma logo que ele se levanta e parte:

⁶⁵³ Voltaremos ao problema dos sinais. Registre-se por ora que o conceito é usado na acepção explorada por Carlo Ginzburg (1989, p. 143-179).

a de que se trata de alguém que empregou a interrupção do meio-dia para vir comer num jardim o seu irrisório farnel. (SALLES GOMES, 1974a, p. 224)

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

É interessante lembrar que Gilda de Mello e Souza orientou e avaliou a tese de Paulo Emílio. Em sua arguição (MELLO E SOUZA, 2008, p. 259-270), ela chama a atenção para o fato de que o autor da tese sobre Mauro se comportava àquela altura como um perito. A noção de “perícia” se liga, nesse comentário, aos estudiosos de artes plásticas no século XIX, como Giovanni Morelli, e à Escola de Warburg. O termo se refere de maneira geral ao trabalho com elementos discretos e reveladores dos objetos, que portam chaves para a compreensão de certas dinâmicas históricas.⁶⁵⁴ Ora, os diversos lances que levaram Paulo Emílio a incorporar topicamente o problema do figurino em seu olhar de perito podem ser compreendidos à luz da trajetória que esboçamos até aqui e que engastam o tema na problemática mais ampla do subdesenvolvimento.

Do dois ao três, ou A reprodução a burrice paulista

Entre 1968 e 1969, Paulo Emílio dedicou-se a adaptar para o cinema o romance *Amar, verbo intransitivo*, publicado originalmente em 1927. Desse esforço resultou um material composto por dois roteiros (APESG-CB PI 0117 e 0117.01) e uma pequena correspondência com Odete Lara (APESG-CB CA 0585; CP 1533). As duas versões possuem diferenças significativas na maneira como abordam o livro de Mário de

⁶⁵⁴ O tema da perícia, em chave epistemológica, seria recuperado no já referido ensaio de Carlo Ginzburg (1989, p. 143-179), aliás lido posteriormente por Gilda de Mello e Souza (ARANTES, 2006).

Andrade, fato estudado por Carla Kinzo (2014).⁶⁵⁵ Assumo como estabelecida, nas suas linhas gerais, a comparação com o romance de referência e centro-me nas continuidades e rupturas em relação a outros escritos do próprio Paulo Emílio, com o fito de acrescentar alguns nexos explicativos ao panorama delineado pela pesquisadora.

Considerando esses parâmetros básicos da trajetória ficcional de Paulo Emílio, o propósito deste comentário é analisar “Amar, verbo intransitivo” como espaço de cristalização de algumas tendências e impasses. “Etapa” é uma palavra que não se presta bem a descrever a posição do roteiro, pois a reconfiguração que vai se processando paulatinamente traz evidências de amadurecimento, mas também se compõe de dúvidas e descartes. Seguindo uma sugestão de Carla Kinzo (2014), talvez se possa falar numa “conjugação” de problemáticas, que tomou forma na própria hesitação do material.

Diferentemente dos demais roteiros, “Amar, verbo intransitivo” recebeu dois tratamentos, sendo impossível estabelecer uma relação de precedência entre as versões. Nos outros casos é comum a ocorrência de supressões, substituições e acréscimos na passagem do manuscrito à versão datilografada, ao passo que a versão I (APESG-CB PI 0117) e a versão II (APESG-CB PI 0117.01) de “Amar, verbo intransitivo” não marcam diferentes estágios de uma mesma abordagem, mas maneiras distintas de se relacionar com o livro de Mário de Andrade. Em termos cronológicos, é provável que a versão II seja anterior à versão I.⁶⁵⁶ A versão II é toda manuscrita, o que sugere um tratamento anterior, a considerar o modo típico de produção de Paulo Emílio; a versão I, por sua vez, é uma cópia xerográfica de um original datilografado, acompanhada de um resumo. Além disso, em carta enviada a Odete Lara em março de 1968 (APESG-CB CA 0585), antes da elaboração das duas versões, Paulo Emílio envia uma sinopse que se aproxima da abordagem presente na versão II. Não fica claro, à luz das poucas informações trazidas na correspondência com Odete Lara, o que motivou o autor a elaborar essas versões alternativas.⁶⁵⁷ Para refletir sobre essa hesitação e sobre o sentido das variações presentes nos roteiros é necessário recorrer a alguns parâmetros fornecidos pela sua reflexão sobre o trabalho de adaptação literária nos anos 1960.

⁶⁵⁵ Também compartilho com a autora o parâmetro de discussão em torno de adaptações literárias, Ismail Xavier (2003a).

⁶⁵⁶ Fica mantida aqui, no entanto, a numeração utilizada por Kinzo (2014, p. 95-97).

⁶⁵⁷ Não é claro o motivo do envio dessa correspondência, única na produção de Paulo Emílio, com a atriz. Talvez ela se associe a tratativas no sentido de oferecer o papel de Elza a Odete Lara, de modo a evitar um dos problemas atribuídos a *Capitu*, a escolha dos atores. Porém, não há documentação que apoie essa hipótese.

Como se viu, a adaptação dirigida por Saraceni, *Capitu*, não foi bem recebida por Paulo Emílio. Ao lado de *Vidas secas*, *Capitu* receberia uma menção negativa numa conferência realizada no fim dos anos 1960, documentada no material “Roteiro p/ Unesco” (APESG-CB PI 0516). Em ambos os casos, eram adaptações muito presas à letra (*Capitu*) ou ao espírito (*Vidas secas*) do romance de referência, o que configuraria uma forma limitada de respeito ao original. Ainda de acordo com o “Roteiro”, uma vinculação crítica com a obra favoreceria as abordagens de Glauber Rocha (em sua relação com Euclydes da Cunha e João Guimarães Rosa) e *Macunaíma*.⁶⁵⁸ É importante lembrar que o “Roteiro p/ Unesco” foi elaborado na mesma época de “Amar, verbo intransitivo”. Com isso, pretendo sugerir que a reflexão construída ao longo dos anos 1960 em torno da adaptação cinematográfica de obras literárias, presente em críticas e roteiros, seria sistematizada nesses dois materiais, o que talvez ajude a explicar as hesitações dos roteiros de 1968-1969 trabalhados em duas direções. Ao considerar as mudanças pelas quais passava a obra de Paulo Emílio no fim dos anos 1960, talvez seja possível aferir com mais precisão as escolhas formais e temáticas de “Amar, verbo intransitivo” elencadas a seguir.

Restrição do escopo temático

Nas duas versões, “Amar, verbo intransitivo” restringe seu universo social à burguesia paulista.⁶⁵⁹ Delimitação semelhante aparece em dois projetos sem data, intitulados “Roteiro p/ mim” (APESG-CB PI 0115) e “Projeto de comédia dramática sofisticada para o cinema paulista” (APESG-CB PI 0207). Nos roteiros de 1968-1969, o enredo encerra-se no problema da “iniciação sexual sã” como arena em que se joga o futuro de uma classe, analisada através de um caso representativo. A personagem Elza (a *Fräulein*) não pertence ao mesmo lugar social da família de Felisberto Souza Costa, na qual ingressa na condição de prestadora serviço. É justamente a ameaça do rompimento dessa condição – com a confusão entre educação sexual e educação sentimental do menino Carlos – que move o enredo. O desfecho, através da “normalização” das relações e da volta ao estado de coisas anterior, termina por referendar o enquadramento inicial,

⁶⁵⁸ O segundo parâmetro para a avaliação dessas adaptações é o ensaio “O *Diário de um pároco de aldeia* e a estilística de Robert Bresson” (BAZIN, 2014, p. 137-154).

⁶⁵⁹ Carlos Augusto Calil (2007a; 2007b) se refere ao ressentimento de Paulo Emílio em relação à elite paulista, manifesto em suas obras dos anos 1970. “Ressentimento” talvez seja um conceito impreciso para definir a trajetória criadora (e não reativa) do autor, embora estabeleça o arco de uma construção ficcional que deita raízes na experiência política dos anos 1930 e 1940.

delimitando as personagens que não pertencem à burguesia à condição de subordinadas (além de Elza, os demais trabalhadores da família, como a negra Marina e o empregado japonês)⁶⁶⁰ ou de estranhos membros em ascensão (Mme. Pommery, prostituta enterrada no Cemitério da Consolação às expensas do general Nepomuceno)⁶⁶¹ ou em decadência (o futurista Raul Moraes, além de Oswald, Menotti e Guilherme). Essa estrutura amarrada em uma classe contrasta com “Dina do cavalo branco”, em que a figura do povo ainda era articulada em torno de um universo próprio de pescadores e de operários, em choque com o mundo grã-fino.

Essa restrição seria intensificada nos anos 1970 em *Três mulheres de três PPPês* e *Cemitério*, cujos enredos transitam em torno da burguesia paulista, seus lugares, seus objetos, seus temas. Essa atmosfera conferiu certa coesão temática à produção ficcional de Paulo Emílio a partir de “Amar, verbo intransitivo”. Mas vale destacar que a definição desse escopo não se restringe à ficção do autor, uma vez que essa tendência dialoga com sua atuação em contextos mais “sérios”. Ao cabo de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, o crítico define como objeto/interlocutor a “aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou” (SALLES GOMES, 2016, p. 205). Essa definição ganha um contorno mais claro no filme *Tem coca cola no vatapá*, em que o interlocutor elitizado toma a forma dos alunos da ECA-USP, apresentados em debate com o próprio Paulo Emílio.

Adensamento descritivo: índices

A propósito de Zulmira Ribeiro Tavares e de seu romance *O nome do bispo*, Roberto Schwarz (2004) apontou para o que se poderia chamar de “deriva etnográfica” da autora, que se demora em descrever minuciosamente diversos aspectos da burguesia paulista, num recorte muito semelhante ao dos livros de Paulo Emílio. Importante lembrar que as relações entre este e Tavares foram intensas, sendo ela a responsável pela publicação de *Três mulheres de três PPPês* pela editora Perspectiva. Importa registrar que “Amar, verbo intransitivo” marca não apenas uma restrição do escopo temático, mas também um adensamento descritivo análogo àquele presente nos livros de Tavares, fato que se aprofundaria depois em *Três mulheres*. É interessante observar que os trechos

⁶⁶⁰ Marina é referida no roteiro como “pretinha”, o que ecoa a presença do “pretinho” no “Roteiro p/ mim”, assim como a hierarquia interna entre os subalternizados, marcada em “Amar” pelo japonês e no “Roteiro” pelo chofer prepotente (APESG-CB PI 0115, p. 1).

⁶⁶¹ Madame Pommery é a personagem-título de um livro de Hilário Tácito publicado em 1919, que trata justamente da vinculação da prostituição com a elite do café em São Paulo. O livro não consta na biblioteca de Paulo Emílio.

suprimidos do manuscrito dessa obra, comentados por Carlos Augusto Calil (2007b) e Roberto Schwarz (2007), dão conta não apenas de uma “descrição densa” dos costumes da elite, mas de uma verdadeira obsessão descritiva.⁶⁶² Nos roteiros de 1968-1969, essa posição se manifesta na minuciosa atenção aos aspectos materiais do filme projetado: das indicações acerca de documentos presentes na Cinemateca⁶⁶³ à preocupação com a escolha de automóveis e trens, presentes numa nota aposta ao fim da versão II.

Esse aumento quantitativo da descrição engendra uma mudança qualitativa revelada nas diferenças formais em torno da encenação que se evidenciam na comparação com “Dina”. No roteiro de 1962, os objetos e instituições desempenhavam papel de *signos* (como na associação entre o uísque importado e os grã-finos ou na vinculação do polo operário com a Petrobras), de modo a adquirir autonomia. Em “Amar”, os objetos são descritos com maior perícia, mas perdem sua autonomia, uma vez que se tornam antes *índices* parciais de classe. Só significam em constelação com outros. É o caso do piano, objeto das lições de uma das filhas de Felisberto: ele não possui autonomia, mas sua presença remete a uma rede de referências irônicas à vida burguesa, seja numa chave involuntária (o desejo da mãe de que a menina se torne uma Guiomar Novaes), seja explicitamente (a crítica de Oswald à presença de Chopin num romance-roteiro futurista).⁶⁶⁴ Alguns desses objetos reaparecem em outras produções de Paulo Emílio da época. No caso do piano (e de Guiomar Novaes), o tema assume novamente a condição de índice para compreensão da mentalidade burguesa na tese subsidiária de doutorado escrita pelo autor no início dos anos 1970 (APESG-CB PI 0840). Outro tema que aparece em mais de uma ocasião no roteiro “Amar, verbo intransitivo” é o boi zebu, que possui, como se verá, uma possível significação complementar.⁶⁶⁵

Esse adensamento descritivo acompanharia também as reflexões estritamente cinematográficas de Paulo Emílio, como notou Rafael Zanatto (2018, p. 490-512) a respeito da conferência “O cinema brasileiro na década de trinta”, de 1973 (APESG-CB

⁶⁶² O caráter maníaco da descrição em Paulo Emílio talvez seja um traço a diferenciá-lo de Tavares.

⁶⁶³ Como o filme *True heart Susie* (1919, dir. David Griffith) e edições da revista *A scena muda*.

⁶⁶⁴ A referência não parece aleatória. Guiomar Novaes tinha algum grau de parentesco com Yolanda Penteado. Além disso, a pianista se apresentou no Teatro Municipal em São Paulo por ocasião da Semana de 1922, mas expressou reservas em relação ao deboche de algumas performances, particularmente de Chopin. A ironia reforça o caráter interno à burguesia da piada: em 1971 consta uma fotografia de Paulo Emílio na casa de Guiomar Novaes (MIS 00135CMS002935FTa).

⁶⁶⁵ O zebu aparece no romance de referência e é mencionado por Mário de Andrade em outras ocasiões, num momento de amplos debates a respeito da conveniência de sua importação. Ele é um elemento central de outro livro de Zulmira Ribeiro Tavares, *Café pequeno* (1995), romance com diversos paralelos com a trajetória de Paulo Emílio.

PI 0296). E se Zulmira Ribeiro Tavares é uma das interlocutoras privilegiadas nesse sentido, é igualmente fundamental o diálogo com a produção de Maria Rita Galvão. Se no próprio título de sua *Crônica do cinema paulistano* (GALVÃO, 1975) aparece a referência ao gênero que marcara a mudança na produção crítica de Paulo Emílio no início dos anos 1960, é interessante notar o intercâmbio efetivo entre os dois intelectuais.⁶⁶⁶ Ainda que a relação orientador-orientanda sugira que o diálogo privilegiou determinado sentido, é interessante observar a presença de considerações retiradas de *Crônica do cinema paulistano* em materiais de Paulo Emílio, como no roteiro “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” (APESG-CB PI 0173 e 0614). Em suma, o cuidado com os detalhes dá corpo à construção de uma atmosfera social, por onde ecoa uma linguagem que, ela própria, torna-se índice relativo à burguesia.⁶⁶⁷

Opacidade da operação intelectual

A principal diferença entre as duas versões do roteiro é a inserção, na versão II, de novas personagens, como Oswald, Guilherme, Menotti e Raul Moraes. Trata-se, logo se vê, de referências a intelectuais modernistas.⁶⁶⁸ No caso de Oswald (de Andrade) e, principalmente, de (Mário) Raul (de) Moraes (Andrade), trata-se de personagens com uma presença relevante na própria construção do enredo. É por intermédio de Raul Moraes (“futurista de boa família”) que Felisberto contrata Elza. Em troca, ele é autorizado a testemunhar e escrever sobre o desenrolar dos acontecimentos. Dessa forma, parte das cenas diz respeito não ao seio da família de Felisberto, mas à casa de Raul Moraes. É nesse espaço que Oswald faz sua principal aparição, ocasião em que sugere ao amigo a “expulsão” de quase todas as personagens, depurando a narrativa até deixar o essencial de São Paulo, “o japonês e a pretinha”, empregados de Felisberto. Dessa forma ele termina por indicar que é na margem da narrativa que ocorre um lance essencial na existência da sociedade paulista, opondo a centralidade dos empregados à presença supérflua de Chopin no romance futurista. A tomada de consciência e a indicação cortante

⁶⁶⁶ Paulo Emílio orientou Maria Rita Galvão na elaboração de sua dissertação de mestrado, publicada como *Crônica do cinema paulistano* (1975), defendida em 1969, e em sua tese de doutorado, publicada parcialmente como *Burguesia e cinema* (1981), defendida em 1975.

⁶⁶⁷ Celso Luft (2007) nota que a sintaxe de *Três mulheres de três PPPês* carrega indicações de classe.

⁶⁶⁸ No roteiro “Em memória de Helena” a referência é duplicada pela presença de Humberto Mauro. Em *Três mulheres de três PPPês* há uma profusão de referências indiretas a intelectuais, sendo o “mestre Plínio” (Plínio Sussekind Rocha) a mais evidente. Em *Cemitério*, por meio de outro jogo de deslocamentos, personalidades são evocadas de forma mais explícita (Alberto Santos-Dumont, Ruy Barbosa, o próprio Paulo Emílio).

da posição do intelectual é mais problemática no caso de Raul Morais, dada sua ambivalência (testemunha/autor, “futurista de boa família”, crítico da situação/fiador de Elza). Há certo dilaceramento da posição do intelectual, ainda que Raul Morais também semeie suas sentenças, como se verá adiante.

É importante notar a esse respeito que a problemática do intelectual de esquerda havia entrado na ordem do dia com os sucessivos golpes ocorridos em 1964 e 1968. Já nos referimos à virada ocorrida no interior do Cinema Novo em filmes como *O desafio* e *Terra em transe* (XAVIER, 2001, p. 57-75). De forma análoga, a versão II de “Amar, verbo intransitivo” dialoga com a crescente desconfiança em relação aos compromissos de classe que atravessam as formulações dos intelectuais de esquerda, como pode ser visto na personagem Raul Morais. Tornar opaca sua operação intelectual na narrativa é uma forma de refletir sobre o lugar social da personagem e também do autor. Aliás, é de se notar a confluência com a revisão realizada pelo próprio Mário de Andrade no contexto em que se deu seu contato com Paulo Emílio, fato indicado na “Elegia de abril” (Mário de ANDRADE, 2002a, p. 207-218), publicada em *Clima*.⁶⁶⁹

Recuo prospectivo

Trata-se de um paradoxo: o roteiro recua no tempo para sua crítica incidir no presente.⁶⁷⁰ Algo semelhante ocorreu em “Capitu”, em que o Segundo Império mirava a atualidade, de acordo com a linha sugerida por Saraceni (APESG-CB CP 1730). No entanto, há uma diferença significativa entre a *analogia* aí presente e a incidência de comentários sobre a atualidade numa história que se passa no passado.⁶⁷¹ Pois as personagens de “Amar, verbo intransitivo” vaticinam sobre o futuro, isto é, o presente. A certa altura, por exemplo, alguém comenta que nos anos 1970 os telefones continuariam a funcionar mal em São Paulo. O momento em que esse recuo prospectivo adquire contornos mais claros é quando Raul Morais, diante de uma estátua de um bandeirante, é instado por Felisberto a se pronunciar sobre como seria São Paulo no fim dos anos 1960.

⁶⁶⁹ A notação da opacidade da operação intelectual, aqui, dialoga com uma reflexão feita anos depois por Jean-Claude Bernardet: em dado momento, ele se refere a certa automatização da crítica aos intelectuais, espécie de *mea culpa* masoquista que teria o condão de alimentar um círculo vicioso que deixa de fora o intelectual que faz a crítica (BERNARDET, 1982, p. 27-35). Nessa ocasião, ele se refere particularmente à peça *Tietê, Tietê*, montada em 1980 com direção de Alcides Nogueira Pinto, que trata justamente do Modernismo.

⁶⁷⁰ Essas formulações dialogam com a noção de “estética do silêncio” (ADAMATTI, 2019, p. 60-80).

⁶⁷¹ O problema das analogias seria central, anos depois, na crítica de Bernardet ao tratamento dado por Augusto Boal na montagem de *Arena conta Tiradentes* (BERNARDET, 1982, p. 69-84). Voltando-se a *Os inconfidentes*, Bernardet nota que a analogia teria levado a uma noção abstrata dos intelectuais.

Entre o passado e o futuro, a personagem hesita (“São Paulo será uma grande...”) e sua hesitação é marcada pela montagem paralela com imagens “atuais”, representando o trânsito, as favelas, os jornais *Notícias Populares* e *O Estado de S. Paulo*, o Jockey Clube e Roberto Campos. Preparados pelas imagens, chegamos à sentença da personagem: “uma grande... BOSTA”.⁶⁷² Em suma, da atualidade discreta projetada em “Capitu”, passa-se à articulação crítica mais explícita em “Amar, verbo intransitivo”.

A proximidade entre passado e presente é reforçada, como indicou Kinzo (2014, p. 129), pela identificação do autor com o intelectual-personagem.⁶⁷³ Essa identificação ganharia contornos mais claros na década de 1970, tornando-se explícita em *Cemitério*, em que Paulo Emílio comparece como personagem, terminando por arrebatá-lo a narração. O mais decisivo nesse caso é o fato de essa identificação implicar *necessariamente* um exercício de rememoração. A tendência já aparece, como se viu, em textos do início dos anos 1960, como “Variação de enterrado vivo”, marcados pelo retorno involuntário de compulsões adquiridas através da experiência (os pesadelos sobre a fuga da prisão e o horror do Estado Novo). Talvez a contraparte da descrição maníaca seja a compulsão da memória involuntária.

Contudo, ainda que o recuo prospectivo se desdobre em obras como *Cemitério*, há outras experiências que apontam para as circunstâncias da ficção de Paulo Emílio nos anos 1970. Talvez o caso mais claro seja a ênfase dada à temática da tortura. Ela emerge num pequeno conjunto de poesias produzido em 1970, composto pelos poemas “TORTUTO” (APESG-CB PI 0282), jogo gráfico no qual se fundem as palavras “Tutoia” e “tortura”, e “Paris 1944 curvou-se ante São Paulo 1970” (APESG-CB PI 0281), em que há uma articulação entre o centro de tortura da rua Tutoia e a unidade da Gestapo na rua Lauriston. A ocorrência de uma referência mais direta nessas poesias não publicadas denota uma estratégia diversa de atualização: não mais um deslocamento no tempo, mas uma referência descontextualizada que retornaria de maneira muito aguda, como nota Roberto Schwarz (2007, p. 150-175), em *Três mulheres de três PPPês*, e encontraria um depoimento em primeira pessoa em *Cemitério*.⁶⁷⁴

⁶⁷² Anos mais tarde, em conferência de 1973, Paulo Emílio abordaria uma montagem semelhante a propósito de *Coisas nossas* (1931, dir. Wallace Downey). Ao descrever o final de exaltação a São Paulo, com uma montagem rápida explorando a sobreposição de trânsito e de edifícios, acrescenta: “tola aspiração paulista pelo que está aí” (APESG-CB PI 0296, p. 14).

⁶⁷³ Outra possível: no período em que se passa o enredo, Paulo Emílio teria a idade de Carlos.

⁶⁷⁴ É importante lembrar que a ameaça de demissão de Paulo Emílio da USP, em 1974, é provavelmente motivada pela sua referência à tortura numa conferência proferida no ano anterior.

Renovação do diagnóstico

O que é entrevistado em “Amar, verbo intransitivo” e escancarado nos anos seguintes é o novo olhar lançado sobre o processo de modernização do país. Como vimos, essa problemática enlaça boa parte da produção de Paulo Emílio no início dos anos 1970, evidenciando-se em sua tese de doutorado, publicada em 1974. Uma das tensões básicas da tese reside no choque entre as tendências “espontâneas” de Humberto Mauro e sua tentativa de enquadramento por parte de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, redatores da revista *Cinearte*. Essa questão seria notada por Alfredo Bosi (2003), na arguição da tese em 1972, que chama a atenção para o lugar do Modernismo e do próprio Paulo Emílio na disputa em torno da modernidade.⁶⁷⁵ Em 1974, na conferência intitulada “P/ Curitiba” (APESG-CB PI 0455), o crítico faz referência a essa questão, mas parece já manejar com clareza a observação de Bosi, traçando uma diferenciação entre o conservadorismo “caipira” de Mauro e a versão moderna e mesmo cosmopolita que caracteriza conservadores como Mário Behring, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, numa linhagem que se estende para o presente e abarca críticos associados ao INC, como Flávio Tambellini, Antônio Moniz Vianna e Ely Azeredo.

O problema da modernização já fora delineado em “Amar, verbo intransitivo”. É importante retomar a passagem em que Raul Moraes se pronuncia de maneira negativa (“BOSTA”) sobre a possível realidade paulistana de 1968-1969. Mais uma vez: trânsito, favelas, *Notícias Populares*, Jockey Clube, *O Estado de S. Paulo*, Roberto Campos. A articulação de elementos tradicionais da sociedade paulista (o Jockey Clube, o jornal *O Estado de S. Paulo*) a índices negativos da modernização (trânsito, favelas, *Notícias Populares* – violência) culmina com a referência a uma personagem-símbolo desse entrelaçamento entre arcaico e moderno, Roberto Campos.⁶⁷⁶ Essa vinculação entre arcaico e moderno estaria no centro de *Três mulheres de três PPPês* (tortura, especulação imobiliária, Revolta de 1932/Golpe de 1964, televisão) e também nas pesquisas desenvolvidas por Paulo Emílio no Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), entre 1976 e 1977 (APESG-CB PI 0686, 0693, 0695 e 0696).

⁶⁷⁵ Em certo sentido, a observação de Bosi, projetada para o roteiro de 1968-1969, reforça a tese de articulação de um Modernismo de longa duração. No entanto, o roteiro corresponde a um estado avançado de esgarçamento dessa orientação. Como estamos tentando indicar aqui, esse esgarçamento corresponde a uma providência intelectual.

⁶⁷⁶ Lembremos que em 1968, Paulo Emílio publicou em *A Gazeta* o artigo “Roberto Campos em ritmo de aventura”. O ministro também já fora mencionado em “Em memória de Helena”, em montagem semelhante de imagens.

O ajuste de diagnóstico relaciona-se a um âmbito mais amplo quando lembramos do impacto causado por *Macunaíma* em Paulo Emílio, conforme fica indicado no “Roteiro p/ Unesco”. Vimos que essa reflexão foi construída em paralelo com a elaboração de “Amar, verbo intransitivo”. É importante lembrar que o filme de Joaquim Pedro toma distância do romance de Mário de Andrade ao articular de forma desencantada as personagens com o mundo das máquinas, pano de fundo para uma nova tentativa de abordar a realidade brasileira de forma mais ajustada à experiência no espaço urbano em fins dos anos 1960 (XAVIER, 2012, p. 235-269).

Dessolidarização

A dessolidarização com a própria classe por parte de Paulo Emílio foi indicada por Carlos Augusto Calil (2007a; 2007b) e Roberto Schwarz (2008, p. 150-175). Em “Amar, verbo intransitivo”, esse aspecto é evidenciado pelo recuo proporcionado pela inserção da personagem Raul Morais, na versão II, mas também pelo emprego de um vocabulário chulo (“BOSTA”).⁶⁷⁷ O contraste entre a seriedade e o ridículo das situações, referido por Schwarz (2008, p. 150-175) a respeito de *Três mulheres de três PPPês*, ocorre em diversas ocasiões nos roteiros de 1968-1969. A certa altura, por exemplo, um frequentador do bordel onde se encontra Felisberto lança a fórmula “*Comme on dit à Itapetininga, bode velho é velho mas ainda é bode*”, em que a conjugação da língua francesa com o dito e sua localização (Itapetininga) marca o disparate.⁶⁷⁸ Em outra ocasião, Felisberto confunde um debate sobre a introdução do zebu com uma conversa sobre Camões, cujo retrato enfeita sua casa.⁶⁷⁹

O deboche preside uma atitude de apropriação livre do material social e literário à disposição do roteirista. É assim, por exemplo, que alguns temas presentes na obra de Mário de Andrade são retomados por Paulo Emílio, mas têm seu sentido deslocado. É o que ocorre com o tema das “específicas doenças paulistas”, citado em *Remate de males* (Mário de ANDRADE, 2013b, p. 332) em época próxima ao romance *Amar, verbo*

⁶⁷⁷ Esse e outros procedimentos obstam que o recurso à adaptação literária seja feito nos moldes “bem comportados” projetados anos depois pelos mecanismos de financiamento do regime militar (BERNARDET, 2009, p. 52-98). Nesse sentido, é de se notar a distância entre o roteiro “Amar, verbo intransitivo” e o filme *Lição de amor*, alvo específico do comentário de Bernardet. Não considerar essa questão é uma lacuna na análise de Kinzo.

⁶⁷⁸ Em *Cemitério* (SALLES GOMES, 2007a, p. 42), Ruy Barbosa afirma, a respeito de uma pintura que vê na Europa: “*On dirait Jequié*”, em que a rima reforça a derrisão.

⁶⁷⁹ As modalidades do escândalo estão por vezes numa faixa intermediária entre a imaginação e a memória familiar. Na pesquisa preliminar para sua tese subsidiária de doutorado consta um material relativo a Di Cavalcanti. Nele, Paulo Emílio imagina o efeito que suas ilustrações provocariam em meio à decoração da casa de seu avô (APESG-CB PI 0844).

intransitivo, em que se fala da “faringite crônica de oitocentos mil paulistanos” (Mário de ANDRADE, 2013a, p. 75). Ele ainda trataria da laringite/faringite na crônica “Abril”, publicada em *Os filhos da Candinha* (Mário de ANDRADE, 2008, p. 68). No roteiro essas formulações deslizam numa dupla construção, sempre associada à personagem Oswald, que passa da referência à “tosse especificamente paulista” à “burrice paulista específica”. A fórmula indica de maneira direta a dessolidarização presente de maneira mais ou menos sutil em outras passagens. A expressão “burrice paulista específica” retornaria em outro material produzido na mesma época, o roteiro “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” (APESG-CB PI 0173; 0614). Nele, ao falar sobre o desprezo da elite local pelo cinema dessa época, Paulo Emílio menciona que ele era objeto de indiferença não apenas da “inteligência”, mas também da “burrice paulista”.

Batismo do corno, crisma da burguesia

A dessolidarização se aglutina em torno de um ponto que está no cerne de “Amar, verbo intransitivo”: as condições de reprodução material da elite paulista, mais especificamente, a herança. Daí decorre, na ficção de Paulo Emílio, a função estrutural que adquire a obsessão burguesa com o controle da masculinidade e do matrimônio. A questão se tornaria estruturante em *Três mulheres de três PPPês*: na primeira novela, com a ocultação da paternidade; na segunda novela, no cuidado com que Polydoro trata seu casamento, realizando-o no Paraguai para limitar sua validade; na terceira novela, no problema da recomposição da virgindade.⁶⁸⁰ É interessante notar, a propósito de “Amar, verbo intransitivo”, que o enredo é pontilhado pelo problema da defesa de certa forma de masculinidade. Essa é prescrita numa conversa num “clubes inglês”, onde Felisberto e seus amigos dividem preocupações em relação à transição geracional, diante dos riscos representados a seus filhos pelas doenças venéreas, pelo anarquismo e pelo Modernismo.⁶⁸¹ A construção de uma masculinidade “segura”, isto é, heterossexual, ativa

⁶⁸⁰ O problema não é novo. É um aspecto central de *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade. Vale lembrar que a montagem dessa peça pelo Teatro Oficina era então recente e foi vista por Paulo Emílio, que a comenta em entrevista posterior (SALLES GOMES, 2014, p. 172-181).

⁶⁸¹ Poucos anos depois, no texto de orelha da primeira edição de *As meninas*, de 1973, Paulo Emílio trata da proteção suposta pelo pensionado em que as três personagens do livro de Lygia Fagundes Telles vivem, chamando a atenção que ele não é mais um “casulo intocável” perante os riscos sociais, isto é, a política, o sexo e as drogas (SALLES GOMES, 2010, p. 295).

e consciente de seus compromissos de classe (em que a prostituição é um passatempo) é o que move Felisberto a contratar, como tantos outros, os serviços de Elza.⁶⁸²

Até aqui, portanto, sua família funciona como paradigma de classe. Em dado momento, contudo, o pai sente-se corneado pelo filho, conforme nota Raul Morais.⁶⁸³ Uma das mudanças mais notórias presentes no roteiro em relação ao romance de referência está justamente na rivalidade estabelecida entre pai e filho, causada pelo “excesso de masculinidade” deste, isto é, pelo rompimento do compromisso de classe, que põe em risco a distinção em relação a quem deve permanecer fora (Elza). Ao ser batizado explicitamente (“sentindo-se corneado” é a expressão utilizada na versão I), Felisberto dá nome à ameaça e confirma, *a contrario*, a conduta esperada dos membros de sua classe e de sua família. Resolvido o problema, seu filho Carlos termina no bordel frequentado pelo pai e tudo volta aos eixos. Posteriormente, ele se reencontra com Elza, que já está inserida em outra família, zelando pela iniciação de outro jovem. Embora essa temática tenha uma articulação específica em “Amar, verbo intransitivo”, o problema já se manifestava nos demais roteiros produzidos nos anos 1960.⁶⁸⁴

* * *

Levando em conta o conjunto de características acima enumeradas, nota-se uma tentativa de alcançar um compromisso na elaboração das diferentes abordagens do romance de Mário de Andrade. Como nos demais roteiros de Paulo Emílio, percebe-se a recusa de construir uma narrativa de ordem alegórica, tal como se processava em vários filmes da época.⁶⁸⁵ Apesar dos deslocamentos temáticos e formais identificados, a construção do enredo e as sugestões de *mise-en-scène* que aparecem no roteiro preservam

⁶⁸² O problema da descendência ronda os roteiros de Paulo Emílio, constituindo-se como questão central em “Capitu” – na forma da atribuição da paternidade a Bentinho ou Escobar – mas pairando como pano de fundo articulado à questão da homossexualidade em “Dina”. Vale lembrar que a restrição à homossexualidade na Inglaterra foi abordada pelo crítico em 1963, num jornal de orientação católica (SALLES GOMES, 1963a). Anos depois da elaboração de “Amar”, na arguição do doutorado de Flávio Aguiar, Paulo Emílio faria referência ao tratamento da homossexualidade em *Orgia, ou o homem que deu cria*, onde se encena uma gravidez masculina (APESG-CB PI 0266, p. 16). O problema da descendência parece constituir uma linha fundamental na produção ficcional de Paulo Emílio, retornando na forma da subtração da descendência na primeira novela de *Três mulheres de três PPPês* (2015b). Para uma discussão sobre a associação entre o trabalho intelectual, a questão sexual e as posições de poder aí implicadas, cf. Luc Boltanski (1975).

⁶⁸³ O que sugere outro sentido para o aparecimento da temática do zebu, retomada em mais de uma ocasião no roteiro, inclusive por parte de Raul Morais, que anota a certa altura a observação “Carlos e o zebu”.

⁶⁸⁴ Com diferenças significativas, pois em “Dina” o tema se coloca nos quadros das tensões entre as classes (“corno de merda”, afinal, é a fala de uma prostituta para um político), ao passo que em “Amar” ele se articulava ao problema da reprodução de uma classe particular.

⁶⁸⁵ O que restringe as comparações sugeridas acima entre o roteiro e alguns filmes, como *Macunaíma*.

uma ordem realista, em que o sentido figurado parece concentrar-se na função indicial dos objetos. Estes sustentam uma atmosfera que penetra nos próprios mecanismos da narrativa, cujo ritmo é pontuado pela deriva descritiva. Tal mecanismo, no entanto, é atravessado pelo distanciamento estabelecido pela opacidade da operação intelectual envolvida na elaboração do roteiro e, mais que isso, pela antipatia do autor em relação ao objeto visado.⁶⁸⁶ A opacidade, no entanto, não alcança a profusão de estratégias de exposição dos diferentes dispositivos narrativos, tal como ocorre em “Em memória de Helena”.

Considerando o momento em que foi escrito, “Amar, verbo intransitivo” procura lidar com o silenciamento imposto pela ditadura (como no recurso ao recuo prospectivo) e também aos limites das posições assumidas nos anos anteriores (como ficou sugerido no contraponto com “Dina”). Importante ressaltar que a inervação do novo diagnóstico sobre a elite em torno da temática do corno e de toda a obsessão com as práticas corporais que daí decorrem não cabe na definição de “subjetivismo”, expressão usada para caracterizar, por vezes de forma insuficiente, articulações intelectuais que destoam da posição político-cultural de alguma maneira associada ao âmbito nacional-popular. Trata-se, antes, de um novo corpo-a-corpo com as situações objetivas que se colocavam à atuação do crítico.

Retomando a última característica acima indicada, o roteiro tem o interesse de apontar para um debate que perpassou a recomposição do campo intelectual de esquerda na virada para os anos 1970. Nesse sentido, a centralidade que se atribui ao problema do corno refere-se a uma especificação, ou melhor, a uma *determinação objetiva* que singulariza o diagnóstico acerca da elite paulista.⁶⁸⁷ É o que estava em jogo na definição da sexualidade de Carlos. Assim, “Amar, verbo intransitivo” pode ser considerado um laboratório em que Paulo Emílio experimentou um instrumental destinado a pôr em evidência a estreita e vigiada passagem do dois ao três da burguesia paulista, através de um dos aspectos mais arcaicos de sua reprodução.

⁶⁸⁶ Essa talvez seja a principal diferença entre a proposta contida na versão II e a adaptação produzida anos depois com base no romance de Mário de Andrade, *Lição de amor*.

⁶⁸⁷ Num registro diverso, Lélia Gonzalez (1984) apontaria para a centralidade da definição de corno ou tio para analisar a branquitude.

Oswald, febre terçã

Oswald de Andrade foi um regulador importante na trajetória de Paulo Emílio. Não à toa, ele é um dos motes da pesquisa de Francisco Mariutti (2009) sobre o crítico paulista. É conhecida a presença do escritor modernista em lances fundamentais na construção dos destinos de Paulo Emílio e de intelectuais próximos, numa relação marcada por tensão e afeto. No que toca ao crítico de cinema, Oswald é uma presença que se manifesta de forma constante, porém cíclica. De modo que, ao longo da trajetória de Paulo Emílio, a ocorrência de menções ao escritor ajuda a compreender a dinâmica da autoconstrução do intelectual. Portanto, a presença de Oswald em Paulo Emílio não se presta a uma descrição linear, porquanto é atravessada pela interação dos dois intelectuais, mas também pela posteridade simbólica do escritor nas encruzilhadas do crítico. O comentário a seguir busca acompanhar essas idas e vindas.

Grosso modo, Oswald de Andrade foi uma peça central na afirmação do grupo associado à revista *Clima*, em parte calcada na ênfase no impressionismo que teria marcado a primeira geração modernista em geral e aquele escritor em particular (PONTES, 1998, p. 74-89). No entanto, o escritor modernista pouco aparece na produção intelectual de Paulo Emílio a partir de 1946. A primeira ocasião em que discute de forma mais ampla sua relação com o escritor se dá apenas em 1964, no artigo “Um discípulo de Oswald em 1935” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 440-446). Como vimos, o artigo possui algo de extemporâneo na trajetória de Paulo Emílio, pois se trata da única contribuição para o *Suplemento Literário* no ano de 1964, publicada em outubro. Além disso, trata-se de um raro texto do crítico dedicado a um tema que não diz respeito ao cinema. Este é mencionado no artigo, aliás, como um assunto pelo qual o crítico não nutria interesse por volta de 1935. Por fim, a produção do texto é singular na relação de Paulo Emílio com o *Suplemento*, uma vez que se trata de uma encomenda de Décio de Almeida Prado, responsável pelo caderno. A edição em que o texto de Paulo Emílio foi publicado procurava fazer um balanço da obra de Oswald de Andrade, por ocasião dos dez anos de seu falecimento.⁶⁸⁸

Um manuscrito inacabado do artigo encontra-se depositado na Cinemateca Brasileira (APESG-CB PI 0595.01) e contém um elemento que não aparece na versão

⁶⁸⁸ Agradeço a Luiz Ancona, estudioso da apropriação de Oswald de Andrade no cinema brasileiro, por me chamar a atenção para essas circunstâncias. A edição continha ainda textos de Haroldo de Campos, Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet, João Marschner, Flávio de Carvalho, Décio Pignatari e Benedito Nunes.

publicada: a indicação “Quando eu tinha 18, 25 e 38 anos”, riscada. O artigo publicado mantém-se nas circunstâncias de 1935, mas havia originalmente, portanto, essa sugestão de uma estrutura temporal mais ampla. E as idades não parecem mencionadas ao acaso. Aos 25 anos do autor, isto é, em 1941, ocorre justamente o embate do grupo de *Clima* com Oswald de Andrade, elemento central para a afirmação dos jovens envolvidos naquela publicação. Poucos depois, Oswald seria objeto de dura crítica da parte de Paulo Emílio nas diferentes versões de “Plataforma da nova geração” (SALLES GOMES, 2014, p. 26-37; SALLES GOMES 1986, p. 82-95).

Os 38 anos de Paulo Emílio referem-se a 1954, isto é, a data de falecimento do escritor modernista. O momento foi marcado por um conjunto de circunstâncias decisivas para o crítico, que então retornava a um país tensionado politicamente pelos acontecimentos que culminaram com o suicídio de Getúlio Vargas, meses antes do falecimento de Oswald.⁶⁸⁹ O momento não deixou muitos rastros da relação entre Paulo Emílio e o escritor, mas ele não deixa de produzir sinais em sua reflexão posterior. Num debate realizado nos anos 1970 acerca da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (APESG-CB PI 0625), Paulo Emílio faz uma longa digressão ao final, tomando a palavra aos demais. O crítico aborda o comentário de Maria Rita Galvão, segundo o qual o TBC representaria, no início dos anos 1950, aspirações mais sérias que a Vera Cruz.⁶⁹⁰ Paulo Emílio lembra da atuação de Oswald nesse momento, evocando suas discussões sobre a Vera Cruz em *Telefonema*, coluna que manteve por muito tempo no jornal carioca *Correio da Manhã* (APESG-CB PI 0625, p. 17).⁶⁹¹ Ainda nessa ocasião, Paulo Emílio não deixa de registrar uma crítica política, relacionando o interesse demonstrado pelo cronista pelo cinema com seu desejo de reconquistar sua posição social na burguesia paulista.

⁶⁸⁹ Durante sua estadia na Europa, Paulo Emílio recebe novas de Oswald principalmente por meio de Antonio Candido, que escreve a respeito do escritor em mais de uma ocasião. Em carta sem data, Candido ironiza sua “cavação”, num “existencialismo superficial”, de uma “antropofagia rediviva” por ocasião do concurso para a FFCL-USP, em que seria aprovado João Cruz Costa. Candido também cita a relação “culinária” de Oswald com a dialética e os apuros que passou com as perguntas que lhe foram feitas numa palestra (APESG-CB CP 0726).

⁶⁹⁰ O comentário, por sua vez, está em linha com a fala anterior do próprio Paulo Emílio, que chama a atenção para o caráter aristocrático do TBC e pelo fato de poucos ali (cita Paulo Autran e Carlos Vergueiro) se interessarem por cinema. A posição de Maria Rita Galvão em sua tese de doutorado é um pouco mais matizada e tende a enfatizar a unidade ideológica e material dessas instituições (GALVÃO, 1981, p. 54-85).

⁶⁹¹ Entre os últimos artigos de Oswald para *Telefonema*, encontra-se um conjunto de textos em esboço sobre o Festival de Cinema de 1954 (ANDRADE, 2007, p. 658-661).

Mas o escopo do artigo efetivamente publicado dez anos após o falecimento de Oswald de Andrade recai sobre o ano de 1935. A hesitação expressa no trecho riscado e a opção pela restrição temporal estão em linha com uma inversão presente no artigo: em seu título, Oswald estabelece uma relação de tipo genitiva com o “discípulo”, sendo este o efetivo sujeito título e objeto do artigo. Tal perspectiva preside à abordagem do artigo “*O moleque Ricardo e a Aliança Nacional Libertadora*” (SALLES GOMES, 1986, p. 35-37), que teria desencadeado a ira de Oswald em 1935, externalizada em seu “bilhetinho” publicado como resposta (Oswald de ANDRADE, 1986). Assim, em 1964 Paulo Emílio passa em revista não tanto a posição de Oswald, mas a de seu discípulo.

O desencontro abordado no artigo deixa de lado a eventual inconsistência política ou estética de Oswald de Andrade.⁶⁹² O foco da inconsistência, ao contrário, é posto sobre o próprio narrador, que evidencia em 1964 a fragilidade de sua crítica à peça *O homem e o cavalo*, no artigo de 1935. Na ocasião, mais alinhado à perspectiva que predominava no PCB, Paulo Emílio fez um elogio ao romance de José Lins do Rego, bem como à produção de Jorge Amado.⁶⁹³ O artigo contrapunha a esses autores um conjunto de críticas feitas à peça de Oswald⁶⁹⁴ e seria marcado, notaria o crítico décadas depois, por uma leitura bastante superficial da peça, a ponto de confundir uma referência decisiva. A certa altura, a figura de Serguei Eisenstein aparece no texto (ANDRADE, 2005, p. 104-105); em seu lugar, Paulo Emílio viu, em 1935, uma referência a Albert Einstein, índice – afirmaria em 1964 – dessa posição superficial.⁶⁹⁵

Talvez não seja correto atribuir essa reavaliação à longa passagem do tempo, pois em junho de 1935, na prisão, Paulo Emílio escreve a sua mãe pedindo o envio de *O*

⁶⁹² Tal inconsistência foi a tônica da crítica de Antonio Candido ao primeiro volume de *Marco zero*, no conjunto de artigos depois publicados como “Estouro e libertação” (2017a, p. 11-27). As reservas ante a ligeireza política do livro ficam entrevistadas em carta sem data de Candido a Paulo Emílio, em que comenta a busca de publicidade do escritor em torno do romance (APESG-CB CP 0722).

⁶⁹³ A afirmação, como já demonstrou Jose Inacio de Melo Souza (2002, p. 17-45), carece de matizes, pois embora não fosse visto com a mesma desconfiança de Oswald, Paulo Emílio também não era alinhado à orientação geral do partido, ao qual não se filiou. Adilson Mendes (2013, p. 137-148) também indicou as medidas tomadas por Paulo Emílio em *Movimento* que discrepam das orientações do partido, que incluem o uso de pseudônimos nas publicações mais heterodoxas. Como vimos, essa oscilação permaneceria até a produção de “Dina do cavalo branco”.

⁶⁹⁴ Curiosamente, Jorge Amado escreveria um artigo elogioso à peça (AMADO, 2005). O texto é genérico o suficiente para passar por cima das questões levantadas por Paulo Emílio e insiste, na senda usada por Oswald em seu prefácio a *Serafim Ponte Grande* (ANDRADE, 1989, p. 9-11), no rompimento com uma posição burguesa.

⁶⁹⁵ Parece ter passado despercebido a Paulo Emílio que a cena referida faz uma menção explícita à célebre sequência da desnatadeira em *A linha geral*. O filme chegou a ser analisado de forma mais detalhada, particularmente no artigo “Eisenstein e a mística”, de 1958, onde o crítico faz referência precisamente a essa sequência como elemento de erotismo no filme (SALLES GOMES, 2015a, p. 159-164)

homem e o cavalo entre outras peças de sua biblioteca para o auxiliar no trabalho de escrita e produção de um espetáculo no chamado Teatro Popular do Presídio Maria Zélia (APESG-CB CA 0052). Não se tratava ainda da produção da peça *Destinos*, mas de um projeto de adaptação de obras já existentes.⁶⁹⁶ É justamente nesse contexto pretendidamente “popular” que Paulo Emílio inclui entre as peças solicitadas a sua mãe a obra de Oswald de Andrade.⁶⁹⁷ Por fim, em 1964, Paulo Emílio reconhece que as críticas de certa forma proporcionaram um reforço da ligação afetiva que o unia ao escritor, fato que também poderia ser observado no início dos anos 1940 em relação ao grupo da revista *Clima* (PONTES, 1998, p. 74-79).

* * *

Oswald de Andrade funciona como elemento qualificador na trajetória descrita pelo artigo de 1964 – por isso indicamos que sua função sintática no título é de genitivo. No início do artigo, antes mesmo de entrar em contato com o escritor, Paulo Emílio caracteriza a dispersão de seus interesses por volta de 1935:

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. (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 440)⁶⁹⁸

Pouco depois Paulo Emílio personaliza essa dispersão:

Em 1935, pois, aderiu a tudo que me parecia moderno: comunismo, aprismo, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Lasar Segall, Gilberto Freyre, Anita Malfatti,

⁶⁹⁶ A outra peça solicitada na ocasião é *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo. Em carta enviada pouco depois à mãe (APESG-CB CA 0055), Paulo Emílio reclama do fato de algumas peças solicitadas não terem sido enviadas, mas acusa o recebimento de *O homem e o cavalo*.

⁶⁹⁷ Importante lembrar que a esta altura as peças mais conhecidas de Oswald de Andrade – *A morta* e *O rei da vela* – ainda não haviam sido publicadas, o que só ocorreria em 1937.

⁶⁹⁸ As ciências exatas aparecem, junto do cinema, como áreas de exclusão, o que prepara não apenas a conversão ao segundo – que está fora do texto, mas que fornece todo o contexto de sua leitura – mas também a ignorância em relação ao primeiro, marcada na confusão entre Eisenstein e Einstein.

André Dreyfus, Lênin, Stálin e Trotsky, Meyerhold e Renato Vianna. (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 440)

A listagem é uma referência a boa parte dos assuntos abordados no único número da revista *Movimento*, editada por Paulo Emílio e Décio de Almeida Prado e para a qual o primeiro contribuiu com uma boa parte dos artigos (TELLES, 2012). A revista gerou um pequeno escândalo por conter um poema “operário” (escrito, na realidade, por Paulo Emílio) com tímidas alusões escatológicas, o que motivou sua recusa pelo Conservatório Dramático e Musical, cujo bibliotecário foi desafiado para um duelo a tapas por Paulo Emílio. É significativo que este, precisamente, tenha sido o primeiro elemento de vínculo com Oswald de Andrade, além da intermediação do filho do escritor, Nonê de Andrade.⁶⁹⁹ O ritual iniciático do aprendizado, portanto, se associa ao escândalo.

Como dito, o encontro com Oswald de Andrade aparece como elemento de qualificação dessa dispersão. O que não supõe um encontro com um conjunto de referências mais coeso, mas uma abertura ainda mais ampla. Assim, o escritor modernista seria responsável pelo contato de seu aprendiz com elementos que estavam fora de seu horizonte político – os integralistas ligados a Roland Corbisier, com quem debate no Centro de São Paulo –⁷⁰⁰ e cultural – Abelardo Pinto, o palhaço Piolin. É interessante notar que a referência a Piolin estabelece um espaço para diferenciação de si em relação ao grupo da revista *Clima*, que vetou a publicação do artigo de Paulo Emílio sobre o tema.⁷⁰¹ Oswald de Andrade foi responsável também pelos primeiros contatos de Paulo Emílio no Rio de Janeiro, ampliando sua esfera de atuação, num movimento que anos depois ganharia ambição nacional, como evidenciado no escopo pretendido da “Plataforma da Nova Geração”. O contraste dessa amplitude alcançada no trato com o escritor modernista com o fechamento da narrativa, que rememora a prisão de Paulo Emílio no final de 1935, não poderia ser maior.

Considerando o que vimos analisando até aqui, é possível dizer que a relação de Paulo Emílio com Oswald de Andrade oscila em torno de dois parâmetros. Por um lado,

⁶⁹⁹ Paulo Emílio recebeu então um bilhete de solidariedade de Oswald de Andrade (APESG-CB CP 0053).

⁷⁰⁰ O debate encontra um rendimento ficcional, anos mais tarde, na publicação do segundo volume do *Marco Zero* (Oswald de ANDRADE, 2008). O livro consta na biblioteca de Paulo Emílio, com dedicatória do autor, que remete ao Congresso de Escritores de 1945.

⁷⁰¹ Importante registrar outra marca do vínculo que se cultivava com Oswald de Andrade, mesmo no momento em que se davam as tensões mais agudas, pois na biblioteca de Paulo Emílio constam duas edições do escritor. A primeira delas, citada há pouco, é o segundo volume de *Marco Zero*. Consta ainda uma edição de 1945 dos *Poemas reunidos*, com a seguinte dedicatória de Oswald de Andrade: “Com coração do Oswald”, sendo a palavra “coração” substituída por um desenho.

o escritor modernista representa um modelo intelectual a ser superado, dado seu caráter indisciplinado e sua vocação meramente destrutiva. Por outro, o caráter desviante de Oswald em relação ao horizonte relativamente estreito do jovem Paulo Emílio parece fornecer um elemento de atração que volta e meia prevalece nas observações do crítico sobre o escritor.⁷⁰²

* * *

Ao entrevistar Gilda de Mello e Souza no início dos anos 1990, Carlos Augusto Calil evoca uma impressão que tinha a respeito da natureza das relações entre Paulo Emílio e Mário de Andrade (MIS 00031PSG00013AD). Segundo Calil, parecia haver certa implicância do crítico em relação ao escritor modernista, que sempre teria evitado se cercar de intelectuais de grande expressão. A reação de Gilda relativiza o valor da inteligência no estabelecimento de relações, discorda da leitura de Paulo Emílio – que afirma também ter ouvido do próprio – e chama a atenção para a semelhança da personalidade de Mário de Andrade e de Paulo Emílio, temperada pela semelhança deste com Oswald. No fim, a diferença fica marcada pelo caráter tímido, de gabinete, de Mário de Andrade.⁷⁰³

A relação de Paulo Emílio com Mário de Andrade é marcada por uma dinâmica cíclica análoga a que se indicou no caso de Oswald: aproximação e distanciamento, por vezes conjugados num mesmo momento, caracterizam o ir e vir do crítico de cinema na relação com figuras importantes do modernismo paulista.⁷⁰⁴ No caso de Mário, é de se notar que está ausente no relato *a posteriori* de Paulo Emílio sobre 1935, mas foi uma figura relevante na construção da revista *Clima*, com a qual inclusive colaborou com um artigo de grande importância para sua própria trajetória, a “Elegia de abril”.⁷⁰⁵ Em que

⁷⁰² Seria o caso de aventar, como hipótese, que Oswald de Andrade ocupa um lugar análogo ao de figuras comentadas com mais vagar por Paulo Emílio, como Vladimir Maiakovski e Serguei Eisenstein. O contraponto de Oswald ao universo intelectual e político brasileiro se dá, é claro, em coordenadas diversas da posição daqueles intelectuais no processo revolucionário russo. Seja como for, não são poucos os vasos comunicantes entre a produção dramática de Oswald de Andrade e os filmes e peças daqueles autores.

⁷⁰³ Lygia Fagundes Telles (2010b, p. 17-23) possui uma crônica de seu encontro com Mário de Andrade que vai ao encontro da impressão de Gilda de Mello e Souza acerca do caráter reservado de Mário.

⁷⁰⁴ De certa forma, essa trajetória individual miniaturiza a flutuação mais ampla da apropriação da Semana de 1922 (ALAMBERT, 2020, p. 11-29). Mas a miniaturização é feita em coordenadas muito específicas, dados os vínculos diretos do crítico com o Modernismo paulista.

⁷⁰⁵ Também consta um livro de Mário de Andrade com dedicatória a Paulo Emílio, a edição de 1941 de suas *Poesias*. A dedicatória é mais protocolar que as de Oswald. Data também dessa época uma poesia de Mário sobre o jovem crítico de cinema (Mário de ANDRADE, 2013b, p. 508). Em documento de 1970 em que trata da Semana de 1922, Paulo Emílio afirma que a aproximação de Mário com a esquerda não foi levada a sério pelo grupo de *Clima*, inclusive pelas péssimas relações de Décio, Candido e do próprio Paulo Emílio com os comunistas (APESG-CB PI 0625, p. 26).

pese a relativa formalidade das relações entre Paulo Emílio e Mário, é evidente que a obra do escritor modernista permaneceria como referência central para a trajetória do crítico.⁷⁰⁶ Como vimos, a adaptação de *Amar, verbo intransitivo* teve papel fundamental na consolidação de uma nova posição intelectual em Paulo Emílio. E a figura de Mário de Andrade, agora tornado, de forma reflexa, um personagem, é uma providência decisiva na construção nesse projeto.

Mas é de se notar que a construção do enredo entre Oswald e Raul Moraes não passa pelo problema da opção por um dos modelos. Há uma tensão clara, é verdade, expressa no momento em que Oswald critica frontalmente o projeto de Raul Moraes, mas é uma tensão construtiva, que aponta para uma depuração do romance em construção, possível de ser acolhida pelo escritor “futurista”.⁷⁰⁷ O entrecruzamento não excludente desses parâmetros é índice de uma oscilação permanente entre eles, posição que não é estranha ao comentário de Antonio Candido, poucos anos depois, sobre a dialética entre Mário e Oswald de Andrade (CANDIDO, 1974). Instado a falar sobre a oposição entre esses autores, Candido prefere mencionar a abertura deles a um horizonte de oscilação produtiva, que marcaria uma atitude intelectual mais rica.⁷⁰⁸

* * *

Na mesma entrevista de 1974, Candido acrescenta uma referência algo inesperada a Paulo Emílio. Ele menciona que a mitologia em torno da figura de Oswald de Andrade, que configuraria uma das camadas interpretativas do autor, já teria sido analisada anteriormente por seu colega. A referência, evidentemente, é ao artigo de 1964, a única peça que Paulo Emílio produziu publicamente sobre o tema.⁷⁰⁹ Curiosa observação, uma vez que a mitologia em torno do escritor modernista fora mencionada no início do ensaio de Candido, “Estouro e libertação” (CANDIDO, 2017a, p. 11-27). Abordar as mitologias

⁷⁰⁶ Contudo, Paulo Emílio não trata das reflexões de Mário de Andrade sobre o cinema, o que é um indício importante para a circulação das reflexões do modernista sobre o tema. Cf. a esse respeito Ismail Xavier (2017, p. 162-175).

⁷⁰⁷ A designação de Mário como poeta “futurista”, presente no roteiro de Paulo Emílio, talvez ecoe ainda a primeira leitura de Oswald sobre *Paulicéia desvairada*. Seu comentário “O meu poeta futurista” seria rejeitado por Mário de Andrade.

⁷⁰⁸ É interessante notar como a oposição entre os escritores modernistas é dada como natural da parte dos entrevistadores. Algo semelhante ocorre com Carlos Augusto Calil na entrevista com Gilda de Mello e Souza. Evidentemente há oposição, mas é interessante colher a história de sua consolidação como objeto intelectual que obsta outros arranjos possíveis.

⁷⁰⁹ A julgar pela surpresa de Candido, anos mais tarde, com a publicação de *Três mulheres de três PPPês* (MIS 00031PSG00028AD), é pouco provável que ele tivesse acesso ao roteiro “Amar, verbo intransitivo”. Nem mesmo Jean-Claude Bernardet tinha conhecimento desse material, segundo afirmou em depoimento ao autor desta tese.

alimentadas pelo escritor seria um passo prévio, afirmava na ocasião, para passar à análise de sua obra, particularmente o *Marco zero*. Mas a referência de Candido a Paulo Emílio talvez testemunhe algo diverso, o entrelaçamento de sua própria relação intelectual e mesmo afetiva com o escritor modernista.

Ambos os críticos alimentaram a polêmica e a desconfiança – junto do afeto – em relação a Oswald desde o início de suas trajetórias intelectuais. É o caso de notar que a intervenção de Paulo Emílio em 1964 possui uma contraparte na produção de Candido. Afinal, em 1970, pouco antes da entrevista citada há pouco, o crítico literário escreveria sua “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade” (CANDIDO, p. 35-63), texto em que passaria em revista sua própria posição – e a de seu grupo – a respeito do escritor modernista, de forma algo semelhante ao que fizera Paulo Emílio poucos anos antes.

O caso de Candido é mais complexo que o de Paulo Emílio. Na véspera do falecimento de Oswald, o crítico escrevia o “Prefácio inútil” ao primeiro volume de suas memórias, *Um homem sem profissão* (CANDIDO, 2002b). Na ocasião já aparecia o tema – atribuído depois a Paulo Emílio – da mitologização como elemento próprio da trajetória de Oswald de Andrade, dada a tênue distinção entre vida e romance, atualizada na publicação das memórias, num processo literário em que as pessoas se tornam personagens.⁷¹⁰ No bojo desse processo o próprio Oswald torna-se sua grande personagem. Nesse momento, contudo, a insistência no caráter assistemático e “impressionista” do escritor ainda dá o tom de uma crítica que procura normatizar e coloca o método de trabalho de Oswald fora da norma estabelecida, o que encontra eco nas cartas de Candido a Paulo Emílio, nas quais ironizava os esforços de atualização intelectual do modernista (APESG-CB CP 0726).

Com a “Digressão sentimental”, nos anos 1970, a obra de Oswald torna-se objeto de uma empatia que não havia nas reflexões anteriores de Candido. Em primeiro lugar por que o próprio Candido se coloca como personagem na relação com o escritor, passando em revista não apenas a si, mas o grupo da revista *Clima*, incluindo Paulo Emílio. O movimento desse texto não passou despercebido por Rudá de Andrade, que enviou a Candido uma carta de agradecimento (Rudá de ANDRADE, 2013), dando conta da angústia que vivia Oswald em seus últimos anos, num paradoxal momento de triunfo

⁷¹⁰ Candido nota que as personagens da produção ficcional se tornam solidárias às pessoas. Aproximação involuntária com o uso dos dois escritores modernistas por Paulo Emílio no roteiro de 1968-1969.

da modernização no campo cultural, que prescindia de sua presença.⁷¹¹ Filho do escritor, Rudá foi uma figura-chave da Cinemateca desde seu retorno ao Brasil, em 1954.⁷¹²

Há ainda outra observação de Candido, na entrevista de 1974, que diz respeito a uma passagem impossível de ser prevista no momento em que Paulo Emílio escrevia sobre o crítico, em 1964. Ao tratar da oscilação entre Mário e Oswald de Andrade, Candido toma como exemplo o caso recente do Tropicalismo, que pende para o segundo. Da publicação do artigo de Paulo Emílio, em 1964, ao comentário de Candido, dez anos depois, a mudança não poderia ser mais ampla em relação ao escritor.⁷¹³ É sobejamente conhecido o caminho de sua nova voga no fim dos anos 1960, em função da apropriação do escritor por frações da intelectualidade paulista – Candido, como vimos, mas também os escritores originados no Concretismo –, além de sua presença dramática através da montagem de *O rei da vela*, em 1967, pelo Teatro Oficina. Ao mencionar o Tropicalismo, Candido refere-se sobretudo à convergência relativa entre a reflexão do Oficina com outros campos da produção cultural, como as artes plásticas, a canção e o cinema (NAPOLITANO, 2017, p. 140-149).

A virada tropicalista parece ser sentida também por Paulo Emílio, embora o crítico não trate diretamente do tema. É possível observar um discreto vínculo com essa passagem no material associado à arguição na banca de doutorado de Décio Pignatari, em que tomou parte em 1973 (APESG-CB PI 0343). No começo de sua arguição, Paulo Emílio se refere ao roteiro produzido pelo candidato, provavelmente uma referência ao filme *Dez jingles para Oswald de Andrade* (1971, dir. Rolf de Luna Fonseca). A aproximação com Pignatari – em que pese as evidentes diferenças marcadas ao longo da própria ocasião na ironia do arguidor em relação a Charles Peirce – não deixa de indicar uma atenção especial de Paulo Emílio em relação à flutuação na apropriação do escritor modernista nesse momento.⁷¹⁴

⁷¹¹ O processo de reflexão de Candido sobre a obra de Oswald tem ainda um ponto final com o artigo “Oswald, Oswaldo, Ôswald” (CANDIDO, 2002a), cujo mote inicial é, mais uma vez, o comentário de Paulo Emílio sobre a transformação do escritor em mito.

⁷¹² Importante lembrar que Paulo Emílio se associou a Oswald através do meio-irmão de Rudá, Nonê de Andrade. Rudá talvez seja também uma figura intermediária na pontual, mas constante, reflexão de Paulo Emílio sobre Patrícia Galvão.

⁷¹³ E, no entanto, 1964 constitui um marco: em dezembro desse ano apareceu uma edição da revista *Invenção*, editada pelo grupo concretista paulista, dedicada a Oswald de Andrade. A edição seria um marco para a apropriação do escritor modernista por esse grupo.

⁷¹⁴ Também é possível afirmar que Paulo Emílio assistiu à montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, uma vez que a comenta em entrevista dada em 1972 (SALLES GOMES, 2014, p. 172-181). Nesses mesmo anos Paulo Emílio daria voz aos textos de Oswald de Andrade no filme *Acaba de chegar ao Brasil, o bello poeta francez Blaise Cendrars* (1972, dir. Carlos Augusto Calil).

Nesse momento Paulo Emílio estava prestes a produzir “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Vimos que não é indiferente a esse ensaio o dado performático, marcado sobretudo na definição e no insulto dos interlocutores, situados num dos mais prematuros pontos de convergência com Oswald de Andrade, o deboche. É evidente que o insulto e a provocação não são atributos exclusivos de Oswald, como fica evidente na escolha de Mário de Andrade-Raul Moraes como porta-voz do calão em “Amar, verbo intransitivo”. É o caso de identificar, portanto, um conjunto mais amplo de referências nesse sentido, como a presença discreta de Alfred Jarry nos escritos de Paulo Emílio. Vale lembrar que *Ubu rei* é citada no desfecho de “Em memória de Helena”, quando a palavra “merdre” – mote da peça de Jarry – aparece esculpida num elevador de um prédio de classe média do Rio de Janeiro, para escândalo de suas moradoras (APESG-CB PI 0268.01, p. 27).⁷¹⁵ Outro exemplo é a presença da obra de Boris Vian, mencionada num manuscrito dos anos 1970 que evoca uma fórmula da canção “Le déserteur” (1954, Boris Vian), “*Monsieur le Président*”/“Senhor presidente” (APESG-CB PI 0759).⁷¹⁶

Seja como for, Oswald de Andrade é de fato um marcador fundamental no exercício do deboche e no uso de palavrões. Como vimos, Gilda de Mello e Souza atribui essa função a Paulo Emílio no interior de seu grupo (MIS 00031PSG00013AD), ao passo que este atribui um escândalo análogo a Oswald e ao choque que ele gerou com o uso de palavras de baixo calão (APESG-CB PI 0266, p. 15). Vale notar a diferença cronológica, pois Paulo Emílio faz essa afirmação atribuindo o choque aos anos 1930, ao passo que Gilda se refere aos anos 1940. Como vimos, o jovem Paulo Emílio acusou efetivamente o choque ao questionar a presença de uma linguagem e de uma temática escabrosa em *O homem e o cavalo*. Aliás, é curioso notar que, em sua resposta, Oswald tenha replicado que a obscenidade também comparece em Jorge Amado e em escritores soviéticos, como Feodor Gladkov e Ilya Ehrenburg, então benquistos por Paulo Emílio (Oswald de ANDRADE, 1986).⁷¹⁷

⁷¹⁵ A proximidade dos primeiros exercícios dramatúrgicos de Paulo Emílio com Jarry é mencionada a um interlocutor desconhecido numa carta sem data (APESG-CB 0319). Na biblioteca do crítico consta uma única obra de Jarry, *Ubu cocu* (1944).

⁷¹⁶ Na biblioteca de Paulo Emílio consta um livro de Vian, *Textes et chansons* (1966). É o caso de se perguntar se o contato com a obra de Vian não se relaciona com a circulação no ambiente boêmio da Paris do pós-guerra.

⁷¹⁷ A teve lugar na época da publicação de *Jubiabá* (1935). Pouco depois, em 1937, o escritor baiano publicaria *Capitães da areia*, obra igualmente obscena para os padrões da época.

A observação de Paulo Emílio sobre o impacto da obscenidade e dos palavrões de Oswald foi feita por ocasião da banca de doutorado de Flávio Aguiar, em 1973. Um ano antes, Paulo Emílio abordaria de forma mais sistemática o elemento cômico, em entrevista na qual evoca o escritor modernista (SALLES GOMES, 2014, p. 172-181). Na verdade, o veio cômico possui uma longa trajetória no interior da escrita de Paulo Emílio. Como indicou Rafael Zanatto (2018, p. 205-224), o gênero aparece em diversos materiais, já nos anos 1940 e 1950, compostos com o objetivo de apresentar a história do cinema. Diversos são os momentos em que o crítico apresenta reflexões sobre as principais referências do gênero, comentando seu cânone: Chaplin, Mack Sennett, Harold Lloyd, Buster Keaton, os irmãos Marx, Max Linder etc.

Tais referências reaparecem na entrevista de 1972. Mas nesse momento a reflexão sobre a comicidade deixa de fazer parte de uma discussão específica sobre um gênero cinematográfico e se espraia por outros domínios e linguagens. É de se lembrar que o início dos anos 1970 marca não apenas a reaproximação do crítico com a obra de Amácio Mazzaropi, como também é um momento de retorno ao longamente reprimido interesse pelo palhaço Piolin. O caso de Mazzaropi já foi abordado brevemente. Quanto a Piolin, vimos que seu aparecimento no campo de interesses de Paulo Emílio foi mediado justamente por Oswald de Andrade, notório entusiasta do palhaço. O crítico menciona o fato no artigo de 1964, lembrando ainda a recusa do texto sobre Piolin por parte da revista *Clima* (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 442). Essa sanção do bom-tom terminou sendo ratificada por Paulo Emílio, como parte dos recalques temáticos sofridos em sua produção na primeira metade dos anos 1940.

O retorno a Piolin, na passagem para os anos 1970, se dá com uma inédita sistematicidade. No roteiro “Amar, verbo intransitivo”, há uma referência ao palhaço, quando as crianças comentam sua ida no circo Piolin (PI 0117.01). Contudo, a menção é funcional à demarcação das circunstâncias históricas do enredo.⁷¹⁸ O interesse se torna mais direto no início dos anos 1970. Em maio de 1971, Paulo Emílio organiza uma entrevista para o recém-criado Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), realizada na casa de Piolin, contando com a presença de outros célebres palhaços, Arrelia (Waldemar Seyssel) e Chicharrão (José Carlos Queirolo) (MIS 00010CIR00001AD;

⁷¹⁸ Vale lembrar que o circo fornece moldura ao roteiro “Dina do cavalo branco”. Entre “Dina” e “Amar” é lançado o curta-metragem *O circo* (1965, dir. Arnaldo Jabor), citado no material relativo ao ciclo “História do cinema brasileiro” (APESG-CB PI 0011), de 1970. Na segunda metade dos anos 1960, Paulo Emílio anota a importância do circo na trajetória de Jota Soares (APESG-CB PI 0634). A trajetória de Mazzaropi também é ligada ao circo.

00010CIR00002AD).⁷¹⁹ A entrevista foi conduzida pelo crítico, que convidou alguns estudiosos do tema, como a diretora Suzana Amaral, que na época preparava o filme *Sua majestade Piolin* (1971). Essa entrevista se conecta com outros dois materiais: um rascunho preparatório para a conversa, que faz referência à vivência do entrevistador junto ao palhaço (APESG-CB PI 0324); e um registro feito na ocasião ou logo após a entrevista, nos materiais conexos à tese subsidiária de doutorado, embora o tema do circo não tenha sido aproveitado ali (APESG-CB PI 0845). Nesse material, o registro se encontra apostado a uma entrevista com Carolina Guedes Penteado, o que é significativo na medida em que, no primeiro rascunho (APESG-CB PI 0324), consta a pergunta sobre a relação de Piolin com Olívia Guedes Penteado, parente da entrevistada.

Anos mais tarde, o derradeiro material mais sistemático de Paulo Emílio também trata do assunto. Em seu trabalho no Idart, o crítico alinharia diversos temas que estariam sob seu interesse, entre os quais conta-se o circo, que aparece em notas feitas nas orientações de pesquisa da equipe da instituição entre 1976 e 1977 (APESG-CB PI 0686). A dispersão do foco de interesse nesse momento permite ao estudioso a associação de pesquisas sobre temas complementares, que procuram jogar um olhar para diferentes aspectos que constituem o tecido urbano da cidade de São Paulo. É o que fica evidente a partir de um material de 1977 (APESG-CB PI 0693), em que se encaminha uma pesquisa sobre a arquitetura do circo, mas também de outros elementos da cidade, como o metrô (que entrara em funcionamento em 1974) e o Elevado “Minhocão” (inaugurado em 1971). Pouco depois, a relação torna-se mais explícita, em documento que trata de manifestações arquitetônicas que vêm de áreas opostas da cidade, como o circo e o Parque Anhembi (APESG-CB PI 0695).⁷²⁰ O tema do circo é retomado, enfim, num documento que passa em revista as atividades de pesquisa do Idart (APESG-CB PI 0696).

Esse conjunto de materiais reforça a tese de Theodoro Rennó Assunção (2008; 2017) segundo a qual há um nexos entre a interação de Paulo Emílio com certa tradição cômica brasileira e a escrita de *Três mulheres de três PPPês*, de 1973. Nesse período, o crítico sistematizara seu interesse sobre Mazzaropi e o circo. Emerge assim um núcleo de interesse mais estruturado sobre a cultura popular, ainda que tal interesse seja atravessado

⁷¹⁹ A relação de Paulo Emílio com Piolin é mais constante, mas vale dizer que Arrelia seria mencionado no roteiro “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” (APESG-CB PI 0614). Aí a menção também sublinha a entrevista em potencial, pois Arrelia poderia dar esclarecimentos sobre o filme perdido, por ele estrelado, *Palhaço atormentado* (1946, dir. Rafael Falco Filho).

⁷²⁰ Neste documento, Paulo Emílio sugere que a equipe estude as fábricas de lona que fornecem a matéria para as tendas dos circos.

por certa hierarquização entre a cultura popular “tradicional” e a cultura de massa, hierarquia comum na intelectualidade brasileira (NAPOLITANO, 2020, p. 112-114). Seja como for, é bastante simplista caracterizar a relação de Paulo Emílio com a comédia em geral e com a chanchada em particular como de franca hostilidade (RAMOS, 2005). Pois há nessa leitura um olhar que valoriza uma fração da produção de Paulo Emílio em detrimento de outras. Diante do que vimos até aqui, é o caso de indicar que a chanchada possui um papel cambiante na trajetória de Paulo Emílio, o que não deixa de dialogar com a refuncionalização do gênero no contexto teatral de finais dos anos 1960, onde, aliás, nos reencontramos com Oswald de Andrade, através da montagem de *O rei da vela* (DOURADO, 2013, p. 153-200).

A essa altura, notamos que a reflexão sobre o universo cômico tem como material privilegiado a entrevista de 1972 (SALLES GOMES, 2014, p. 172-181). Não surpreende que o crítico estabeleça um vínculo entre o elemento circense e a indústria cinematográfica.⁷²¹ Curiosa articulação entre indústria e improviso que já se manifestava na obra de Mack Sennett, fato permitido pelo caráter sumário do roteiro nos primeiros tempos da nova arte, mantido em parte até Chaplin.⁷²² O crítico observa que o improviso retornaria ao cinema moderno com diretores como Rossellini, Godard, Glauber Rocha e João Batista de Andrade.⁷²³ Antes disso, o processo histórico do cinema foi sedimentando tipos que aos poucos foram substituindo aqueles que se escolhiam nas ruas; o cinema, estruturado enfim em torno da precisão, tiraria a margem de improviso, só alcançada com pequenas equipes.

Feitas essas considerações mais ligadas à linguagem cinematográfica em geral, a entrevista se volta para a “impureza” do fenômeno cômico, enfatizando sua relação com o teatro. Além disso, o crítico observa uma mudança no padrão do humor, que se torna mais amargo com Chaplin, fato desdobrado em filmes contemporâneos como *Dr. Fantástico* (1964, dir. Stanley Kubrick) e *MASH* (1970, dir. Robert Altman). A partir dessas considerações sobre a natureza do humor nos filmes estadunidenses, Paulo Emílio passa ao problema do humor sob uma condição subdesenvolvida. Então, associa a

⁷²¹ No final dos anos 1950, o crítico já enfatizara o elemento circense, com ênfase para o prestidigitador Harry Houdini, ao apresentar a trajetória de Georges Méliès (SALLES GOMES, 2015, p. 63-69).

⁷²² Em 1965, num dos últimos artigos publicados no *Suplemento Literário*, Paulo Emílio comenta a participação de Chaplin numa trupe de pantomimas (SALLES GOMES, 2015, p. 39-48). O circo também foi relacionado à formação de Eisenstein em artigo de 1958 (SALLES GOMES, 2015, p. 147-152).

⁷²³ Difícil definir a qual dos filmes de Glauber Rocha Paulo Emílio se refere, mas é forte o dado de improviso em *Câncer* (1968-1972), finalizado na época da entrevista. Quanto a João Batista de Andrade, ele se refere provavelmente a *Gamal – o delírio do sexo*.

melancolia como expressão central dessa condição. O exemplo que toma imediatamente não se refere ao caso brasileiro. Menciona antes os filmes do comediante mexicano Cantinflas, passando depois a uma referência à falta de graça do brasileiro. O acento aqui não está numa lacuna diferencial, mas num humor muito particular, marcado pela melancolia associada à condição própria do subdesenvolvimento.⁷²⁴

A partir daí, o crítico passa em revista a formação da chanchada, aproximando-a da trajetória descrita anteriormente, uma vez que ela estaria relacionada a alguns valores estrangeiros, como a improvisação.⁷²⁵ Paulo Emílio passa então à análise de alguns pontos de referência do gênero, como Zé Trindade, Genésio Arruda e Mazzaropi, enfatizando a crítica à ideia de que a chanchada fez sucesso por sua má qualidade, e sustenta antes que ela tinha um bom humor popular.⁷²⁶ De qualquer forma, haveria uma pobreza da tradição humorística no Brasil, o que se evidencia no predomínio do elemento trágico, marcado, por exemplo, no livro e no filme *Macunaíma*. Aqui, Paulo Emílio retorna a Oswald de Andrade, cuja relação com o grotesco estaria na base de uma tendência humorística presente, mais tarde, em *O Pasquim* e nas canções de Juca Chaves. Daí o valor da montagem da peça *O rei da vela* – feito o reparo de que a montagem não teria transmitido a alegria cristalina de Oswald de Andrade.⁷²⁷

E, no entanto, Paulo Emílio registra em suas notas da entrevista de 1971 (APESG-CB PI 0845) um comentário de Piolin: Oswald tentara aprender suas graças, mas sem muito sucesso.

⁷²⁴ A melancolia não é, contudo, um predicado exclusivamente subdesenvolvido, pode também ser o resultado do triunfo do desenvolvimento. É o que se depreende da reflexão de Paulo Emílio sobre o caráter melancólico do cômico moderno esmagado pelo progresso, contido na personagem M. Hulot, interpretada por Jacques Tati, particularmente no filme *Meu tio* (1958, dir. Jacques Tati) (SALLES GOMES, 1959). Nesse artigo Paulo Emílio enfatiza a trajetória de Tati no circo e no *music hall*.

⁷²⁵ A improvisação, no entanto, faz parte do cerne da constituição histórica da chanchada, desde sua condição de teatro popular (DOURADO, 2013).

⁷²⁶ A análise não incorpora a discussão sobre o caráter paródico da chanchada, que seria explorado por Jean-Claude Bernardet (1982, p. 15-19) e João Luiz Vieira (1983, s.d.).

⁷²⁷ Ronald Golias é apontado na entrevista como o único cômico nacional. Há talvez aí um vínculo com a experiência de Paulo Emílio com a TV, uma vez que ele comenta, na arguição de Sônia Barros nessa mesma época, que acompanha alguns programas televisivos vinculados à tradição popular, citando o programa “Alegriíssimo” (TV Tupi) e Moacyr Franco (APESG-CB PI 0779, p. 2). A menção a Ronald Golias talvez demarque uma valorização do humor popular em detrimento da experiência intelectualizada do Teatro Oficina. Roberto Schwarz (2008, p. 70-111), em outro sentido, enfatizou o circuito social muito limitado dessa experiência estética.

O golpe e a revolução

O manuscrito “Exposição sobre a participação das artes visuais na Semana de Arte Moderna de 1922” (APESG-CB PI 0840) é parte de um conjunto de materiais elaborados por Paulo Emílio em torno do Modernismo.⁷²⁸ Além do documento citado, o conjunto inclui os itens intitulados “Paim”, “K”, “Wilson Martins”, “Di” e “D. Olivia” (APESG-CB PI 0841, 0842, 0843, 0844 e 0845). É possível afirmar que a “Exposição” corresponde a um estágio mais avançado dessa reflexão, ao passo que os demais documentos formam um conjunto de notas preparatórias. O manuscrito “K”, por exemplo, compõe-se de anotações a partir da leitura de *Klaxon* e de outras revistas modernistas; “Di” é o registro de uma visita a uma exposição de Di Cavalcanti no MAM-SP.⁷²⁹ Outros materiais não têm a mesma homogeneidade formal e temática. É o caso de “D. Olivia”, material composto pelo registro de uma entrevista com Carolina Penteado da Silva Teles a respeito de Olívia Guedes Penteado, seguido por duas notas, uma sobre Tarsila do Amaral e outra sobre os palhaços Piolin, Chicharrão e Arrelia.

A preservação de notas preparatórias não é uma raridade no arquivo de Paulo Emílio. O caso mais extenso nesse sentido é o amplo conjunto de anotações, entrevistas, fichamentos, transcrições e versões preliminares da tese de doutorado *Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro*. Essa prática de arquivamento permite em alguns casos identificar elementos acolhidos ou rejeitados no processo de composição da “Exposição”. Por exemplo, a referência ao concurso promovido por José Marianno Filho para a projeção de um “Solar Brasileiro”, em 1923, aparece em “K”, ao passo que a referida nota sobre os palhaços em “D. Olivia” foi descontinuada.⁷³⁰ O material preparatório também permite identificar determinadas fontes não citadas na “Exposição”, mas que talvez sejam significativas na evocação do período modernista, como a entrevista a Carolina Penteado da Silva Teles, em “D. Olivia”, ou as seguidas menções a Nonê de Andrade na nota sobre Tarsila, em “K”. Infelizmente, a ampliação dessa investigação para a biblioteca pessoal de Paulo Emílio traz poucos resultados, seja por tratar-se de uma coleção incompleta, seja pela possibilidade de o autor ter consultado outras coleções.⁷³¹

⁷²⁸ Uma transcrição desse documento consta no Anexo III, ao final desta tese.

⁷²⁹ Talvez a visita à exposição tenha sido complementada por uma conversa direta. Em fotografia de abril de 1971 na casa de Guiomar Novaes, constam, além de Paulo Emílio, Menotti Del Picchia e Di Cavalcanti (MIS 00135CMS002935FTa). O crítico e o pintor se conheciam pessoalmente desde os anos 1930.

⁷³⁰ Uma menção a Piolin aparece no verso da última página, fora do corpo do texto.

⁷³¹ Por exemplo: o único livro de Aracy Amaral que consta na coleção do crítico, *Tarsila: sua obra e seu tempo*, foi publicado em 1975, após a redação da “Exposição”. No entanto, a autora é citada no material.

O aspecto formal também diferencia a “Exposição” dos documentos preliminares. O emprego de tópicos e de uma linguagem mais próxima ao registro oral respondem a uma necessidade muito precisa: servir como base de uma apresentação para uma banca acadêmica, na condição de “matéria subsidiária ao doutorado”, como indicado no início do documento. Essa indicação permite estabelecer um primeiro parâmetro temporal para sua datação, uma vez que o material se vincula à tese que Paulo Emílio defendeu em 1972. O doutoramento tardio respondia à pressão burocrática para a renovação dos contratos de docentes aberta pela Reforma Universitária de 1968, o que não deixou de cristalizar os caminhos pelos quais corria a reflexão historiográfica de Paulo Emílio dos anos 1960 (SOUZA, 2002, p. 519-526). Realizada na FFLCH-USP, a pesquisa foi orientada pela responsável pela cadeira de Estética, Gilda de Mello e Souza, a quem Paulo Emílio se vinculava desde os anos 1940. Assim, a carreira universitária tardia de Paulo Emílio (PONTES, 1998, p. 201-211), burocraticamente validada pela tese sobre Mauro, resultou numa experiência metodológica, teórica e narrativa ensejada no cruzamento entre academia, conservação de filmes e crítica de cinema (MENDES, 2013, p. 19-84).⁷³²

Embora nenhuma menção a datas circunstanciais apareça na “Exposição”, consta que a entrevista presente em “D. Olivia” foi feita em maio de 1971 e que o registro “Di” foi feito em novembro do mesmo ano.⁷³³ Por fim, consta uma entrevista de Paulo Emílio com o artista Antônio Paim Vieira, realizada no MIS-SP em maio de 1971, que está na origem do material intitulado “Paim” (MIS 00133MOD00007AD). Além disso, a referência feita à pintura sérvia, presente no documento, remete a uma viagem a Belgrado de maio de 1972, mês em que também teria sido escrita a “Motivação” da tese sobre Humberto Mauro (SALLES GOMES, 1974a, p. 1-4). Essas informações permitem restringir a preparação e efetiva redação do texto para esses dois primeiros anos da década.

Diferentemente da tese, modificada com vistas a sua publicação, em 1974, não é possível encontrar uma versão da “Exposição” com um tratamento formal que sugira qualquer intenção análoga. Em entrevista concedida posteriormente (MIS 00257ATP00027AD), Paulo Emílio lembraria a apresentação da matéria subsidiária à

⁷³² Nesse sentido, a experiência paulista é bem diversa da distância marcada pela institucionalização dos estudos sobre cinema na França em relação a figuras como Henri Langlois e André Bazin (XAVIER, 2005, p. 137-146; ANDREW, 2013, p. IX-XXXIX).

⁷³³ O documento “S/ref: Qf. CTR/129/71”, relatório das atividades de Paulo Emílio na USP de outubro 1971 faz referência à “Entrevista para Semana de Arte Moderna” (APESG-CB PI 0582).

banca composta por Gilda de Mello e Souza e Walter Zanini.⁷³⁴ Embora nessa ocasião aborde o tema central da “Exposição” – a limitação das artes plásticas diante da revolução literária modernista – é de se notar que na entrevista o autor recupera temas presentes nos documentos preparatórios, como a evocação do ambiente de sociabilidade em que a pintura se inscrevia. O tema da entrevista era a trajetória de Lasar Segall, o que justifica a evocação de sua vinculação ao círculo de Olívia Guedes Penteado, referido em “D. Olívia” e dispensado na “Exposição”.

Ainda de acordo com a entrevista de Paulo Emílio, a acolhida da tese por parte da banca não foi positiva, embora não seja possível encontrar registros feitos nessa ocasião por Gilda de Mello e Souza e Walter Zanini.⁷³⁵ A arguição da orientadora de Paulo Emílio à tese sobre Mauro, porém, dá alguns parâmetros a esse respeito. Chama a atenção ali, como vimos, o uso da noção de “perícia” para se referir ao método crítico do autor (MELLO E SOUZA, 2008, p. 259-270). Sua abordagem seria caracterizada por meio de uma noção que possui uma tradição nas artes plásticas e é vinculada explicitamente pela arguidora a Giovanni Morelli e Giovanni Cavalcaselle. Mas se esse conceito possui um percurso próprio no campo da história da arte, Gilda particulariza a trajetória de Paulo Emílio ao vincular sua “paixão pelo concreto” à geração dos críticos vinculados à revista *Clima*.

Embora seja evidente a discrepância do desenvolvimento da “Exposição” e da tese sobre Mauro, é possível identificar em ambos a presença de certas tendências metodológicas comuns. A principal delas talvez seja a evocação de um tecido sociocultural, sugerido, em *Humberto Mauro*, pela longa descrição da formação da Zona da Mata Mineira, e, na “Exposição”, pela indicação tópica das vinculações sociais das diversas personagens envolvidas na expansão da arte moderna no Brasil. Com o objetivo de desenvolver o que se entende por “evocação” e “tecido cultural”, o propósito deste item é recuperar o lugar da “Exposição” no interior da relação de Paulo Emílio com o movimento Modernista, articulando o tema com outros textos do autor dos anos 1960 e 1970.

Carlos Guilherme Mota (2014, p. 123-175) assinalou continuidades e rupturas existentes entre as obras coletivas *Testamento de uma geração* (1944) e *Plataforma da*

⁷³⁴ A essa altura, Paulo Emílio já havia se articulado com Zanini em algumas ocasiões, como no curso “Consciente e inconsciente na arte contemporânea” (FMACUSP 0029/025), realizado no MAC-USP em 1969. Entre 1971 e 1972, época da elaboração da “Exposição”, há tratativas para a participação de Paulo Emílio em outro evento do MAC-USP, sem sucesso (FMACUSP 0001/009).

⁷³⁵ Gilda não cita a tese em seu depoimento sobre Paulo Emílio, nos anos 1990.

nova geração (1945), que marcavam à época uma sensação de mudança intelectual. Essa percepção, calcada na noção de “geração”, seria então aceita pelos “moços” Paulo Emílio e Antonio Candido, ambos com textos publicados na *Plataforma*.⁷³⁶ A respeito destes e de outros críticos ligados à revista *Clima*, Heloisa Pontes notou que sua relação com figuras como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e, principalmente, Oswald de Andrade seria central na formulação dessa ideia de “passagem geracional” (1998, p. 65-89).⁷³⁷

A despeito dos comentários particulares sobre Oswald e Mário de Andrade, Paulo Emílio pouco abordou o Modernismo como um todo ao longo de sua trajetória, salvo no núcleo documental da “Exposição”.⁷³⁸ Esse aparente desinteresse pela história do Modernismo talvez seja o resultado de uma abordagem diversa do movimento, manifesta no roteiro “Amar, verbo intransitivo”, na “Exposição” e na entrevista sobre Lasar Segall. Mais que o movimento artístico em si, o que parece interessar Paulo Emílio desde finais dos anos 1960 é o “tecido” sociocultural onde se insere a “inteligência”, mas também a “burrice paulista específica”. A articulação entre essas duas facetas da elite local é feita ainda no roteiro “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” (APESG-CB PI 0614). Como na “Exposição”, o autor procura explicar a parca produção paulista da época por meio da mobilização de uma teia de relações sociais, determinada em casos individuais, que vão de Alzirinha Camargo ao próprio Paulo Emílio.

Dessa forma, elementos introduzidos bruscamente no texto da “Exposição” – o predomínio de mulheres no piano e na pintura no início do século XX – adquirem uma importância central no argumento – é no espaço masculino da literatura que a “revolução” moderna se faz sem maiores obstáculos. E é interessante que o argumento seja discretamente continuado justamente pelo caminho secundário – “Os dois grandes pianistas brasileiros: 2 mulheres” (APESG-CB PI 0840) – pois aí se recorre ao detalhe revelador – a referência a Guiomar Novaes, significativa também no roteiro de 1968-1969, signo da ambiguidade entre moderno e acadêmico. Talvez essa estratégia aberta aos detalhes manifeste a perícia de que fala Gilda de Mello e Souza. E a posição do

⁷³⁶ Gilda de Mello e Souza também empregaria a noção de “geração” na arguição de 1972.

⁷³⁷ Ideia que seria significativamente negada por Oswald de Andrade a propósito desse mesmo grupo: “pois veio logo o grupo – grupo e não geração do sr. Antonio Candido, voando pesado como Santa Rita Durão, normativo e gravibundo como se descendesse de Bulhão Pato.” (ANDRADE, 2004b, p. 100) Anos mais tarde, na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido faria restrições à noção de “geração” (CANDIDO, 2017c, p. 38).

⁷³⁸ Uma exceção é o documento que registra o debate sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, nos anos 1970, seguido por um outro material, que trata dos efeitos da Semana de 1922 (APESG-CB PI 0625, p. 26-28). O tema, contudo, é logo desviado para a Vera Cruz.

intelectual, tal como assinalada na “Exposição”, é fundamental para compreender o sentido dessa reflexão.

* * *

À primeira vista, a comparação do Modernismo brasileiro com as obras de arte vistas por Paulo Emílio no Museu Nacional de Belgrado parece extemporânea. O crítico acabava de voltar de viagem à Iugoslávia e ao Irã e a preparação da “Exposição” se delineava no material preliminar. No entanto, essa breve observação tem um peso decisivo na rejeição da primeira hipótese de trabalho, a respeito do valor das artes visuais brasileiras em face das tendências europeias contemporâneas. Mais que a *analogia*, o *parentesco* das situações se dá por meio do conceito de “subdesenvolvimento”. E ainda que o autor não faça um uso rigoroso de expressões como “subdesenvolvimento”, “colonização” e “dependência”, é significativo que a expressão reapareça, pouco depois, em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (SALLES GOMES, 2016, p. 186). O que interessa aqui é a afinidade temática entre a tese e a “Exposição”. Pois a tese faz uma digressão inicial, em que a situação do cinema brasileiro é introduzida por referência ao cinema desenvolvido (japonês) e subdesenvolvido (indiano e árabe).

A proximidade temática e formal entre textos produzidos com um intervalo tão curto tem relação com uma mesma abordagem da questão nacional: uma abordagem de classe e *para uma classe*. Como vimos, embora o ensaio de 1973 procure traçar um panorama que diferencie “ocupantes” e “ocupados”, a abordagem panorâmica é abandonada no fim do texto, momento em que Paulo Emílio direciona-se à “aristocracia do nada”, que teria desertado dos filmes nacionais (SALLES GOMES, 2016, p. 205). A alienação suplementar da elite local seria a tônica de intervenções realizadas pelo crítico nos anos seguintes, como na entrevista “Eu só gostava de cinema estrangeiro” (SALLES GOMES, 2014, p. 78-105), no filme *Tem coca cola no vatapá* e no artigo “Festejo muito pessoal” (SALLES GOMES, 2016, p. 491-496). Em todos os casos, fica patente que a interlocução buscada por Paulo Emílio não é mais a de um “povo” de contornos pouco definidos, como no início dos anos 1960.⁷³⁹

Nesse momento, a literatura – ou a “metáfora literária”, como sugere Bernardet (2008, p. 117-133) – torna-se uma espécie de regulador para a compreensão do fenômeno

⁷³⁹ *Brasil em tempo de cinema*, dissertação de Jean Claude Bernardet prefaciada por Paulo Emílio, é calcado na análise dos compromissos de classe da produção dos anos 1960 (BERNARDET, 2007). Postura análoga apareceria em *Burguesia e cinema*, de Maria Rita Galvão (1981).

cinematográfico brasileiro por parte de Paulo Emílio. O parâmetro literário sofrera um adensamento nos últimos anos da década de 1960, com a elaboração dos roteiros “Capitu”, “Em memória de Helena” e “Amar, verbo intransitivo”. Seria o caso de perguntar, com Alfredo Bosi, se a metáfora literária não opera, em Paulo Emílio, no interior dos limites de uma perspectiva algo iluminista, de uma cultura universitária que quer impingir ao conjunto do país uma linguagem sem conteúdo social que traduz mal o cotidiano popular (BOSI, 2014, p. 48-49).

De certa forma, essa é a tensão incorporada no desfecho da própria “Exposição”, quando o Modernismo recebe um último olhar, sob a forma de inventário: “Só queria constatar, para concluir que nós nos encontramos muito mais à vontade dentro da língua que remeteu [?] da revolução literária do que dentro dos edifícios da nossa arquitetura moderna.” (APESG-CB PI 0840) O que se coloca como problema aqui são os limites da experiência das décadas de 1920 e 1930, atualização do processo modernista diversa do modo laudatório que marcara as intervenções de Oswald de Andrade, como na conferência “O caminho percorrido”, de 1944 (ANDRADE, 2004b, p. 162-175). Diferentemente de uma celebração dos feitos da Semana de 1922, Paulo Emílio faz dois movimentos na “Exposição”. Primeiramente, ao longo do texto, indica as diferentes formas de institucionalização da modernização, a revolução ou o golpe. Em segundo lugar, no desfecho, indica que os resultados dessa última via, tomada pela arquitetura moderna, são questionáveis.⁷⁴⁰ Note-se ainda que o parâmetro positivo não é exatamente a revolução literária, mas a *língua* que ela legou, o que sugere uma definição mais ampla das consequências modernistas. Mas como seria possível definir o processo de modernização artística e social em Paulo Emílio?

O documento em relação ao qual gravitava a “Exposição”, a tese sobre Mauro, aborda a relação do cineasta com três focos de modernização. O mais comentado, devido ao papel estruturante que tem no estudo, é a revista *Cinearte*. Seu “conservadorismo moderno” seria comparado, como vimos, ao de figuras como Flávio Tambellini e Moniz Vianna. O interesse da vinculação entre essas duas pontas da modernização conservadora é sua comum contraposição ao “conservadorismo caipira” de Mauro, que deixa fecundas raízes em sua sociedade. A modernização da Zona da Mata Mineira é o segundo polo de tensão no estudo de Mauro, seja por seu engajamento pessoal com o crescimento das

⁷⁴⁰ Lembremos que, em 1959, em artigo sobre *Ravina*, Paulo Emílio comparava a personalidade de Niemeyer com a de Rubem Biáfora (SALLES GOMES, 1959f). Considerando as limitações apontadas em torno do filme, pergunto-me se a comparação não supõe uma crítica ao arquiteto.

companhias elétricas, seja pela desestabilização de sua sociedade, ao que não são indiferentes às novas formas de lutas sociais (SALLES GOMES, 1974a, p. 59-64). Quanto ao terceiro foco, é interessante notar uma pequena indicação a respeito das relações, ou melhor, da ausência de relações entre o movimento modernista em Cataguases e o lançamento de filmes como *Tesouro perdido* e *Sangue mineiro* (1929, dir. Humberto Mauro) (SALLES GOMES, 1974a, p. 168-178 e 424-429). Essa consciência do desinteresse do universo literário local (e nacional) pelo cinema brasileiro não deixa de ter um significado importante, uma vez que o olhar lançado para a literatura é marcado por uma simétrica “metáfora cinematográfica”.⁷⁴¹

O que se pretende afirmar com isso não é a existência de um sistema de regulações mútuas entre literatura e cinema. As relações entre essas áreas se dão por um conjunto de vasos comunicantes, por vezes relativamente discretos. É o caso, por exemplo, do trânsito de elementos da comédia erótica na produção ficcional de Paulo Emílio, sobretudo em *Três mulheres de três PPPês* (ASSUNÇÃO, 2008 e 2017). Esse e outros indícios permitem identificar, nessa produção mais demarcada em termos de classe inaugurada no fim dos anos 1960, a porosidade das relações entre o “alto” e o “baixo” na cultura da elite paulista. O que não deixa de se fazer presente no material preparatório da “Exposição”, quando da inserção de uma nota sobre os palhaços, onde se faz referência à vinculação dos mais conhecidos representantes da profissão com o Modernismo e com figuras da alta política nacional (APESG-CB PI 0845).

* * *

Se Oswald de Andrade, e Guilherme de Almeida serviriam como modelos de trajetórias intelectuais movendo-se no interior da burguesia,⁷⁴² Mário de Andrade aparece como principal alternativa intelectual em torno da qual é referenciado o próprio lugar de Paulo Emílio no roteiro “Amar, verbo intransitivo”. Como se sabe, a autocrítica feita pelo modernista a partir dos desdobramentos do Modernismo nas décadas seguintes teve lugar no contexto da edição da revista *Clima*, de modo que o escritor pode ser considerado uma

⁷⁴¹ Ismail Xavier (2017, p. 149-175) estudou de forma mais matizada esse divórcio, que não deixa de ser atravessado por aproximações, como sugerem as figuras de Mário de Andrade e Menotti Del Picchia.

⁷⁴² No mencionado debate sobre a Vera Cruz (APESG-CB PI 0625), Paulo Emílio se refere ao lugar oficial ocupado por Guilherme de Almeida, que seria posteriormente ironizado em *Cemitério*, onde há uma descrição de seu embaraço diante de Patrícia Galvão. A distância tomada em relação ao escritor remete aos anos 1940, quando a crítica escrita para *Clima* saía paralelamente à escrita “mundana” de Guilherme de Almeida sobre cinema. Décio de Almeida Prado se refere a essa distância em depoimento posterior, mencionando o “Hino à mulher paulista”, poema produzido pelo protagonista de *Três mulheres de três PPPês*, como paródia do poeta (MIS 00031PSG00004AD).

espécie de “consciência-limite” das relações dos intelectuais com o Estado e com suas próprias raízes sociais (MOTA, 2014, p. 143-148).⁷⁴³

A escolha por adaptar *Amar, verbo intransitivo* se deu num momento de reorientação da atuação intelectual de Paulo Emílio. Acrescente-se que há um elemento que aproxima esse roteiro com a “Exposição”, composta poucos anos depois: a explicitação de um olhar fincado na atualidade, expresso no comentário final sobre a arquitetura e a língua legados pelo Modernismo. Da mesma forma como, instado a se posicionar sobre o futuro de São Paulo, Raul Moraes titubeia mas chega a uma conclusão (“BOSTA”). A atualização do julgamento modernista sobre a realidade paulistana no contexto de acelerada metropolização, a que chamei de recuo prospectivo, supõe uma recuperação do Modernismo que procura superar os limites de uma história interna do movimento artístico.

O desfecho de “Amar, verbo intransitivo” não deixa de acrescentar à hesitação de Raul Moraes e ao horizonte de possibilidades dos anos 1920, o fechamento de fins dos anos 1960. Entre um período e outro, a década de 1930 parece jogar um papel central na reflexão de Paulo Emílio. Trata-se de um período que ocupa boa parte das considerações da “Exposição”, apesar de isso não ficar expresso no título ou na apresentação dos tópicos iniciais. A autocrítica de Mário de Andrade nos anos 1940, endossada naquele momento por Paulo Emílio na “Plataforma”, refere-se a esse período (BARBATO JR., 2004). Quanto ao crítico, o uso da fórmula sintética, “golpe ou revolução”, parece cumprir na “Exposição” a função de indicar as diferentes maneiras de implementação do programa moderno ao longo dos anos 1930. Mais que isso, essas alternativas exprimem o campo dos possíveis (no caso das artes plásticas e da arquitetura, a falta de horizonte revolucionário), recuperam trajetórias prévias (a importância do Simbolismo para a literatura) e indicam resultados (o vazo autoritário da arquitetura moderna). Uma reflexão análoga sobre a “rotinização” do programa moderno apareceria anos mais tarde na conferência “A Revolução de 30 e a cultura”, de Antonio Candido, onde não deixa de haver uma notação irônica sobre a arquitetura: “O ‘estilo futurista’ não apenas se

⁷⁴³ De modo oposto, intelectuais como Cassiano Ricardo seriam seguidamente abordados por Paulo Emílio com referência a seus compromissos por vezes contraditórios com o Estado. Em “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” (APESG-CB PI 0614), o crítico nota que Cassiano Ricardo, empregado no DIP paulista, nada fez para evitar a incineração do filme *O canto da raça* (1941-1943, dir. José Medina), baseado em roteiro de sua autoria.

difundiria, mas receberia a consagração do mal gosto nas inumeráveis casas quadradas, brilhantes de mica, que se espalharam por todo o país (CANDIDO, 2017b, p. 224).⁷⁴⁴

Em suma, a exploração dos limites e possibilidades do Modernismo é feita de um ponto de vista interno. Assim, a demarcação do lugar social dos intelectuais ganha ares autorreflexivos na medida em que Paulo Emílio vincula-se diretamente ao processo (“um discípulo”, como diz o artigo de 1964), ampliado, estendido e mesmo esgarçado, iniciado nos anos 1920. Daí a curiosa convergência da hipótese sobre a posição masculina e feminina na Semana de 1922, com a configuração dos destinos intelectuais dos jovens organizadores da revista *Clima*. Como saída final aos impasses gradativamente evidenciados, Paulo Emílio parece apostar numa estratégia de personalização, que parte de um registro autobiográfico – “Um discípulo de Oswald de Andrade em 1935” – e se encerra uma década depois com o uso da primeira pessoa em *Cemitério* (SALLES GOMES, 2007a).

Cemitério dos vivos

“Amar, verbo intransitivo” encerra o ciclo de roteiros com tratamento mais acabado por parte de Paulo Emílio. De “Dina” a “Amar” o saldo parece não ser dos mais positivos, considerando que dois roteiros não se transformaram em filme e *Capitu* não teve um resultado que agradou a Paulo Emílio. No caso de “Em memória de Helena” – embora não se registrem comentários do roteirista –, a distância entre filme e texto é evidente. Talvez por esse motivo, a produção ficcional do crítico na década de 1970 passa por uma transformação, deixando de lado a linguagem cinematográfica e retornando, inicialmente, ao campo de uma das primeiras experiências literárias de Paulo Emílio, a poesia.⁷⁴⁵ Assim, se o início dos anos 1960 marca o retorno de Paulo Emílio à ficção, o fim da década marca um impasse, que mesmo as providências tomadas em “Amar, verbo intransitivo” não logram superar, ainda que alguns de seus elementos retornem nos anos seguintes.

“Amar” foi escrito entre 1968 e 1969, sendo atravessado pelo golpe de dezembro de 1968. Sendo assim, é um material que já nasceu deslocado pelo ritmo dos

⁷⁴⁴ O catálogo “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”, publicado em 1975 por Gilda de Mello e Souza (2008, 305-344), não deixa de dialogar com essas questões.

⁷⁴⁵ No arquivo pessoal de Paulo Emílio encontram-se vários exemplares de poemas escritos na passagem para os anos 1940 (APESG-CB PI 0002, 0003 e 0004). A exceção, difícil de ser datada, é o poema ERDABAR, sobre as relações entre Carlos Lacerda e Adhemar de Barros (APESG-CB PI 0745).

acontecimentos, fato reforçado pelo recurso ao recuo prospectivo. Dito isso, é significativo que os dois poemas produzidos por Paulo Emílio por volta de 1970 dialoguem diretamente com o problema da tortura. O tema já aparecera pontualmente, em 1967, no roteiro “Em memória de Helena” (APESG-CB PI 0268.01, p. 12) e no artigo, publicado em *Realidade*, “Brasília: o diabo solto no cinema”, dedicado ao Festival de Brasília e que faz referência a *O caso dos irmãos Naves*. A contundência dessa pequena obra poética, mantida em âmbito privado, é muito maior que as declarações públicas na revista *Realidade*. TORTUTO (APESG-CB PI 0282), produzido provavelmente em 1970, é um jogo de palavras onde se embaralham as palavras “tortura” e “Tutoia”, em referência à sede do DOI-Codi, um dos mais conhecidos centros de tortura do regime, na rua Tutoia, em São Paulo. A disposição do texto não deixa de convergir com algumas das novas tendências da poesia brasileira, conhecidas por Paulo Emílio desde os anos 1950.⁷⁴⁶

O outro material, este seguramente de 1970, se intitula “Paris 1944 curvou-se ante São Paulo 1970”. Como o título evidencia, trata-se de uma comparação entre a Paris ocupada pelos alemães com a São Paulo dos anos 1970. Vale lembrar que a referência à capital francesa se situa num âmbito familiar a Paulo Emílio, que se mudara para lá em 1946, quando ainda eram bastante recentes as marcas da ocupação.⁷⁴⁷ O poema faz mais uma referência ao centro de tortura da rua Tutoia – o que serve de parâmetro para a datação aproximada de TORTUTO –, comparando-o agora com o centro utilizado pela Gestapo na rua Lauriston. A articulação é reforçada pela expressão “geminadas” e pela ênfase em aspectos sensíveis da tortura (“caco”, “tapas”, “gemidos”).

Essa produção poética não teve continuidade sistemática nos anos seguintes.⁷⁴⁸ É significativo coligar, a essa altura, uma observação de Lygia Fagundes Telles acerca da relação de Paulo Emílio com a literatura. Segundo ela, o crítico se interessava bastante por poesia, mas se inclinava prioritariamente à prosa (MIS 00031PSG00033AD).

A produção em prosa, inclusive, se articula diretamente com o processo de trabalho da própria Lygia Fagundes Telles. Em mais de uma ocasião, Paulo Emílio e Lygia se referem às temporadas passadas em estações termais no interior de São Paulo. A composição de *As meninas* e de *Três mulheres de três PPPês*, por exemplo, se deu de forma concomitante e contou com certa dose de partilha do material (MIS

⁷⁴⁶ Consta na biblioteca do crítico, por exemplo, duas edições da revista *Noigrandes*, de 1956 e 1958.

⁷⁴⁷ As análises de Paulo Emílio sobre *Hiroshima, meu amor*, em 1960, sublinham o tema da França ocupada.

⁷⁴⁸ Uma exceção é o poema em homenagem a Almeida Salles (apud TELLES, 1990), cuja forma de leitura, em jogral, não deixa de flertar com “Paris 1944”.

00031PSG00032AD; 00031PSG00033AD). Paulo Emílio compôs, inclusive, o texto de orelha da edição original do livro de Lygia, a ele dedicado (SALLES GOMES, 2010). É o caso de lembrar, ainda, que a composição desse material, em 1973, se avizinha da escrita da versão definitiva da tese de doutorado de Paulo Emílio, publicada em 1974, dos artigos para o *Jornal da Tarde*, de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” e da conferência “O cinema brasileiro na década de trinta”. O que reforça a tese da aproximação entre produção ficcional e produção acadêmica de Paulo Emílio. Mas no início da década de 1970 ocorre algo parecido com uma virada, na qual a produção propriamente ficcional torna-se o centro da produção intelectual do autor, ou melhor, uma zona de escape onde os impasses de sua reflexão ganham rendimento estético.

* * *

São conhecidas as considerações de Roberto Schwarz sobre a obra de Paulo Emílio (SCHWARZ, 1986; 2007; 2008, p. 150-175). Não se trata de recuperar de forma detalhada seu argumento, mas de colocá-lo topicamente em perspectiva com a trajetória anteriormente analisada. As relações entre Schwarz e Paulo Emílio são discretas, resumindo-se a alguns encontros que deixaram poucas marcas no material pessoal do crítico de cinema.⁷⁴⁹ No entanto, existem importantes pontos de convergência, a começar pela obra de Machado de Assis. Como vimos, ela é uma temática que acompanhou a reflexão de Paulo Emílio, sobretudo a partir dos anos 1960. Ao mesmo tempo, a análise de Roberto Schwarz sobre o escritor pode fornecer alguns elementos para compreender a deriva estética de Paulo Emílio nos anos 1970.

A obra de Machado de Assis, tal como analisada por Schwarz, é o lugar em que se reanima a dialética em sua versão degradada pós 1848. O grande sortimento machadiano dos dinamismos frustrados, marcado por uma escrita realista que mobiliza recursos anti-realistas, revelaria algo do mundo (ARANTES, 1992, p. 90-96). De forma análoga, o impasse paulatino a que é submetida a trajetória de Paulo Emílio encontra em *Três mulheres de três PPPês* seu rendimento estético e sua incidência política. O comentário de Schwarz sobre essa obra converge com um elemento presente na rápida

⁷⁴⁹ A biblioteca de Paulo Emílio contém hoje dois materiais de autoria de Schwarz, a obra coletiva *Vinte e seis poetas hoje* e o livro *Ao vencedor as batatas*, com dedicatória do autor. Além disso, Schwarz é citado numa carta de Cláudio Torres Vouga, Eduardo Kugelman e Roberto Las Casas, em abril de 1973 (APESG-CB CP 1413), sobre a possibilidade de publicação de uma obra coletiva sobre a história recente do Brasil. A atuação de Paulo Emílio na cátedra dirigida por Antonio Candido na FFCL-USP certamente teve como efeito colateral a existência de alguma convivência entre Paulo Emílio e Roberto Schwarz ao longo dos anos 1960, ainda que sujeita às trajetórias de ambos.

observação de Antonio Candido sobre *Três mulheres*. Candido reconhece no livro a lição dos ficcionistas franceses do século XVIII, marcada na prosa quase clássica de Paulo Emílio (2017b, p. 252-260).⁷⁵⁰ A prosa é um dos elementos inventariados por Schwarz em sua notação acerca do descompasso, politicamente agudo, entre a boçalidade do conteúdo e a impostação da escrita (SCHWARZ, 2008, p. 150-175).

A prosa de Paulo Emílio é construída nesse duplo impulso proporcionado pelo contínuo fracasso de suas experiências e pela mobilização de recursos que vão da literatura clássica à comédia erótica (ASSUNÇÃO, 2008; 2017). Emerge aí uma escrita que se entrevia em “Amar”, mas que ganha em intensidade na variação vertiginosa do assunto em *Três mulheres*. Para além de uma vertigem, Schwarz assinala o caráter maníaco do livro, extravasando o campo da normalidade burguesa (SCHWARZ, 2008, p. 150-175). Essa talvez seja a diferença em relação à sistematicidade da notação sobre o modo de vida da burguesia paulista que o crítico nota nos romances de Zulmira Ribeiro Tavares (SCHWARZ, 2004). É o caso de acrescentar que a mania pode ser uma contraparte da memória involuntária que desponta na produção de Paulo Emílio em seus textos de *Brasil, urgente*.

O aspecto maníaco ganha destaque em torno de um elemento relevante na trajetória de Paulo Emílio, o problema da nomeação. Vimos que o nome – de si e dos outros – é uma preocupação constante do crítico. Ora, alguns comentadores de *Três mulheres* identificaram a centralidade do problema na construção de uma obra cuja sucessão é sugerida apenas pela permanência do nome da personagem principal, Polydoro.⁷⁵¹ Assim, a nomeação se torna um problema estrutural em *Três mulheres* na medida em que esse nome é, ao mesmo tempo, retido, não sendo pronunciado expressamente até o desfecho da última novela. Sua pronúncia desencadeia o violento desfecho, em contraste com os jogos que o precederam, sempre associados ao nome: a substituição de Polydoro por Paul Dior ou a confusão entre Bulhões e Culhões (ASSUNÇÃO, 2008).

A questão do nome se espalha e se complica em outros momentos do livro, como ocorre com Hermengarda, personagem particularmente aplicada ao problema da nomeação. É com ela que a nomeação se articula de forma mais clara ao caráter maníaco

⁷⁵⁰ Conforme observa Mustafa Jarouche (2006), a descontração empertigada tem afinidade ainda com a literatura francesa e inglesa dos séculos XVII e XVIII.

⁷⁵¹ Teodoro Rennó Assunção (2017) nota uma coincidência: José Ferreira Polydoro é o nome de um dos mais antigos palhaços brasileiros. Acrescento que Polidoro – sem “Y” – é a personagem central, interpretada por Mazzaropi, de *Um caipira em Bariloche*, filme comentado na mesma época pelo crítico.

do texto, como fica exacerbado no trecho abaixo – não à toa excluído da versão definitiva – em que Polydoro procura encontrar sistema na prática de sua companheira:

Adotei o método científico de alargar provisoriamente o terreno de observação a fim de, enriquecendo meu elenco de dados, alcançar algumas leis gerais que em seguida seriam testadas para esclarecer o campo bem delimitado de meus estudos: o caderno azul. Pesquisei na memória o maior número possível das abreviaturas que Ermengarda empregava na piscina, à mesa ou no leito, recuando assim ao tempo de partilha da insônia. Não me interessaram apenas as pessoas conhecidas que frequentavam a casa, mas igualmente o imenso painel de nomes, indispensável a qualquer conversação um pouco mais seguida, de políticos, civis, militares, criminosos, jornalistas, esportistas, artistas etc., nacionais ou estrangeiros, passados e presentes. A primeira regra geral que vislumbrei indicava que a função das abreviações unissílabas se limitava aos nomes próprios. A presença de exceções como Cincin e Poly confirmavam o seu caráter de regra geral. Os abundantes exemplos que se enquadravam na primeira regra, Alf, Dec, Rob etc., já nos são parcialmente conhecidos e poderiam ser prolongados com Gof, Hel, Maf etc., correspondentes a Gofredo, Helena, Mafalda etc., mas a amostragem nos parece suficiente e conclusiva. Como sempre sucede em ciência a descoberta da primeira regra provocou e facilitou o aparecimento da segunda, a saber, as abreviaturas com duas sílabas englobavam o nome e o sobrenome do interessado. As ilustrações seriam aqui infinitas, pois Ermengarda tinha o hábito, pouco brasileiro aliás, de dizer o nome completo da pessoa que não conhecia, abreviando-os, é claro. Ela desconhecia muito mais gente do que conhecia e como falava muito, seu trabalho de abreviar não cessava nunca. O número de sobrenomes não alterava a lei rigorosa das duas

sílabas. Paulistas ilustres, hoje um pouco esquecidos, como Roberto Simonsen, Carlos de Souza Nazareth, Pedro Oliveira Ribeiro Neto, Francisco Martiniano Rodrigues Alves Filho, nomes de dimensão tão diversa, adquiriram na boca de Ermengarda um ritmo silábico semelhante, acentuado por um martelamento afrancesado, Rosí, Casná, Pornét, Framráf, sendo que ao pronunciar esta última ela trapaceava um pouco, como os poetas de antigamente, retirando da letra m seu valor silábico autônomo. Não que temesse enfrentar cinco nomes. A primeira vez que alguém se referiu a um nome então desconhecido, Roberto Eugenio de Oliveira Campos Smith, ela perguntou logo de onde vinha esse Reocaps. Um outro aventureiro, este da praça de Campinas, tinha seis nomes, Pietro Eugenio Maria Piglinione Rossiglione de Farnet, foi facilmente Pemprof, sendo que aqui o m não provocou dificuldades. Só vi Ermengarda trapacear francamente uma vez. Foi a propósito de um jovem pedante que pretendia possuir oito nomes, Pedro Emílio Moreira Kenworthy Coutinho da Costa de Souza Gomes. Ela afirmou com desprezo que esse Pemk'c'cosg não lhe dizia grande coisa. As abreviaturas de Ermengarda não eram automáticas nem afetivamente neutras. Plínio Salgado por quem teve simpatias e depois horror foi sucessivamente Plisal e Psalga. Um jovem político por quem nunca teve simpatias, Ângelo Simões Arruda, foi sempre Ansia. As abreviaturas de Ermengarda seguiam a tradição das siglas em abandonar os d, do, dos, da, das, mas às vezes, por coquetterie abria uma exceção. Pedro de Toledo, por exemplo, era Pedete. Às vezes meus ouvidos não apanhavam bem as sílabas e a grafia que encontrei no caderno azul era diferente do que supunha. Conversando na piscina com o espião, Ermengarda falava muito em Frarú e Wichú e aparentemente Franklin Roosevelt e Winston Churchill também eram assuntos nos

encontros mais íntimos, pois os encontrei com frequência no caderno mas sob a forma mais inglesada de Fraroo e Wichow. (apud CALIL, 2007b, p. 185-187)

Nessa passagem a forma se torna o assunto e a notação maníaca do problema da nomeação procura ajustar-se a seu objeto, isto é, à paranoia que marca a elite implicada na notação. Não à toa, o problema da nomeação liga-se profundamente à diferença de extração social do protagonista com as sucessivas mulheres com quem se relaciona, o que não deixa de vincular-se com uma linha desenvolvida em “Amar, verbo intransitivo”.

* * *

Alguns anos depois da escrita de *Três mulheres de três PPPês*, mas antes de sua publicação, tem início a produção de outro texto ficcional, não concluído, ao qual foi atribuído o título *Cemitério* (CALIL, 2007a). O material não recebeu tratamento final, uma vez que a última etapa de sua elaboração foi em 1976, interrompida pelo falecimento do autor. Sua produção, no entanto, supõe modificações na escrita de Paulo Emílio e sugere um derradeiro reposicionamento do autor. A começar pela formalização literária dos lugares citados no texto, pois se *Três mulheres* se circunscreve aos espaços de circulação da burguesia paulista, como os bairros de Alto de Pinheiros e do Pacaembu e as estâncias de Campos do Jordão e de Águas de São Pedro, em *Cemitério* a coisa se apresenta de forma mais complexa.

A variação espacial é tanto mais significativa quando se leva em conta momentos anteriores da trajetória de Paulo Emílio. Refiro-me ao escopo territorial projetado pelo intelectual em sua circulação pelo país no início dos anos 1940, expresso no roteiro que acompanhou sua viagem à Amazônia e em suas considerações na “Plataforma da Nova Geração”. Há aí um desejo de presença efetiva do intelectual sobre o espaço nacional. Em *Três mulheres* opera-se uma restrição ao espaço paulista e, mais que isso, a uma topografia de classe. Quanto a *Cemitério*, opera-se aí uma nova modificação, em que os lugares abordados referem-se de maneira clara ao imaginário. Exemplo disso é a menção feita ao livro – inventado – *O vampiro da Vila Clementino* (SALLES GOMES, 2007a). Ocorre que o bairro não é evocado na condição de espaço real e como objeto imaginário, cenário de um livro – associado à sublitteratura – dentro do livro.⁷⁵² Não se sabe se *O vampiro da Vila Clementino* trata de uma história fantástica – mais um capítulo da

⁷⁵² A solução remete à menção das revistas circenses no início de “Dina do cavalo branco”.

tradição vampiresca analisada por Paulo Emílio nos anos 1950 – ou se “vampiro” é uma metáfora para indicar um tipo criminoso ou sedutor. A menção ao bairro se complica quando lembramos que Paulo Emílio viveu ali por alguns anos, e que se tratava de seu apartamento de solteiro.

A associação do local a diferentes camadas de significado e, mais que isso, a possibilidades de leitura, vão definindo as ferramentas com que se aborda o orgulho paulista, móvel da trama em que se conta a reação irada de um autor – baiano e não nomeado – às críticas que vinha recebendo no *Jornal da Tarde* – o mesmo que interrompeu abruptamente a coluna de Paulo Emílio em 1973. As cartas foram motivadas pela publicação de um livro, *Cemitério*, que zombava de próceres da família paulista, como Borges Lagoa.⁷⁵³ O material que lemos, portanto, seria o caderno em que o autor de *Cemitério* registra sua indignação, mas também toma notas para a publicação de uma resposta às críticas sofridas.

Nesse processo, a zombaria passa a outras figuras ligadas à elite paulista, tal como Guilherme de Almeida, que já havia sido indiretamente ironizado em *Três mulheres de três PPPês*, na referência aos ridículos dotes poéticos de Polydoro. Em *Cemitério*, o poeta é evocado diretamente, com referência a seu embaraço diante de Patrícia Galvão, na forma da extrema timidez do professor da normalista.⁷⁵⁴ De certa forma, Paulo Emílio reproduz o próprio gesto de Galvão em torno das escolas normais, marcado tanto em seu romance *Parque industrial* (GALVÃO, 2018), quando em suas intervenções no jornal *O homem do povo* (2009).⁷⁵⁵

A derrisão em relação à história paulista é amplificada em certos momentos, diante da ironia em relação ao que Paulo Emílio chamava de “bodes exultórios” (PASTA,

⁷⁵³ Essa figura dava nome a uma das ruas do bairro da Vila Clementino. A trama se complica inclusive de forma involuntária, uma vez que Borges Lagoa fora administrador do Matadouro Municipal, que posteriormente ao falecimento de Paulo Emílio se tornaria a sede da Cinemateca Brasileira.

⁷⁵⁴ Guilherme de Almeida já aparecera no roteiro “Amar, verbo intransitivo”, como um dos intelectuais que sentam com Raul Moraes em sua primeira aparição, ao lado de Menotti e Oswald. Desde o início dos anos 1940, o intelectual modernista, um dos principais críticos de cinema da época, era ironizado. O crítico ainda seria evocado no roteiro “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” (APESG-CB PI 0614), para exemplificar a atitude de desprezo em relação ao cinema brasileiro. No debate sobre a Vera Cruz (APESG-CB PI 0625), Paulo Emílio evoca o caráter de intelectual oficial de Guilherme de Almeida. Mas o documento mais próximo da redação de *Cemitério* que faz referência a Guilherme de Almeida é talvez o mais irônico em relação ao escritor. Intitula-se “Meu nome é Guilherme de Almeida” (APESG-CB PI 0794) e contém um chiste tirado do próprio autor: “Às jabuticabas eu sempre preferi os pecegos pelados da Califórnia”.

⁷⁵⁵ Os dois títulos não constam na biblioteca de Paulo Emílio, embora não seja implausível que tenham sido incorporados por Edgard Carone, devido à temática, no descarte de material promovido por Paulo Emílio nos anos 1950. O único título da autora conservado na biblioteca é *A famosa revista*, escrito em parceria com Geraldo Ferraz. Em “Um discípulo de Oswald em 1935”, Paulo Emílio cita o empastelamento de *O homem do povo* pelos alunos da Faculdade de Direito, em 1933 (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 441).

2015). A postura se torna dominante aqui, mas havia sido assumida em outros momentos. A temática aparece de forma clara – mas não conceptualizada – no roteiro “CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA”, de 1956 (APESG-CB PI 0133). Em primeiro lugar, esse movimento é feito através da associação da presidência de Manuel de Campos Salles (1898-1902) ao descompasso entre um litoral com um verniz de civilização em um interior preso na “Idade da Pedra Polida”.⁷⁵⁶ O contraste é aprofundado na descrição do marasmo da vida cultural do país, movimentado por poucos acontecimentos: os primeiros tiros de guerra, as peripécias de Alberto Santos-Dumont e a Revolta da Chibata (1910). Em seguida, o roteiro passa em revista os orgulhos nacionais, já sugeridos na referência a Santos-Dumont: a aquisição de navios de guerra, a glória de abrigar o único cardeal na América do Sul e a carreira de Ruy Barbosa, a respeito de quem o roteiro colige a seguinte citação: “Dizia-se que quando estive na Inglaterra, Rui Barbosa ganhava a vida como professor de inglês” (APESG-CB PI, p. 2). Ocorre que a enumeração desses sucessos é interpolada por outra lista: a derrota do boxista Benedicto dos Santos para um rival estrangeiro (1924),⁷⁵⁷ a derrota da representante brasileira no concurso de miss universo em 1929 e a renitente “orfandade” do povo no interior do país.⁷⁵⁸

O movimento reaparece como elemento estrutural em *Cemitério*, que dedica várias páginas a Santos-Dumont.⁷⁵⁹ Mas a intensidade do “bode exultório” é elevada na referência a Ruy Barbosa,⁷⁶⁰ como ocorre na seguinte passagem:

E tanto eu como o senhor lemos o Cemitério e sabemos que quando o dr. Rui Barbosa chegou e falando holandês com o porteiro apresentou as credenciais do Brasil ninguém lhe deu importância, mas assim mesmo deixaram entrar. Lá dentro disse bom dia em francês, inglês, alemão e russo, e foi olhando. Acharam-no pequenino dentro do fraque

⁷⁵⁶ Não é impossível que o autor se refira aqui à Guerra de Canudos (1896-1897).

⁷⁵⁷ Uma situação semelhante aparece como moldura inicial do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado. Gilda de Mello e Souza evoca o interesse de Paulo Emílio pelo boxe, levando-a para “excursões” em ringues no subúrbio paulistano nos anos 1940 (MIS 00031PSG00012AD).

⁷⁵⁸ A justaposição entre humilhação e compensação é realizada no último número, sequestrado, da revista *Argumento*. Em seu comentário sobre as memórias de Carolina Nabuco, Paulo Emílio registra a humilhação dos embaixadores latino-americanos diante de determinadas imposições de John F. Dulles; mas acrescenta que logo haveria a compensação pela inclusão de um líder latino-americano na lista das figuras mais importantes da revista *Vogue* (AN DSIMJ BR RJANRIO TT 0 MCP PRO 0355).

⁷⁵⁹ Em debate nessa época, Paulo Emílio nota que Alberto Cavalcanti virou um novo Santos-Dumont em seu retorno ao país, fato rompido pelo choque provocado por sua sexualidade (APESG-CB PI 0625, p. 27).

⁷⁶⁰ Por esses memos anos, como observa Elias Saliba (2013), Ruy Barbosa é o parâmetro implícito da fala empolada na novela televisiva *Saramandaia* (1976, dir. Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota).

cinzento de cerimônia. Mas a águia mirrada esvoaçou pelos hemicírculos de Haia e os grandes do mundo olharam para cima admirados e a cada volteio a admiração aumentou. Voou muito mais do que Santos-Dumont em Bagatelle, é o Cemitério que o diz, e se ninguém se curvou foi porque todas as cabeças, sem exceção, estavam reviradas para o alto. Foi nesse dia que todas as pequenas impotências do mundo começaram a conhecer os seus direitos. Em seguida ele foi ao museu e pelo caminho foi dando esmolas em libras esterlinas, dr. Rui nunca usou dólares, para os pobres de todas as nações que encontrou sentados nos jardins. Lá chegando em companhia do secretário francês, ele lhe explicou um quadro. As pessoas que estavam perto se aproximaram para escutar, Rui Barbosa sabia tudo. Um céu imenso ocupava três quartos da pintura, as nuvens da parte de cima, escuras, ameaçando chuva, as mais embaixo claras, e no meio outras intermediárias com algumas réstias de azul. Na frente, do lado de lá de um rio, uma cidade com a ponte de pedra, as casas maiores na sombra e atrás delas umas menores clareadas pelo sol. No rio algumas embarcações atracadas ou fundeadas e na margem de um amarelo rosado da parte de cá poucas pessoas, sete ao todo, mais mulheres do que homens, cujas fisionomias não dá para enxergar. Rui Barbosa olhou longamente a paisagem sem dizer nada e depois comentou: *On dirait Jequié*. (SALLES GOMES, 2007a, p. 41-42)

Aqui a referência passa igualmente pela afirmação da ficcionalização como base de uma contraditória “procura” à qual, no entanto, não se pode renunciar:

No meio de todas as pompas, ele se lembrou disso e isso o Brasil também lhe deve além de tudo o mais. As ingratidões e os erros um dia serão esquecidos, mas é preciso ir pondo pouco a pouco cada coisa em seu lugar para poder decidir as placas que ficam e as que se irão. Dr. Rui, como os drs.

Getúlio e Luís Carlos Prestes, como d. Pedro e Floriano, procurou o povo e não encontrou, como o senhor, o Cemitério, o caderno e eu, procuramos, não encontramos, e nem vamos encontrar. É procurando que o povo vai existindo e quando existir mesmo não haverá precisão de procura. (SALLES GOMES, 2007a, p. 42-43)

O texto não deixa de ecoar certa passagem de “Dina do cavalo branco”, em que uma personagem, o deputado Fragoso, do Partido Popular, vai ao circo numa visita clandestina a Dina. Diante da descrição que pede a situação, fica aliviado com a perspectiva de não ser reconhecido no ambiente popular, “depois de Água de Meninos”. O alívio se consuma na constatação de que “Em matéria de política só conhecem D. Pedro II, Getúlio Vargas, Antonio Conselheiro e Janio Quadros” (APESG-CB PI 0116.01, p. 75). Em “Dina” a fórmula aparece num sentido inverso na comparação com *Cemitério*, uma vez que se trata de ressaltar, ali, a ignorância do povo do ponto de vista de uma personagem que, ao cabo, encontra-se no polo negativo da história – representa a fração burguesa e, além disso, é um traidor de seu próprio partido, “popular”. Já em *Cemitério* o problema que se coloca é oposto, pois é a elite política que não consegue encontrar algo como um povo, sendo essa busca um movimento essencial. A busca de uma história que se liga ao povo brasileiro torna-se, enfim, um momento em que Paulo Emílio assume a condição estruturalmente inacabada de sua trajetória intelectual.

* * *

Como se viu, um dos primeiros tratamentos mais elaborados da experiência de Paulo Emílio no Estado Novo é o artigo “Variação de enterrado vivo”, de 1963. É um momento de retomada geral de suas memórias, como se nota pela publicação no ano seguinte de “Um discípulo de Oswald em 1935”. Antes disso, a experiência pessoal já era um parâmetro na abordagem do ambiente anarquista francês em que cresceu Jean Vigo, tema de sua pesquisa nos anos 1950. Pois, para além da experiência direta do ambiente francês dos anos 1930 e 1940, é possível entrever o eco de sua experiência junto a frações anarquistas que se encontravam encarceradas nos anos 1930 junto com Paulo Emílio.

A reflexão sobre os anos 1930 se intensifica em *Cemitério*, num movimento que envolve a retomada da correspondência com alguns companheiros da época. É o caso da carta enviada por José Silveira, em dezembro de 1974 (APESG-CB CP 1365). Nela, o

remetente menciona uma carta anterior de Paulo Emílio, pedindo lembranças do período passado na prisão. O interlocutor lembra, em sua resposta, de um projeto editorial abortado em 1945, além de ironizar a nova ditadura e mencionar a homenagem a Paulo Emílio diante da ameaça de desligamento da USP. A escolha de Silveira como interlocutor não é ocasional, uma vez que os dois mantiveram correspondência relativamente longa nos anos 1930 (APESG-CB CP 0075, 0094, 0153, 0159, 0195). A carta de 1974 é associada a outras, todas recebidas no mesmo ano (APESG-CB CP 1347, 1353, 1359, 1406, 1408). Paulo Emílio, por seu turno, escreveu a seu interlocutor ao menos uma carta em 1974 (APESG-CB CA 0717), pedindo informações sobre os anos de prisão. Pela concatenação das cartas, é provável que o contato inicial deva-se a Silveira, talvez em função da notoriedade adquirida pelo processo de Paulo Emílio em 1974, seguido pelo pedido de informações do crítico de cinema.

Parece haver uma bifurcação no interesse pelos anos 1940, pois no mesmo período Paulo Emílio pede informações e lembranças sobre outro tema, a mobilização amazônica do SEMTA. Contata então outro antigo companheiro, Sávio Antunes. A conversa tem início com uma carta de Paulo Emílio, em dezembro de 1974 (APESG-CB CA 0714), pedindo informações sobre o acontecimento, a pedido de um estudante paraense que lhe havia demandado referências a esse respeito.⁷⁶¹ Sávio Antunes responde em janeiro do ano seguinte (APESG-CB CP 1088), indicando que todo o material foi incendiado por ele próprio, depois que ladrões entraram em sua casa e desorganizaram seus armários. Como ocorre no caso de José Silveira, a correspondência inicial tem relação com uma iniciativa de Antunes, que tinha interesse na produção de filmes, tema de outras correspondências que não eventualmente retomam memórias do passado (APESG-CB CA 0572; CP 1362, 1385, 1386, 1387, 1776). Em Silveira como em Antunes, a correspondência se entrelaça à possibilidade de demissão da USP, o que sugere que Paulo Emílio recorre de forma direta a sua experiência política com o fito de lidar com os acontecimentos do presente.⁷⁶²

Em *Cemitério*, a digressão assume um lugar privilegiado, que de certa forma corresponde à forma dessas correspondências encontradas e desconstruídas com interlocutores que aparecem, mudam o tema e fogem do escopo pretendido por Paulo

⁷⁶¹ Em 1974, Paulo Emílio participou do júri do I Festival de Cinema Brasileiro de Belém.

⁷⁶² Paulo Emílio também menciona em *Cemitério* figuras ligadas ao integralismo que ocupavam posições de destaque no regime militar, como Miguel Reale (reitor da USP entre 1969 e 1973) e Alfredo Buzaid (ministro da Justiça de 1969 a 1974) (SALLES GOMES, 2007a, p. 36).

Emílio, motivados por seus próprios interesses. Esse movimento é internalizado pelo manuscrito, na medida em que começam a haver deslocamentos do foco narrativo. Se inicialmente a narrativa está posta sob a personagem, jamais nomeada, que procura responder aos insultos que recebera da elite paulistana, em alguns momentos o foco resvala para outras personagens, como se dá com Santos-Dumont, que a certa altura assume essa posição (SALLES GOMES, 2007a, p. 10-14).⁷⁶³

O lance mais notável nesse sentido, em termos de duração no manuscrito, é o momento em que o próprio Paulo Emílio comparece como personagem. Inicialmente, a personagem principal o convida para rememorar suas lembranças da prisão e da perseguição no período Vargas. Como se notou acima, não deixa de ser uma reprodução do movimento realizado pelo autor do manuscrito. Mas aqui ele assume o lugar oposto, sendo contatado pela personagem central. Em dado momento, e a despeito do tema do livro ser uma certa opinião paulista sobre os acontecimentos de 1935, as duas personagens percebem que seu principal ponto de contato é a Bahia, terra natal do protagonista e lugar de origem de alguns antepassados de Paulo Emílio.⁷⁶⁴ A Bahia cumpriu um papel relevante na trajetória ficcional do autor, a ponto de sediar a encruzilhada percorrida com “Dina do cavalo branco”. Mas a experiência evocada em *Cemitério* deixa de lado o início dos anos 1960, voltando-se antes para as viagens realizadas na infância de Paulo Emílio.

Essa rememoração, no entanto, gera um curto-circuito no manuscrito, uma vez que a resposta do protagonista é protocolar, posto que seu foco de interesse está em outro lugar. A esse descompasso, a postura instrumental da personagem Paulo Emílio em relação ao protagonista, que serve de suporte para sua reativação da memória – note-se mais uma vez o espelhamento com as correspondências –, se soma uma intervenção do autor na narrativa. O que se observa aos poucos é que a digressão do interlocutor tagarela torna-se o foco narrativo do manuscrito, que se interrompe, no entanto, nesse ponto. A essa altura o tempo da digressão passa ao centro da narrativa, com a autonomização dos episódios narrados em relação ao enredo principal, deslocando o leitor para longe dele.

* * *

⁷⁶³ Em termos de técnica narrativa, portanto, essa obra prioriza a fragmentação, ao contrário da tendência notada por Antonio Candido (2017b, p. 252-260) de uma literatura de corte mais clássico.

⁷⁶⁴ Terra natal, lembre-se, de Ruy Barbosa.

Há certo entrelaçamento entre a produção ficcional de Paulo Emílio nos anos 1970 e o problema do bovarismo.⁷⁶⁵ A relevância da questão fica evidente, como notado por José Pasta (2015), devido ao papel que as “ficções compensatórias” têm na estruturação de um olhar do autor para a cultura brasileira desde a passagem para os anos 1960. Como apontado, a emergência de certas mitologias na produção cultural brasileira não é indiferente à ponderação sobre o lugar do país no mundo. Daí a importância do domínio das outras línguas, central na caracterização de uma figura como Ruy Barbosa.

O tema da ficção compensatória se associa fortemente à ideia de “bode exultório”. No âmbito da invenção conceitual de Paulo Emílio, a expressão condensa a necessidade do intelectual e da sociedade subdesenvolvida compensarem sua miséria pela exaltação de seus sucessos. Nos anos 1970 essa temática comparece na ficção e na produção acadêmica do autor. Na ficção, é importante lembrar o que se falou de *Cemitério*. Ao mesmo tempo, em sua tese sobre Humberto Mauro, Paulo Emílio não deixa de retomar a temática ao tratar da revista *Cinearte*, cuja exaltação da produção nacional é bastante descompassada com o que efetivamente se produzia no país, a ponto dessa intervenção não ser estranha a expurgos temáticos, como a pobre produção paulista da época (GALVÃO, 1975, p. 104-124). O vezo propagandístico de *Cinearte*, sua exaltação de certo padrão da mulher brasileira, associada ao estrelismo, se entrelaça com o racismo presente na revista.⁷⁶⁶ A exaltação que aparece ainda em “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949”, onde há referências aos pequenos sucessos cinematográficos do país, como a exportação de *commodities* cinematográficas: a beleza (Carmen Miranda e Raoul Roulien) e cristais para fabricação de lentes (APESG-CB PI 0614).⁷⁶⁷ Também aqui o elogio fica em perspectiva com o desprezo pela pobre produção local da parte desses propagandistas.

Ainda nos anos 1970, Paulo Emílio avança na formalização conceitual do problema das ficções compensatórias. Refiro-me ao ensaio “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)” (SALLES GOMES, 2016, p. 167-175), publicado em 1979 nos *Anais da I Mostra e I Simpósio do filme documental*

⁷⁶⁵ Tomo a expressão num sentido mais amplo que o desenvolvido por Maria Rita Kehl (2018), uma vez que é possível observar o uso mais corrente do termo em diversos intelectuais brasileiros.

⁷⁶⁶ Em João Carlos Rodrigues (2001, p. 73) há uma menção ao racismo implícito na avaliação de Paulo Emílio sobre uma de *O tesouro perdido*, onde minimiza o racismo explícito da cena. É o caso de acrescentar à análise o fato de que o racismo ignorado em Mauro é notado pelo autor nos redatores de *Cinearte*. Trata-se de mais uma das contradições que emergem na sua posição de distinção entre os conservadorismos, o de feição moderna e o de feição “caipira”.

⁷⁶⁷ O trecho se refere à revista *A scena muda*, também presente no roteiro “Amar, verbo intransitivo”.

brasileiro, evento realizado em 1974.⁷⁶⁸ Nessa ocasião, Paulo Emílio sugere um par conceitual para apresentar a temática dos filmes documentais, associando-os ora ao tema do “berço esplêndido”, ora ao tema do “ritual de poder”.⁷⁶⁹ O primeiro refere-se a uma temática tradicional na literatura brasileira, a exploração das belezas naturais, que não são apenas um tema, mas fornecem mesmo uma estrutura originária no campo literário nacional, conforme Antonio Candido (2017c, p. 289-295). Assim, desde os primeiros tempos da atividade cinematográfica no país surgiram filmes dedicados à exploração das belezas da Baía de Guanabara e das paisagens dos arredores do Rio de Janeiro. O segundo termo centra-se nos rituais associados à vida política da capital, especialmente concentrada na figura do presidente da recém-proclamada República. Existem, é claro, outras temáticas nessa primeira produção, como personalidades, concentrações e comemorações, eventos da vida carioca e cenas do cotidiano.

Ocorre que os rituais de poder não deixam de apontar para certa impotência que se quer compensar. Tal fato já aparece em algumas das primeiras intervenções de Paulo Emílio, como ocorre em artigo de 1934 na *Vanguarda estudantil* acerca de um *meeting* integralista realizado em torno de um busto de Euclides da Cunha, ocasião em que se deu a “filiação” de Olavo Bilac ao movimento (SALLES GOMES, 1986, p. 27-29). O artigo se refere ao esvaziamento implícito dos próprios intelectuais integralistas, jamais citados pelo movimento.⁷⁷⁰ No lugar desse “vazio” ocorre a ênfase nas conversões involuntárias, marcadas nas homenagens do grupo político a Euclides da Cunha e a Olavo Bilac.⁷⁷¹

O ensaio de 1974 sistematiza o problema das ficções compensatórias, mas também acrescenta alguns curtos-circuitos. Pois haveria uma estranha e inesperada refuncionalização da temática do “berço esplêndido” com o desenvolvimento da produção de filmes documentais no Brasil.⁷⁷² Ainda na segunda fase dessa produção

⁷⁶⁸ O ensaio é uma peça importante na análise de Rafael Zanatto (2018, p. 490-512). A exclusão desse texto restringe as conclusões do trabalho de Julierme Moraes (2014).

⁷⁶⁹ Note-se o contraste dessa moldura conceitual, com o caráter mais descritivo e fluido da obra de Vicente de Paula Araujo (1976) que, no entanto, foi fundamental na trajetória de pesquisa do próprio Paulo Emílio sobre o primeiro cinema brasileiro. Em 1974, porém, parece haver um encaminhamento conceitual e historiográfico próprio da parte de Paulo Emílio.

⁷⁷⁰ Numa lista não exaustiva, constam na biblioteca de Paulo Emílio obras de alguns desses intelectuais, como *O que é integralismo* (Plínio Salgado, 1933), *O Estado moderno: liberalismo – fascismo – integralismo* (Miguel Reale, 1934), *ABC do integralismo* (Miguel Reale, 1934), *Brasil, colônia de banqueiros: história dos empréstimos de 1824 a 1934* (Gustavo Barroso, 1934).

⁷⁷¹ Poucos anos depois, Oswald de Andrade publicaria na revista *Problemas* uma esquete teatral intitulada *Panorama do fascismo* (ANDRADE, 2005, p. 8-12), onde se repete a tônica da fascinação com a ritualística integralista, retomada em alguns momentos do *Marco zero*.

⁷⁷² Bernardet evocaria a temática do “berço esplêndido” a respeito da ambiguidade do uso das cachoeiras, emblemas da brasilidade, mas também da potência industrial, que constituiria uma passagem importante da obra de Humberto Mauro, entre os filmes de Cataguases, *Lábios sem beijos* (1930) e *Ganga bruta*.

documental haveria uma continuidade temática aliada à ampliação geográfica, o que geraria imagens do sertão do país.⁷⁷³ Essa ampliação – paralela a uma nova abordagem da temática sertaneja na literatura dos anos 1930 – provoca uma reação de círculos da elite intelectual litorânea, indignada diante do horror da imagética sertaneja. Horror que se estende à negritude e à mestiçagem.

Rasto atrás: crônica dos parentes

Rafael Zanatto (2018, p. 490-512) notou, a propósito da conferência “O cinema brasileiro na década de 1930”, a deriva de Paulo Emílio para uma crônica familiar da história do cinema brasileiro. O caráter mais pessoal adquirido por sua produção se alimenta de um conjunto de pesquisas, que progressivamente alimentou a possibilidade da evocação não apenas de uma filmografia, mas de uma atmosfera. O mesmo se dá na evocação da “família paulista”, seja da perspectiva interna desde onde se instala a personagem Polydoro, seja no choque que origina o relato de *Cemitério*. Nos dois casos, para utilizar uma terminologia que sublinha o caráter parcial desse universo social, Paulo Emílio fala de seus “parentes”.⁷⁷⁴

No caso da “família paulista” o movimento se alimenta da experiência pessoal de Paulo Emílio, ao passo que no cinema e em outros âmbitos da sociedade paulistana, sobretudo suas frações pobres, trata-se de um longo processo de pesquisa. Como vimos, uma das características de *70 anos de cinema brasileiro* é o descompasso da crônica mais “familiar” do álbum fotográfico de Adhemar Gonzaga, em contraste com o tom mais distante do “Panorama”. Neste, é evidente que não faltam indicações a respeito de personagens do cinema nacional, mas é clara a diferença no detalhamento. Ele se evidencia quando comparamos a exiguidade do espaço de que dispunha Gonzaga para produzir legendas em comparação com o texto de Paulo Emílio. Na mesma época, contudo, constam materiais de pesquisa que seriam fundamentais no processo de “familiarização” do crítico. Exemplo disso são as notas sobre o cinema silencioso pernambucano (APESG-CB PI 0634), produzidas na segunda metade da década de 1960, nas quais Paulo Emílio assinala informações a respeito de Jota Soares, recompilando a biografia do cineasta, bem como possíveis conexões e entrevistadores em potencial.

⁷⁷³ A ampliação geográfica carrega grandes tensões, como já indicou Eduardo Morettin (2012).

⁷⁷⁴ O paralelo proposto por Candido com a literatura de Pedro Nava vem a calhar na escolha desse conceito. Também é o caso de notar que *O tempo e o vento* também se encontra, em mais de uma edição, presente na biblioteca pessoal de Paulo Emílio.

Considerando a trajetória de Paulo Emílio, tal como foi analisada até o momento, gostaria de sugerir que um dos elementos mais notáveis na quadra que separa “Uma situação colonial?” de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” é o adensamento da personalização na escrita do autor. A autoria se torna mais opaca, de modo a evidenciar os laços sociais de que é portadora. Diante disso, proponho a hipótese de que a crescente personalização que se observa nos textos de Paulo Emílio entre os anos 1960 e 1970 corresponde ao rompimento com a ideia de “povo”, a partir do impasse representado por “Dina do cavalo branco”. Como vimos, algumas passagens de *Cemitério* refuncionalizam a expressão, tematizando a busca do povo brasileiro. Dessa forma, o autor assume um ponto de vista explícito de classe, entrincheirando-se na e contra a burguesia paulista.⁷⁷⁵ Trata-se, portanto, de uma parentalidade de classe, que observamos em gestação no roteiro “Amar, verbo intransitivo”. Na “crônica dos parentes” a que se dedica em seus últimos anos, Paulo Emílio deseja retornar à posição de *enfant terrible*.

* * *

Talvez essa mudança de perspectiva não seja tão singular. Afinal, em 1962 – ano de “Dina do cavalo branco” – Theodor Adorno notava o esvaziamento da tradição, fato associado à perda de seu contrário dialético, o radicalismo. Este se tornaria então uma ideologia decadente (SIMON, 1990, p. 120-124). A discussão possui outro encaminhamento por parte de autores que de alguma maneira sustentam o radicalismo. É o caso de Antonio Candido, que trata do tema particularmente a partir dos anos 1970. Em 1974, em entrevista, ele menciona o advento de um pensamento radical de classe média ao rememorar a construção da FFCL-USP (CANDIDO, 1974); a observação é acompanhada do questionamento da pressão para a adoção de uma postura revolucionária. Em artigo publicado na revista *Discurso* em 1978 (CANDIDO, 2007, p. 77-87), ele contrapõe ao revolucionário profissional oriundo do bolchevismo o “radical de ocasião”, igualmente fundamental à transformação social. O crítico recenseia nesse artigo autores marcados por um socialismo disperso ou por certo radicalismo verbal. É o caso de Eça de Queiroz, autor caro a Paulo Emílio. Anos antes, na arguição de doutorado de Maria Rita Galvão, Candido (2007, p. 89-98) havia notado lateralmente a emergência

⁷⁷⁵ Divirjo do peso atribuído por Carlos Augusto Calil (2007a; 2007b) ao ressentimento de Paulo Emílio. O entrincheiramento “contra São Paulo” – título do prefácio de Calil à edição de 2007 de *Três mulheres de três PPPês* – não é uma recorrência tardia de sentimentos guardados desde os anos 1930, mas o resultado de uma lenta maturação que diz respeito à atuação possível no ambiente truncado pelo regime militar.

de um modesto radicalismo em frações da burguesia paulista. Segundo ele, faltaria à análise de Galvão sobre a Vera Cruz uma sensibilidade para os vínculos de certas figuras com a Frente Popular francesa ou para o radicalismo dos diretores italianos no TBC. Em 1988, em palestra proferida no Instituto de Estudos Avançados da USP, Candido (2013, p. 195-216) retoma o tema do radicalismo com referência às trajetórias de Joaquim Nabuco, Manoel Bomfim e Sérgio Buarque de Holanda.⁷⁷⁶ O tema volta à baila no mesmo ano na aula inaugural da FFLCH-USP, sobre o centenário da Abolição (CANDIDO, 2013, p. 229-241), ocasião em que o crítico alude ao radicalismo sociológico que alimentou a trajetória de figuras como Florestan Fernandes.

Há um contraste entre o comentário de Adorno acerca do esvaziamento da posição radical e as análises retrospectivas de Candido que procuram delimitar uma forma de atuação própria de setores da intelectualidade brasileira.⁷⁷⁷ Ainda assim, a leitura de Candido parece oferecer uma base positivada ou um objeto definido – “intelectuais de classe média radical” – para autores de diferentes perspectivas, como Carlos Guilherme Mota (2014) e, mais recentemente, Marcos Napolitano (2017, p. 79-85).

Voltemos à arguição de Maria Rita Galvão, ocasião em que Candido cita elementos radicais no seio da produção do TBC e da Vera Cruz. É o caso de notar que a postura mais provocativa de Paulo Emílio acrescenta alguns matizes a essa radicalidade de classe média. Em debate realizado nos anos 1970 (APESG-CB PI 0625), Paulo Emílio lembra que Candido era profundamente interessado pela Vera Cruz, ao que acrescenta o envolvimento de Décio de Almeida Prado com o TBC. Nessa rememoração à distância – Paulo Emílio sequer vivia entre 1949 e 1954 –, o crítico detém-se mais sobre outra fração, a dos intelectuais algo oficiais ou que aspiravam a essa posição, como Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade.

A comparação de Candido e Paulo Emílio evidencia uma leitura diversa do “radicalismo de classe média”, seja pela intensidade em que este era expresso em suas respectivas áreas de atuação, seja pela desconfiança mais evidente de Paulo Emílio em relação aos limites de sua própria posição “radical”. Em torno da parentalidade o crítico cinematográfico estrutura um círculo fechado que abarca até mesmo a crítica “radical”.

⁷⁷⁶ Em 1982, Candido (2013, p. 243-253) notava que Sérgio Buarque abandonara o radicalismo de *Raízes do Brasil* em suas obras posteriores. O caráter de expressão do pensamento radical do primeiro livro do autor já havia sido indicado em prefácio a essa obra (CANDIDO, 1969, p. XI-XXII).

⁷⁷⁷ A evocação de Florestan Fernandes é instrumental ao argumento de Candido, a despeito da dificuldade de inserção do sociólogo nas coordenadas sociais e políticas do que o crítico literário chama de radicalismo (Lidiane RODRIGUES, 2011, p. 12-33).

Tal fato se exprime como parentalidade estrita, marcada em “Amar, verbo intransitivo” pelo código de reprodução, mas também na consciência do caráter interno à classe de sua própria posição.⁷⁷⁸ Em suma, a classe comporta o radicalismo, que assim se limita ao escândalo.⁷⁷⁹

A parentalidade possui outros índices na produção, presentes já no início dos anos 1960. Pois foi nessa época que o crítico após à tese “Uma situação colonial?” o artigo “Fisionomia da Primeira Convenção” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 292-295). O recurso à “fisionomia” diz respeito a um arranjo institucional em que as relações ainda possuíam uma interpessoalidade direta a ponto de permitir a lembrança dos rostos. A opção pela publicação do comentário num jornal de grande circulação como *O Estado de S. Paulo* aponta para a percepção do *Suplemento* como um círculo ampliado do arraial da crítica. A análise fisionômica seria retomada em outras ocasiões. É o caso da evocação, em 1962, da produção baiana, apresentada num artigo intitulado, significativamente, “Perfis baianos” (SALLES GOMES, 2016, p. 253-259).⁷⁸⁰ A fisionomia seria expressa na forma de problema em “Conhecer e reconhecer”, de 1963 (SALLES GOMES, 1963d). O problema não é secundário, pois exprime um parâmetro de conhecimento em Paulo Emílio que se pode apropriadamente chamar de “paradigma indiciário” (GINZBURG, 1989, p. 143-179). Talvez esse seja um vínculo mais estrutural com a História que sua metodologia ou epistemologia.

A certa altura, a prática fisionômica tende a deixar de lado seu caráter descritivo e se assume como deboche. O desfile de fisionomias – como a coorte de rapazes que acompanham Hermengarda na segunda novela de *Três mulheres de três PPPês* – e o biografismo recorrente nos anos 1970 ressaltam o ridículo da classe. Uma estrutura teórica possível para caracterizar a ação de Paulo Emílio diante dessa parentalidade é a noção de “profanação”, tal como proposta por Giorgio Agamben (2007, p. 65-79). Pois a profanação permite devolver algo sacralizado ao uso dos homens.⁷⁸¹

⁷⁷⁸ Talvez um modelo distante para essa percepção da parentalidade seja dado por uma das principais matrizes literárias da formação de Paulo Emílio, Eça de Queiroz, seja numa obra como *A ilustre casa de Ramires* – onde a família é o leito ao qual se retorna de forma orgânica após uma lenta maturação –, seja em *Os Maias* – onde é um horizonte inescapável.

⁷⁷⁹ O mesmo se observaria na crítica cinematográfica, segundo o artigo “No arraial da crítica” (SALLES GOMES, 2016, p. 386-387), publicado em 1975 em *Movimento*. A expressão “arraial” alude ao caráter familiar do campo, que se desenvolve às expensas da qualidade.

⁷⁸⁰ Semanas depois apareceria o artigo “Perfis soviéticos” (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 417-421).

⁷⁸¹ Agamben nota, no entanto, a perda contemporânea do poder de profanação. Restrição suplementar ao horizonte de possibilidades de Paulo Emílio.

A certa altura, o próprio dispositivo cinematográfico se torna objeto de um esforço profanatório. É o que se entrevê nas reuniões da UNESCO que resultam nos encaminhamentos do encontro de 1972 em Belgrado (UNESCO 0000002054). Na ocasião, em que Paulo Emílio foi vice-presidente das discussões, a ênfase do relatório final foi colocada na democratização do acesso às condições de registro audiovisual, a ser assegurada pela distribuição de equipamentos, mencionando-se explicitamente a necessidade de compreender como “cineastas” também os “profanos”.⁷⁸²

A abordagem da história de São Paulo guarda esse sentido de profanação. Pois Paulo Emílio passou a alimentar um trato difícil com determinados membros da família paulista. Um exemplo – bastante discreto – é a relação do crítico com o jornal *O Estado de S. Paulo* e com a família Mesquita, proprietária do periódico. Já nos anos 1940, Alfredo Mesquita colaborou na viabilização da revista *Clima* (PONTES, 1998, p. 96-99). Em mais de uma ocasião, ao longo das décadas seguintes, Paulo Emílio se serviria de *O Estado de S. Paulo* para relatar o movimento cinematográfico nos festivais europeus. No entanto, notamos o abandono brusco da contribuição com o *Suplemento* do jornal em 1963. Vimos – é verdade – que a redução das contribuições se relaciona com o tempo dedicado a outros afazeres. Mas é o caso de acrescentar a essas explicações um nexos mais direto, relacionado com as posições assumidas nos artigos de fundo do jornal. O ano de 1963 é central para a tomada de posição de *O Estado de S. Paulo* em relação ao governo de João Goulart. A partir de agosto desse ano foi publicada a célebre série de editoriais intitulada “Subversão em marcha”, em que o órgão denunciava o avanço da esquerda e assumia uma posição de convergência com o movimento que culminaria com o Golpe realizado no ano seguinte. A partir de março de 1963 praticamente cessa a colaboração do crítico, que enviaria apenas mais um artigo em 1964 – a pedido de Décio de Almeida Prado – e dois no ano seguinte. Anos depois, no ensaio de 1973, Paulo Emílio se refere ao uso “ingênuo” e “tacanho” da expressão “subversão” nos momentos anteriores ao Golpe de 1964 (SALLES GOMES, 2016, p. 198). Mas é em 1968-1969, no roteiro “Amar, verbo intransitivo”, que *O Estado de S. Paulo* é atingido diretamente, ao ser apresentado como par complementar de *Notícias Populares* numa caracterização zombeteira do ambiente paulistano.

Outro foco de tensão é a atuação de Paulo Emílio junto a Francisco Matarazzo Sobrinho. Antes de assumir a chefia da Filмотeca do MAM-SP e de coordenar o Festival

⁷⁸² A atuação de Paulo Emílio é mais evidente, no entanto, em relação a outro ponto: a necessidade de distinguir as particularidades dos países subdesenvolvidos.

de 1954, o crítico acompanhava, por meio de sua correspondência com Lourival Gomes Machado, as agruras da implantação do museu em função das veleidades do empresário-mecenas. O alto custo de operação da Filмотeca e o prestígio limitado que ela auferia a seu patrocinador parece ter preparado o choque que levaria à separação da Cinemateca. O caso foi tratado de forma diplomática por Paulo Emílio em seus artigos no *Suplemento*, até porque o financiamento oriundo do MAM não cessou de imediato. Mas é outro o tom adotado anos depois, num momento em que Paulo Emílio retoma as tratativas com Matarazzo, junto de Rudá de Andrade e Almeida Salles, em carta enviada em 1974 (FB FMS 0107.7). A correspondência aborda o acerto para a realização das manifestações cinematográficas associadas à XIII Bienal de São Paulo. E é evidente no material a preocupação em delimitar claramente a viabilidade da iniciativa, bem como as responsabilidades de cada parte pela sua realização.⁷⁸³

Há, no entanto, casos que abrem outras perspectivas.

Primo Carbonari e Jean Manzon, a serviço dos parentes

Criticar Jean Manzon não é exclusividade de Paulo Emílio:

A Transamazônica não passa de uma gigantesca operação ‘primitiva’, reproduzindo a experiência da Belém-Brasília, no que para alguns românticos ‘à la Malraux’ é uma saga; o Brasil seria, assim, o único lugar do mundo – depois da desmoralização de Hollywood – onde a vida ainda se desenrola em termos epopeicos, muito próprios para as tomadas em *eastmancolor* de Jean Manzon. (OLIVEIRA, 2013, p. 105)

Publicada no limiar do “milagre econômico”, essa passagem não interessa apenas pelo seu tema imediato – a atualidade da “acumulação primitiva” em plena modernização capitalista –, mas também pela maneira de representá-lo. A evocação de André Malraux, autor de livros empenhados como *A condição humana* (1933) e *A esperança* (1937), estabelece um parâmetro ambíguo: esse “romântico gaullista”, recém-derrotado na França, marca com certo ecumenismo político a providência estética que transforma o

⁷⁸³ A XIII Bienal, realizada em 1975, marcou a aposentadoria de Matarazzo, seguida por uma querela financeira dele com o evento (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 141-143).

avanço sobre a Amazônia em saga. O “Brasil Grande”, enfim, que se revelava a cores nas reportagens de Jean Manzon.

Em que pese a recente valorização historiográfica desse tipo de material, os cinejornais produzidos por figuras como Manzon e Primo Carbonari deixaram uma má impressão na crítica de sua época. É o que se depreende do artigo “O Primo e a prima”, publicado em 1963 por Paulo Emílio em *Brasil, urgente*:

Somos condenados a Primo Carbonari. A essa pena pesada e hebdomadária alguns cinemas acrescentam às vezes uma dose de Jean Manzon. Não vamos reiniciar a clássica discussão, já acadêmica, sobre qual deles é o pior. O assunto evoluiu e hoje os melhores especialistas estão concordes em que um paralelo entre Carbonari e Manzon não tem sentido, pois é diversa a natureza da ruindade de cada um deles. Manzon é o ruim da classe internacional, ao passo que Carbonari é o ruim subdesenvolvido. Em suma, Carbonari é o pior cineasta brasileiro e Manzon é o pior do mundo. (SALLES GOMES, 2016, p. 310-311)

É o momento em que Paulo Emílio começava a romper com a posição relativamente ecumênica que alimentara no campo cinematográfico paulista até o início dos anos 1960. No mesmo ano Glauber Rocha escrevia: “O documentário brasileiro sempre foi a burrice dos propagandistas comerciais fartamente paga pelo Estado; sempre a falsificação de Jean Manzon, que goza de amplo prestígio junto às nossas maiores autoridades.” (ROCHA, 2003, p. 143-148)

Com uma diferença de dez anos, Francisco de Oliveira retoma a “clássica discussão” em torno da ruindade de Manzon, ressaltando a vitalidade de um padrão estético e econômico: a epopeia da Transamazônica, marco do governo Emílio Médici, reproduzia a saga da Belém-Brasília, marco do governo Juscelino Kubitschek. Fundiam-se assim as duas tendências básicas que Paulo Emílio observou no primeiro cinema brasileiro: “berço esplêndido” e “rituais de poder”. As torturantes doses de cinejornais que precediam as sessões de cinema pelo país eram ainda mais angustiantes por denunciar involuntariamente a continuidade e o aprofundamento de um mecanismo econômico e estético posto em movimento antes do Golpe de 1964.

Mas a rejeição ideológica não exclui o interesse do pesquisador, afinal a reprodução de tendências presentes no primeiro documentário brasileiro não escapava aos olhos de Paulo Emílio, que entabulou tratativas com Primo Carbonari para reunir materiais para a Cinemateca. O histórico de críticas ao cineasta não impedia que a convergência – ainda que formal – se desse em sentido duplo. É assim que, em carta de 1974, Paulo Emílio agradece à solidariedade de Carbonari ante sua possível demissão na USP e ao mesmo tempo propõe pesquisas em seu acervo (APESG-CB CA 0582).

A troca de gentilezas se dá num contexto em que as críticas a Carbonari não mais se vinculam a seus cinejornais, mas à sua função na elite paulista. Carbonari e Manzon são lembrados em 1973 na conferência “Cinema brasileiro na década de 1930” como parâmetro negativo contemporâneo que explica a dificuldade de se ter simpatia pela cavação que se seguiu às primeiras leis de reserva de telas para curtas-metragens (APESG-CB PI 0296). No entanto, há uma tentativa de contextualização da posição de Carbonari no roteiro “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949”, no momento em que ele é apresentado em perspectiva com Lima Barreto (APESG-CB PI 0173, p. 3-6). Aqui Carbonari não representa o equívoco, mas a opção possível de um jovem cineasta dos anos 1940, diversa da opção do *enfant terrible* Lima Barreto. Considerando o conjunto do texto, a posição de Carbonari parece inclusive mais lúcida, ainda que à custo de sua autonomia.

Ozualdo Candeias, opção

O distanciamento em relação à questão popular foi pontuado, na passagem para os anos 1970, por um contraponto. A essa altura, Paulo Emílio menciona em mais de uma ocasião o grau suplementar de alienação da elite. O tema aparece em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” e ganha uma articulação clara em *Tem coca cola no vatapá* e em entrevista de 1974 ao jornal *Última Hora* (SALLES GOMES, 2014, p. 55-63). Mas aí trata-se de uma referência muito genérica à resistência de um tecido cultural popular à colonização cultural. É em torno da obra de Ozualdo Candeias que o crítico desenvolve um contraponto a suas análises sobre o campo da elite. Talvez a aproximação tenha como pano de fundo uma convergência estrutural diante da situação política do país, marcada em opções formais comuns aos filmes de Candeias e à crítica de Paulo Emílio, marcadas pelo que se pode chamar de “estética do silêncio” (UCHÔA, 2019; ADAMATTI, 2019).

Já vimos que *A margem*, primeiro longa de Candeias, foi citado por Paulo Emílio em 1968, em seu comentário sobre o III Festival de Brasília (SALLES GOMES, 2016, p.

326-330). Candeias é mencionado nesse texto como parte de uma nova geração de realizadores paulistas, ao lado de Maurice Capovilla e de Luiz Sérgio Person. O comentário talvez procure balancear o tradicional contraponto entre a produção carioca e baiana e uma produção paulista que finalmente teria agradado ao crítico. Mas se essa primeira visada depende das circunstâncias proporcionadas pelo festival de 1967, a aproximação com a obra de Candeias parece mais estrutural nos anos seguintes. Entre os papéis de Paulo Emílio, constam anotações (APESG-CB PI 0313, 0314 e 0315) que resultam de sessões de diversos filmes do diretor: *O acordo*, parte de *Trilogia do terror* (1968, dir. Ozualdo Candeias, Luiz Sérgio Person e José Mojica Marins), *Zézero*, *A herança* (1970), *Candinho* (1976) e *A visita do velho senhor* (1976).

Há outro material, de 1974, dedicado especificamente a *Zézero* (APESG-CB PI 0525). Essas notas possivelmente se associam à participação de Paulo Emílio em debate promovido na ECA-USP em torno de 1973 e revelam uma oscilação no registro entre análise sintética e descrição do material, numa escrita que mimetiza a experiência do próprio filme (PINTO, 2014a). Pouco depois, Paulo Emílio produziria uma análise, publicada em folheto pelo Centro Acadêmico de Física da USP, ainda em 1973. No artigo, que prolonga as reflexões sobre o cinema marginal no *Jornal da Tarde*, Paulo Emílio destaca o problema da satisfação sexual, ou melhor, da impossibilidade de satisfação da parte do migrante pobre da grande metrópole. Pois no filme qualquer esperança possível é impietosamente afastada, havendo mesmo um desajuste na expressão “prostituta” para se referir à satisfação.

A importância assumida por Candeias se sustenta ao longo da década, o que é indicado no curso ministrado por Paulo Emílio em Nova York, em 1975. Entre os filmes usados na ocasião está *Zézero*, em torno do qual o crítico faz algumas gestões para seu envio aos Estados Unidos, indicando que teria o contato direto de Candeias (APESG-CB CA 0675).

Jorge Andrade, rasto atrás

Algumas formulações do dramaturgo Jorge Andrade podem fornecer uma referência teórica mais ajustada para compreender o problema paulista em Paulo Emílio. Como se sabe, é um dramaturgo conhecido pelo crítico, que publicou um artigo em *Visão* acerca de *Pedreira das almas*, em 1958 (APESG-CB PI0193). A peça havia sido montada recentemente pelo TBC, em São Paulo, e suscitou uma das raras incursões de Paulo Emílio no campo teatral. O artigo afirma que a peça introduz a tragédia no país, de modo

a complementar o trabalho do TBC, ao qual faltava dramaturgia própria. O crítico vai além ao notar que as dificuldades de encenação da peça demarcam um autor à frente de seu tempo.⁷⁸⁴

O comentário não é isolado. Anos depois, Jorge Andrade seria lembrado, na condição de dramaturgo televisivo, como um dos poucos autores cujas novelas o crítico acompanhava, na TV Globo (APESG-CB PI 0779). O comentário procurava sublinhar a precariedade da cultura televisiva de Paulo Emílio e faz parte de sua arguição à dissertação de mestrado de Sônia Miceli Pessoa de Barros, na FFLCH-USP, em 1974. Anos antes, num levantamento de autores de obras adaptadas para o cinema, Jorge Andrade aparece na lista, associada à conferência da UNESCO sobre o tema, em 1970 (PI 0888, p. 4).

Entre os dois núcleos documentais, o artigo de 1958 e as citações nos anos 1970, ocorre uma curiosa menção ao dramaturgo paulista. Ela se dá numa anotação certamente realizada após 1966, data estabelecida a partir dos depoimentos citados no documento (APESG-CB PI 0638). Nesse material, Paulo Emílio procura sistematizar anotações sobre um pequeno gênero cinematográfico que emergira de maneira efêmera no cinema paulista nos anos 1920, os filmes de caçada. Na análise, Paulo Emílio menciona dois filmes, *Nos sertões do Avanhanda* (1924) e *Nas barrancas do rio Paraná*.⁷⁸⁵ A certa altura, o autor nota que entre as identidades do segundo filme consta a presença do pai e do avô de Jorge Andrade. A notação adquire significado quando se observa que a presença paulista no “sertão”, o “desbravamento” dessa região e a sociabilidade daí advinda é um dos elementos chave da dramaturgia de Andrade. Tais temas constituem o ponto de fuga, por exemplo, de *Pedreira das Almas*.

E, no entanto, as peças do dramaturgo tratam menos do trabalho de desbravamento do sertão e de plantio do café e mais da decadência dessa época. Há, portanto, certa convergência temática com alguns filmes da Vera Cruz. No artigo de 1958, aliás, Paulo Emílio se refere à obra de Andrade considerando sua temática histórica e, mais precisamente, seu trabalho com uma sociabilidade que já teria morrido. A essa altura o dramaturgo havia apresentado *A moratória* no Teatro Maria Della Costa, em 1954. Portanto, a referência ao passado faustoso demarca, antes, o atual estado de coisas, definido pela decadência daquela sociabilidade ligada ao mundo do café. Tal temática

⁷⁸⁴ As dificuldades de encenação acompanhariam as peças de Jorge Andrade, como voltaria ocorrer por ocasião da montagem de *Vereda da salvação*, em 1964.

⁷⁸⁵ Não foi encontrada a referência deste filme.

seria trabalhada por Andrade ao longo dos anos 1960, em peças como *A escada* (1960), *Os ossos do barão* (1962) e *Senhora na Boca do Lixo* (1963), que se situam num desdobramento urbano da decadência cafeeira. As peças seriam compiladas no volume *Marta, a árvore e o relógio*, publicado pela editora Perspectiva em 1970 (ANDRADE, 1986).⁷⁸⁶

O tema da decadência reaparece em outro ponto de contato indireto entre Paulo Emílio e Jorge Andrade: a tese de Maria Rita Galvão sobre a Vera Cruz. Como vimos, é notória a colaboração entre Maria Rita e Paulo Emílio à época. Tal fato é registrado na apropriação de temas caros à pesquisadora em “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” e, num sentido oposto, da convergência de perspectivas entre o “Panorama” de Paulo Emílio e aquele produzido por Maria Rita e Carlos Roberto de Souza (2003).

Na fração publicada de sua tese de doutorado, Maria Rita Galvão aborda principalmente os dois primeiros filmes de longa metragem lançados pela Vera Cruz, *Caiçara* e *Terra é sempre terra*.⁷⁸⁷ Jorge Andrade é citado quando a análise passa ao núcleo de dramas rurais paulistas da Vera Cruz, iniciado com o segundo filme e continuado com *Ângela* (1951, dir. Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne) e *Sinhá Moça* (1953, dir. Tom Payne), este último, um dos filmes mais bem sucedidos da empresa. O tema da decadência já havia sido identificado por Maria Rita nos letreiros iniciais de *Caiçara*, onde há um jogo de palavras entre “caiçara” e “caída”. Quanto a *Terra é sempre terra*, a autor procura analisar a posição da elite paulista na capital em relação à temática rural. O enredo do filme trata do deslocamento do protagonista, João Carlos Marcondes (interpretado por Mário Sérgio), que viaja de São Paulo para a antiga fazenda da família. Lá, é confrontado com o implacável administrador e com seus próprios vícios, sobretudo o jogo. Em torno do filme, a pesquisadora nota que a referência bíblica do título (“Uma geração vai, e outra geração vem, mas terra é sempre terra” [Eclesiastes, 1:4-6]) contrasta com o encaminhamento efetivo do filme, uma vez que a terra é pensada aqui pela posição social, pela propriedade e pelo dinheiro, não por apego (GALVÃO, 1981, p. 263-281). Trata-se de uma perspectiva, afinal, oriunda de uma elite vinculada à indústria e desligada da terra. E nesse momento, o jogo central se dá em torno da renovação dos quadros elite, da ascensão e da decadência que marca o fim da “raça de gigantes”⁷⁸⁸ e a vitalidade do

⁷⁸⁶ Na biblioteca de Paulo Emílio consta apenas a primeira edição de *Pedreira das almas*.

⁷⁸⁷ Esta pesquisa não acessou a íntegra da tese de doutorado de Galvão e a arguição de Paulo Emílio.

⁷⁸⁸ Refiro-me ao título do conhecido estudo de Alfredo Ellis Jr., *Raça de gigantes*.

imigrante. Ao mesmo tempo, porém, Galvão nota que nem se pode falar em decadência ao final do filme, uma vez que o burguês João Carlos é reconduzido à verdadeira elite, que jamais decai, ao casar-se com Dora (interpretada por Eliane Lage), figura oriunda da aristocracia paulista. Assim, o lugar a burguesia é ambíguo, de difícil resolução, fato que se desdobra nas ambiguidades do filme. Note-se, porém, que Paulo Emílio questiona a interpretação de Maria Rita Galvão em debate sobre a Vera Cruz, observando que a emergência de novos grupos efetivamente se concretiza no filme, de modo a reintroduzir a ideia de decadência (APESG-CB PI 0625, p. 4).

Ainda segundo Maria Rita Galvão, o filme apresenta uma série de índices de classe da decadência, como o jogo e a casa de apostas em que João Carlos perde a fazenda, último arrimo de sua família.⁷⁸⁹ A autora observa que o filme é rarefeito diante de seu objeto, não possuindo uma densidade comparável a dois produtos que abordam temática semelhante. Por um lado, o filme não seria comparável ao grande parâmetro cinematográfico representado por *E o vento levou* (1939, dir. Victor Flemming). Por outro, tampouco encontra-se à altura da peça *A moratória*, de Jorge Andrade, uma vez que esta ofereceria uma penetração mais ampla na elite paulista decadente.

A análise de Maria Rita Galvão se sedimenta em torno do imaginário expresso pela elite financiadora da empreitada cinematográfica paulista. E a despeito das discordâncias de Paulo Emílio e Antonio Candido, sua análise encontra correspondências nas análises dos dois climáticos. Paulo Emílio referia-se, no início dos anos 1960, ao imaginário construído pela indústria cinematográfica paulista ao abordar *A morte comanda o cangaço*, ocasião em que remete a *O cangaceiro*, produto mais celebrado da Vera Cruz (SALLES GOMES, 2016, p. 244-252). Quanto a Candido, sua análise da formalização literária da capital paulista está no cerne do artigo “A literatura na evolução de uma comunidade”, publicado em 1954 (CANDIDO, 2011, p. 147-175). Em que pese a distância temática dos três casos, o imaginário da elite paulista e suas variações formalizadas na literatura e no cinema estão no foco do olhar.

Por esse motivo a análise de Maria Rita Galvão fornece pistas para uma aproximação entre Jorge Andrade e Paulo Emílio. O que é desenvolvido paulatinamente pelo dramaturgo, sobretudo a partir da emergência da personagem Vicente, é o dado reflexivo desse voltar-se para o passado, para o difícil passado que separa o dramaturgo-personagem da trajetória de seu pai, simbolizada, em *Rasto atrás* (1966), na prática da

⁷⁸⁹ O jogo também desempenha papel central em *Ângela*, onde Gervásio (interpretado por Abílio Pereira de Almeida) perde sua propriedade.

caçada (ROSENFELD, 1986).⁷⁹⁰ A peça sugere um duplo parâmetro de análise para o olhar de Paulo Emílio. Sua visada para a “família paulista” reúne alguns dos procedimentos adotados pelo dramaturgo, tal como a evidenciação do traço subjetivo, até mesmo da marca familiar, ao mesmo tempo em que se interroga sobre o sentido de alguns traumas.⁷⁹¹ Ao mesmo tempo, a noção de “rasto” permite mais uma vez indicar o elemento indicial que alimenta a pesquisa, o olhar muito particular do crítico para o passado, pronto a deparar-se com elementos simbólicos que persistem e carregam ambiguidades, como a caça em Vicente e em Jorge Andrade.

* * *

Essa forma de lidar com o passado também se manifesta em parte da produção de Paulo Emílio dos anos 1970 dedicada à história do cinema brasileiro. Refiro-me particularmente ao roteiro “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949”. O material talvez se relacione a uma encomenda da Comissão Estadual de Cinema – dirigida à época por Almeida Salles – que resultou num conjunto de filmes sobre o cinema paulista.⁷⁹² Essas circunstâncias permitem uma datação relativa do material para o início dos anos 1970. O roteiro se divide em duas versões: uma delas, provavelmente anterior, é manuscrita (APESG-CB PI 0173); a outra, sem grandes discrepâncias, é uma versão datilografada, com uma pequena interpolação manuscrita (APESG-CB PI 0614). Esta será utilizada como referência.⁷⁹³

Antes de passar diretamente ao roteiro, é importante indicar que a tendência à incorporação do cinema brasileiro à prática de produção fílmica era uma tendência manifestada previamente na obra de Paulo Emílio. Já foi mencionado o roteiro “CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA”, produzido nos anos 1950 com vistas a uma parceria com Mário Audrá. A iniciativa é referida em duas cartas de Paulo Emílio a Audrá, ambas de 1956, que dão conta das dificuldades e do encerramento definitivo do projeto (APESG-CB CA 0491 e 0492), o que permite referi-lo a essa data. O filme tinha

⁷⁹⁰ Note-se a proximidade dessa peça com a produção do documento de Paulo Emílio sobre as caçadas.

⁷⁹¹ “Trauma” talvez defina melhor a relação de Paulo Emílio com seu passado que “ressentimento”. Daí a recorrência involuntária da memória traumática, confessada pelo autor no início dos anos 1960.

⁷⁹² Refiro-me à série “Panorama do Cinema Paulista”, composta por filmes como *Pauliceia fantástica* (1970, dir. Charles Mendes de Almeida, João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan, Marcello Tassara e Maria Rita Galvão), *Eterna esperança: sem pressa e sem pausa, como as estrelas* (1971, dir. João Batista de Andrade, Jean-Claude Bernardet, João Silvério Trevisan, Jorge Bodanzky, Marcello Tassara e Maria Rita Galvão) e *A Cia. Cinematográfica Vera Cruz* (1972, dir. João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet).

⁷⁹³ Uma transcrição desse documento consta no Anexo III, ao final desta tese.

por objetivo reconstituir a trajetória histórica do país a partir do material fílmico levantado na Cinemateca. A proposta não dista muito de um filme que marcara profundamente a crítica de André Bazin em torno do problema da montagem, *Paris 1900* (1947, dir. Nicole Vedrès).⁷⁹⁴ Também ocorre uma tentativa de incorporação de material fílmico em “Amar, verbo intransitivo”.

Outro parâmetro nesse sentido são as críticas feitas a duas obras dirigidas por Jurandyr Noronha, *Panorama do cinema brasileiro* e *Cômicos... + cômicos...* (1971). Trata-se de filmes que não se utilizam do cinema de forma instrumental, como os roteiros indicados acima, mas que tomam o próprio cinema como objeto. Sobre *Panorama*, Paulo Emílio assinala em 1968 (APESG-CB PI 0733) o valor relativo do filme promovido pelo INC. Num momento de distanciamento em relação a essa instituição, o filme é criticado pelas suas lacunas, seja pela insuficiência do material levantado, restringindo-se ao já conhecido, a produção paulista e mineira, seja pela hipertrofia dada pelo diretor ao grupo de Khouri. Há ainda uma terceira crítica, feita à ordenação do material, que não segue uma sequência clara. Crítica semelhante àquela feita, anos depois, a *Cômicos... + cômicos*, publicada em 1973 no *Jornal da Tarde* (SALLES GOMES, 2016, p. 368-370). Obra feita no âmbito do incentivo oficial a filmes infantis, ela teria o mérito de levantar fragmentos, mas pecaria no uso superficial do material disponível.⁷⁹⁵

“Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista” constitui uma passagem a um projeto análogo ao de Jurandyr Noronha, embora seja evidente a distância do tratamento dado ao tema. No material de Paulo Emílio – a meia distância entre um argumento e um roteiro – uma espécie de preâmbulo indica ao leitor que se trata de um filme sobre um período marcado pela escassez de material, donde a necessidade de recorrer a materiais diversificados, filmes de atualidades etc. Considerando a crítica feita a Noronha, é interessante observar como ocorre o encadeamento do enredo no roteiro de Paulo Emílio, através das “sugestões” ou “exemplos” que ele fornece. Sua proposta é encadear a narrativa sem apelo a um narrador, “liberdade aberta pelo cinema moderno” (APESG-CB PI 0614). Vale lembrar que, em entrevista no início dos anos 1970, Paulo Emílio já indicara essa liberação, iniciada com o Neorrealismo (SALLES GOMES, 2014, p. 172-181). No roteiro, o crítico sugere a

⁷⁹⁴ O filme foi visto com atraso por Paulo Emílio, mas é referido na nota aos *Cahiers* de 1957, num período próximo ao roteiro para Audrá Jr. (SALLES GOMES, 1957).

⁷⁹⁵ Nesse momento a temática infantil é uma preocupação presente em Bernardet (BERNARDET, 2011, p. 208-213).

possibilidade de inserir um “coro” de jovens estudantes, que discutem, namoram etc. A parte que segue são diálogos que enfatizam o caráter de “possibilidade” do material.

O marco inicial do filme, o ano de 1934, é demarcado pela polarização entre Hitler e Stálin, polarização importada pelo Brasil na forma da oposição entre Getúlio Vargas e São Paulo. Insere-se então uma crítica a Zhdanov e uma menção ao surgimento do *strip-tease* nesse mesmo ano, nos Estados Unidos de Roosevelt. Passa-se ao caráter importado do cinema brasileiro, refletido nas fotos de *A scena muda* e em seu ufanismo. O ano de 1934 marca também o início da obrigatoriedade de exibição de conteúdo nacional nas telas do país. E aí tem início o relato propriamente dito: Adhemar Gonzaga e outros críticos e cineastas vêm a São Paulo defender o decreto; José Del Picchia era contra, mas foi convencido por Plínio Salgado, uma vez que o Integralismo atribuía muita importância ao tema. O ceticismo em torno da medida seria alimentado pela precariedade que marcou a luta dos produtores de São Paulo, como Francisco Madrigano, Nicola Tartaglione e Achille Tartari, desiludidos – aqui a marca da dissertação de Maria Rita Galvão é evidente (GALVÃO, 1975, p. 63-257).⁷⁹⁶

Seja como for, a medida legislativa leva a um aumento na produção de curtas-metragens em São Paulo. Retoma-se aqui a ideia de que a busca pelo pitoresco permitiu expor a miséria local, o que causou impacto nos intelectuais, sempre com referência a Oliveira Viana, o que evidencia a retomada de formulações que se acumularam nos anos anteriores. Paulo Emílio retoma o tema da presença de cineastas na campanha de Armando de Sales Oliveira à presidência da república, que seria obstada pelo Estado Novo.⁷⁹⁷ O período do golpe de 1937 e da passagem ao governo do interventor de Adhemar de Barros (1938-1941) seria marcado por um acontecimento cinematográfico, a Tragédia do Cine Oberdan, quando dezenas de crianças morreram pisoteadas num cinema no bairro do Brás, por um falso alarme de incêndio, em 1938.⁷⁹⁸ A emergência do Estado Novo traz um impacto estrutural na produção paulista, pois as pequenas produtoras passariam a sofrer com o problema suplementar da concorrência do DIP e do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, ao que se soma o problema da

⁷⁹⁶ Entre os depoimentos ali coligidos constam os de Tartari, Madrigano e Tartaglione, além do irmão de José Del Picchia, Menotti Del Picchia. Consta uma fotografia de Paulo Emílio na casa de Guiomar Novaes, em 1971. Entre os presentes, encontra-se também Menotti Del Picchia (MIS 00135CMS002935FTa).

⁷⁹⁷ O tema foi abordado recentemente em *Imagens do Estado Novo 1937-1945* (2016, dir. Eduardo Escorel).

⁷⁹⁸ A tragédia ocorreu apenas 17 dias antes da posse de Adhemar.

censura.⁷⁹⁹ Momento de transição, em que alguns desistem, como Joaquim Garnier,⁸⁰⁰ e outros, mais jovens, aparecem, como Primo Carbonari e Lima Barreto.

Em dado momento, o roteiro aponta para a atualidade dessas questões, o que se dá em dois níveis. Por um lado, o autor nota a presença dos temas abordados na atualidade, mencionando a guerra e o viés esquerdizante assumido no fim das contas por Vargas. Por outro, Paulo Emílio enfatiza a necessidade de buscar os que ainda estão vivos com o fito de completar as informações perdidas. Propõe então o diálogo com figuras importantes para o contexto paulista, como Antônio Tibiriçá, Antonio Sorrentino e Vittorio Capellaro. A busca de vivos e mortos dá a tônica da enumeração que segue, em que são lembrados Alvarenga e Ranchinho, Vassourinha, Januário de Oliveira, Alzirinha Camargo, Cida Tibiriça, Abdula, lista que privilegia os atores.⁸⁰¹ A busca ganha sentido ante as lacunas deixadas pela produção paulista. A lacuna é total, considerando-se apenas os filmes de longa-metragem, de 1936 a 1939 e de 1941 a 1942. Paulo Emílio evoca nesse sentido um caso particular, a incineração do filme *O canto da raça* pelo DIP.⁸⁰² Em outros casos sobram apenas fios tênues, como em *Palhaço atormentado*, filme perdido que pode ser relatado pelo palhaço Arrelia.

O roteiro sugere uma causa para essa perda generalizada de material. A observação se inicia pela menção à intenção de adaptação cinematográfica de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, por Idelfonso Falcão. A adaptação dessa obra – que, por seu turno, ironiza fortemente o cinema – prepara a menção à “burrice paulista”, que desprezara o cinema local tanto quanto a “inteligência”. Quanto a esta, Paulo Emílio enumera diversos exemplos de desprezo pela produção local da parte de críticos renomados, como Guilherme de Almeida, Cícero Cristiano de Souza, Almeida Salles, além do próprio Paulo Emílio. Ruy Coelho é evocado, considerando sua ida até a porta de um cinema e sua desistência diante de um filme brasileiro.⁸⁰³ A briga que então se colocava era entre a preferência pelo cinema francês e pelo cinema estadunidense,

⁷⁹⁹ Essa questão foi analisada por Anita Simis (2015, p. 108-123).

⁸⁰⁰ Garnier também foi entrevistado por Maria Rita Galvão (1975, p. 151-159). No documento de Paulo Emílio ele teria imaginado uma resposta à censura, a ser dita com o paramento de Bandeirante: “Senhores e Senhoras da Censura, vão à...” (APESG-CB PI 0614)

⁸⁰¹ Embora a divisão de tarefas fosse bastante fluida, as entrevistas de Maria Rita Galvão privilegiam figuras que tenderam a desempenhar o papel de diretores ou de produtores.

⁸⁰² A incineração se dá no contexto de combate aos símbolos estaduais sob o Estado Novo, inaugurada pela cerimônia de queima das bandeiras estaduais, em 1938.

⁸⁰³ Há uma inversão de papéis na coletânea em homenagem a Paulo Emílio, em 1986. Pois aí coube a Ruy Coelho apresentar a primeira trajetória, extremamente afrancesada, do crítico paulista (COELHO, 1986).

exemplificada pela altercação entre Nonê de Andrade e Rubem Biáfora em debate ocorrido na Filмотeca do MAM-SP.

O fim do documento é dedicado ao levantamento de materiais passíveis de serem usados no documentário, um pouco como ocorrera em “Amar, verbo intransitivo” (APESG-CB PI 0117.01). Paulo Emílio arrola então um conjunto de materiais, divididos em seções: lista de filmes de enredo de longa-metragem, lista de firmas paulistas de curta-metragem, lista de fontes possíveis de materiais (a Cinemateca e os arquivos pessoais de Adhemar Gonzaga e de Pedro Lima, além das revistas da época). Por fim, indica-se que o material deve ser complementado por fontes de outras naturezas para dar conta das lacunas. O crítico propõe um uso desinibido de textos para reconstituir filmagens perdidas; indica que esse uso pode prescindir da citação, reconstituindo cenas, lendo ou filmando os textos. Além disso, o crítico lembra que se trata de um momento de industrialização da música, inclusive em São Paulo, donde a possibilidade de explorar uma “linha paulista” representada por Alzirinha Camargo, Cida Tibiriçá e Agripino Duarte.

Em suma, verifica-se no roteiro uma aproximação com uma “crônica” do cinema paulista avizinhada da proposta de trabalho de Maria Rita Galvão, calcada não tanto na exploração do material fílmico, aliás praticamente inexistente para esse período, e mais voltado à exploração da sociabilidade do cinema feito em São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940. Desnecessário lembrar que essa evocação é vizinha da conferência feita no IEB-USP em 1973, sendo evidente aí a força que ganha a evocação das relações e das circunstâncias pessoais das figuras associadas à aventura-cavação cinematográfica. O ponto de fuga desse esforço é a reconstituição de uma familiaridade no presente, garantida por uma forma de contar a história que recompõe um tecido social mais amplo, ao qual não falta um elemento central da análise de Galvão: o caráter pobre do cinema paulista, refletido nas trajetórias a ele associadas.

Aqui ganha pleno sentido a querela onomástica propiciada pela publicação da *Introdução ao cinema brasileiro*, ainda na passagem para os anos 1960. Como vimos, Bendito J. Duarte criticou o índice onomástico do livro, propondo uma classificação mais excludente que aquela utilizada por Alex Viany. Àquela altura Paulo Emílio entrou em defesa de Viany e de sua lista ampla, embora fosse crítico a outros pontos da obra. Ora, o que nos anos 1960 parecia uma querela sem grande consequência para a obra de Paulo Emílio – mas fundamental para os bancos de dados da Cinemateca – floresce uma década depois numa estrutura de investigação que coloca no centro o problema da singularidade

das trajetórias e das circunstâncias individuais, seu caráter indicial e, mais uma vez, o problema da fisionomia.⁸⁰⁴ Isso num campo social e cinematográfico muito mais fluido – o do cinema pobre paulista – que não corresponde a determinados critérios de classificação.

* * *

Dentre os primeiros comentadores de Paulo Emílio, David Neves (1981), Zulmira Ribeiro Tavares (1986) e Roberto Schwarz (1986) apontaram para a centralidade da biografia na trajetória do crítico. Zulmira Ribeiro Tavares lança mão da ideia de “biografismo” para se referir à operação da escrita do crítico de cinema. Aliás, a produção de biografias corresponderia a uma das sessões da edição organizada por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado, *Um intelectual na linha de frente*, ainda que atenuada sob o título geral “Testemunhos” (SALLES GOMES, 1986, p. 187-213). É importante também lembrar que parte das publicações do crítico nos anos 1950 articulou-se de alguma forma ao gênero biográfico, incluindo a dupla biografia produzida na França acerca de Jean Vigo e Miguel Almereyda.

A profusão de indicações biográficas se liga a uma forma de escrita muito particular. Roberto Schwarz fala numa construção pessoal das personagens por meio de uma intensidade máxima, processo hoje arcaico, calcado no contato direto, pessoal (SCHWARZ, 1986). A seguir, proponho voltar o olhar sobre uma série de retratos que colocam questões particulares sobre essa forma de intervenção escrita.⁸⁰⁵

Um refém: Erich Stroheim

A produção biográfica obedece a certo padrão em que mito e realidade se articulam na constituição de uma trajetória marcada pela articulação entre dado objetivo e dado subjetivo – o que já havia sido delineado na análise da recepção crítica da obra de Vigo. Um modelo desse tipo de análise é André Bazin, considerando o encaminhamento de suas discussões sobre a trajetória de Chaplin, particularmente em “Pastiche et postiche” (BAZIN, 2002, p. 27-31), acerca das vinculações, simbólicas e reais, entre o

⁸⁰⁴ Tomo a noção de “fisionomia” num sentido diverso daquele utilizado por Rafael Zanatto (2018, p. 13-25). Não são, no entanto, abordagens excludentes. Enfatizo aqui a centralidade da singularidade, enquanto Zanatto, calcado na leitura de uma das referências de Paulo Emílio – Siegfried Kracauer – pensa na noção de fisionomia como uma característica de um povo.

⁸⁰⁵ A forma de exposição remete ao álbum produzido por Gonzaga em *70 anos de cinema brasileiro*. Em certo sentido, a escrita de Paulo Emílio tende a convergir com o “álbum de família” do crítico carioca naquela publicação.

bigode de Chaplin e o de Hitler em *O grande ditador*. A temática permanece em suas intervenções em torno de *Monsieur Verdoux* (1947, dir. Charles Chaplin) e da progressiva dissociação entre Chaplin e Carlitos. A presença em Chaplin é um elemento que transcende o cinema, segundo uma das últimas reflexões de Paulo Emílio dedicadas ao cineasta, em sua penúltima intervenção no *Suplemento Literário* (SALLES GOMES, 2015, p. 39-48).

Esse primeiro padrão biográfico é mais visível no *Suplemento Literário* ainda no fim dos anos 1950. Refiro-me particularmente à análise dedicada a Stroheim. O cineasta é abordado em artigo de 1957, intitulado “O mito, a obra e o homem” (SALLES GOMES, 2015a, p. 93-99). Nele, o crítico articula a apresentação do autor ao público do *Suplemento*, a uma discussão sobre o material prévio que já se encontra no imaginário em torno dele, a mitologia que o envolve.⁸⁰⁶ O caso Stroheim é interessante uma vez que o imaginário foi alimentado pelo próprio cineasta, a ponto de aderir a ele plenamente em *Crepúsculo dos deuses* (1950, dir. Billy Wilder), comentado no artigo de 1957. Há aqui um curto-circuito entre uma mitologia que – como ocorrera em Chaplin – tornou Stroheim “refém do mito” (SALLES GOMES, 2015, p. 91-99). Em suma, há aí uma indistinção entre ator, autor e personagem que foi criada ativamente por Stroheim e nunca mais se desfez.

O envelhecimento: Gary Cooper

O tema da “obscenidade da morte” é muito caro a André Bazin (XAVIER, 1991, p. 7-14). Ele foi desenvolvido em seu necrológio de Humphrey Bogart, publicado nos *Cahiers du cinéma* em 1957 (BAZIN, 2014, p. 275-279). Ali, o ator estadunidense é apresentado como portador de uma trajetória marcada pela iminência e pela imanência da morte. Bogart aparece então como um homem postado depois de seu destino. Ao envelhecer, isto é, ao ficar mais parecido com a morte, Bogart reforçaria essa tendência. O caráter moderno, no sentido baudelairiano, do mito de Bogart seria insuficiente, sendo preciso ir além e notar sua conexão com um momento do cinema em que sua figura ambígua nos filmes *noir* de John Huston (como *Relíquia macabra* [1941]) coincide com o aparecimento do cinema de Orson Welles, onde há uma paralela interiorização da ambiguidade. É com Bogart que o romance americano penetraria no cinema, o que é uma

⁸⁰⁶ Abordagem diversa daquela feita pelo próprio Paulo Emílio em 1954, no jornal *O Estado de S. Paulo*, a propósito da obra de Stroheim, então exibida no Festival de Cinema de São Paulo (SALLES GOMES, 1954a).

temática fundamental a Bazin (ANDREW, 2013). E à diferença de atores como Marlon Brando e James Dean (este, falecido em 1955), que assumem um postulado anti-intelectual, Bogart adota um silêncio cauteloso, misto de desconfiança e cansaço. Há, em suma, uma maturidade existencial que aos poucos transforma a vida numa ironia tenaz em detrimento da morte. Bazin estabelece Gary Cooper como modelo oposto a Bogart.

É curioso que a menção a Gary Cooper seja feita nesse contexto. Poucos anos depois, em 1961, Paulo Emílio escreveria o necrológio deste ator estadunidense, no artigo “O final que milhões não queriam” (SALLES GOMES, 1961b). É curioso o aparecimento desse artigo num momento em que Paulo Emílio já havia marcado sua passagem ao cinema brasileiro. Ele aparece, porém, num contexto mais liberado da agenda assumida no *Suplemento Literário*, a revista *Visão*. É interessante notar como o problema imaginário reaparece nesse contexto, devido à presença de Cooper na vida de várias gerações. Pois esse imaginário – a simpatia de uma personalidade que encarna o homem médio estadunidense, uma figura comedida e conservadora – tendia a ser perturbado pelos sulcos profundos que apareciam no rosto envelhecido do ator. Essas marcas seriam associadas, por fim, com a personagem interpretada por Cooper em *Ídolo, amante e herói* (1942, dir. Sam Wood), onde haveria certa impossibilidade de distinguir entre realidade e ficção, uma vez que o enredo trata do jogador Lou Gehrig, cuja carreira no beisebol foi interrompida por uma doença fatal. No entorno do artigo, o envelhecimento é o traço marcado nas fotografias acrescentadas pela revista, que vão explorando a cronologia a partir da comparação da feição de Cooper.

Um mitômano: André Malraux

Como já notou Roberto Schwarz em sua análise de *Três mulheres de três PPPês*, André Malraux é uma figura que acompanha a trajetória de Paulo Emílio. Como vimos, a Guerra Civil Espanhola foi um evento de grande significado para a trajetória do crítico, que se aproximou de Plínio Sussekind Rocha em função desse acontecimento. Como vários intelectuais de sua época, Paulo Emílio foi fortemente marcado pelo evento e, como tantos outros, pela participação de André Malraux nos fatos. Independentemente da natureza da participação efetiva do escritor, sua obra teve grande impacto na intelectualidade favorável à República espanhola. Refiro-me tanto a seu romance *L’Espoir*, quanto ao filme nele baseado, *Espoir, sierra de Teruel* (1938-1939, dir. André Malraux e Boris Peskine), obras que ficcionalizam de maneira mais ou menos livre a

atuação do autor na força aérea internacional organizada pela República contra as forças lideradas por Francisco Franco.⁸⁰⁷

O tema seria retomado por Paulo Emílio em mais de uma ocasião, e importa aqui notar a diferença da abordagem com a passagem do tempo. Rafael Zanatto (2018, p. 263-274) chamou a atenção para a presença de Malraux, ao lado de Edgar Morin, Élie Faure e do próprio Bazin, como referências teóricas na produção do crítico para o *Suplemento Literário*. Acrescento algumas observações mais específicas sobre Malraux. A análise da contribuição teórica do versátil intelectual francês aparece principalmente no primeiro artigo da série dedicada a ele, “As ideias de Malraux”, publicado no *Suplemento* em 1957 (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 219-222). O final desse artigo anota uma contradição, uma vez que a ação fílmica contraria as ideias enunciadas pelo teórico. No segundo artigo da série, “A ação de Malraux” (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 223-226), Paulo Emílio evoca o impacto da projeção de alguns filmes que haviam sido represados pela ocupação da França, de modo que a Liberação coincide com a circulação de filmes como *Zero de conduta* e *Espoir*. Paulo Emílio enfatiza a precariedade dessa realização, que teve de se servir largamente da montagem pelas condições em que o filme foi feito – o que aproximou o filme involuntariamente dos soviéticos e mesmo de Jean Vigo em *À propos de Nice* (1930, dir. Jean Vigo e Boris Kaufman). A intuição na ação de Malraux termina com saldo positivo em comparação com o limite teórico: o limite está em definir o cinema de David Griffith como regra geral, numa época marcada, tendencialmente, pelo uso de tomadas contínuas ou pelo emprego da profundidade de campo. Diferentemente do que faz em relação à pintura, portanto, Malraux confundiria, em cinema, linguagem e estilo.

Malraux voltaria à baila em 1976 em artigo publicado na revista *Discurso* (SALLES GOMES, 1986, p. 201-209). Nessa ocasião, o crítico não notaria mais a contradição entre ação e a teoria, mas a generalização dessa contradição, expressa na dificuldade de acompanhar a trajetória de Malraux. Dada a ampla margem de mitomania do intelectual, torna-se ingrata a tarefa de Jean Lacouture, biógrafo que recentemente lançara um livro sobre ele.⁸⁰⁸ A isso se soma a discrepância entre a extrema discrição em relação a sua vida pessoal e a abundância de informações contraditórias a respeito de sua vida pública. Em meio a essa confusão, Paulo Emílio chama a atenção para o que vê como

⁸⁰⁷ Na biblioteca de Paulo Emílio constam os seguintes romances de Malraux: *Les conquérants* (1928 – dois exemplares, um deles, curiosamente, com uma dedicatória do autor à fotógrafa Germaine Krull), *La voie royale* (1934), *Le temps du mépris* (1935), *Les noyers d'Altenburg* (1948). Não constam as duas obras mais conhecidas, *L'Espoir* e *La condition humaine*.

⁸⁰⁸ O livro de Lacouture, tema do artigo em *Discurso*, não consta na biblioteca de Paulo Emílio.

a “mentira” chinesa (*A condição humana*) e a “verdade” espanhola (*L’Espoir*), em ambos os casos a meio caminho entre romance e biografia.

(Auto)biografia: Arnaldo Pedroso d’Horta

Em 1974 Paulo Emílio publicou em *Argumento* uma pequena nota biográfica por ocasião do falecimento de Arnaldo Pedroso d’Horta (SALLES GOMES, 1986, p. 210-211). Embora extremamente sintético, o texto é significativo pois aponta para outra modalidade de produção biográfica. O biografado teria uma trajetória exemplar aos olhos do biógrafo, com quem teria entrado em contato em 1934 nos círculos da esquerda paulistana. Era um momento de efervescência política na capital paulista, salpicada por acontecimentos como a Batalha da Sé, que marcou Paulo Emílio (SOUZA, 2002, p. 17-45). O texto prossegue comentando a extrema eficácia de Arnaldo Pedroso d’Horta, bem como sua abertura política, a qual teria permitido ao biografado sair dos estreitos limites postos pelo PCB, distanciando-se do ensaio insurrecional promovido em 1935 por setores do partido.

Em seguida, Paulo Emílio passa ao elo que o une ao biografado, a percepção compartilhada do “apocalipse comunista”. A identificação de uma posição comum contra o alinhamento à União Soviética entrelaça biografia e confissão, num momento em que proliferam notações dessa ordem na escrita de Paulo Emílio. Além de *Cemitério*, é o caso de lembrar de algumas entrevistas dos anos 1970 que dão conta de aspectos até então pouco conhecidos da trajetória do crítico. Um exemplo é a entrevista concedida a Edgard Carone em 1976 (SALLES GOMES, 2014, p. 12-25), que aborda as limitações de sua posição política entre os anos 1930 e 1940. A essa entrevista se soma outra, mais contundente, concedida a Maria Victoria Benevides, em 1977 (SALLES GOMES, 2021, p. 95-107). Esta revela uma irritação pessoal que se aproxima do tom assumido pelo protagonista de *Cemitério*. A entrevistadora menciona que o “amontoado de evocações” – acrescenta que algumas delas fazem mal, outras fazem bem – é um desabafo com irritações e irreverências atualizadas pelo crítico. Paulo Emílio é bastante duro na avaliação do envolvimento da esquerda com a campanha de Eduardo Gomes, em 1945, chamando atenção para o elitismo dos novos *compagnons de route*, exemplificado nas restrições de Armando de Salles Oliveira à candidatura do descendente de imigrantes Wilson Rahal. A leitura incide no presente, devido à presença da UDN nos acontecimentos que levaram à eclosão do regime militar. Outro exemplo da posição elitista tomada nos anos 1940 é o de um comício no Vale do Paraíba marcado pelo

discurso elitista de Aureliano Leite; em outro momento, Paulo Emílio menciona as senhoras enchapeladas que ocupavam um Pacaembu medianamente lotado – em contraste com o comício de Luís Carlos Prestes no estádio. Em suma, é difícil separar o caso de Arnaldo Pedroso d’Horta do fluxo da reflexão sobre si próprio.⁸⁰⁹

* * *

É nesse contexto que se dá uma modificação na prática de entrevistas que, como apontou Rafael Zanatto (2018, p. 390-402), constitui um elemento basilar do exercício historiográfico de Paulo Emílio desde os anos 1950. O crítico consta como entrevistador de Plínio Sussekind Rocha em 1952, em publicação na revista *L’Âge du cinéma* (SALLES GOMES, 2014, p. 152-163). Anos depois, em seus primeiros comentários propriamente historiográficos sobre o cinema brasileiro no *Suplemento Literário*, Paulo Emílio aborda o problema da existência de relatos contraditórios e da dificuldade de se aferir a veracidade e a precisão nos depoimentos colhidos com veteranos do cinema. O comentário consta no artigo “Dramas e enigmas gaúchos”, publicado em 1956 (SALLES GOMES, 2016, p. 408-412).

A prática de entrevistas com figuras ligadas ao cinema brasileiro prossegue de maneira sistemática nos anos 1960, o que se depreende de várias anotações pessoais depositadas no arquivo do crítico. De 1961 consta um documento com orientações sobre uma pesquisa a ser conduzida por Humberto Didonet no Rio Grande do Sul, que inclui um roteiro de entrevista a ser feita junto a exibidores, acompanhado de uma nota sobre seus procedimentos (APESG-CB PI 0601). Em outro material, a mencionada nota sobre filmes de caçada (APESG-CB PI 0638), e entrevistas, que parecem se aproximar do modelo presente no material sobre Jota Soares (APESG-CB PI 0634), sendo ambos de meados da década.

A prática parece generalizar-se e sistematizar-se nos anos 1970 e são vários os indícios que sustentam essa percepção. Ocorre um aumento no número de entrevistas em que o crítico participa diretamente. Em 1973, ele entrevista, com Gustavo Dahl, o cineasta veterano Eduardo Abelim (SALLES GOMES, 2014, p. 140-151). No mesmo ano, participa de uma entrevista com Walter Hugo Khouri (APESG-CB PI 0671). A atuação de Paulo Emílio no MIS-SP, na mesma época, deixa como registros as referidas

⁸⁰⁹ A implicação de si na fala sobre o outro ocorre de maneira semelhante na entrevista dada por Paulo Emílio sobre Lasar Segall, concedida ao MIS-SP em 1971 (MIS 00257ATP00027AD).

entrevistas com os palhaços Piolin, Arrelia e Chicharrão (MIS 00010CIR00001AD e 00010CIR00002AD) e com o artista plástico Paim Vieira (MIS 00133MOD00007AD), todas de 1971. Na mesma época, Paulo Emílio registra a conversa que teve com Carolina Guedes Penteado (APESG-CB PI 0845). Por fim, a tese sobre Mauro, além de lançar mão de entrevistas na imprensa, é marcada pela tomada de depoimentos.

Trata-se em geral de um apelo aos vivos, um pouco no sentido projetado no roteiro sobre o cinema paulista. Pois o processo de perecimento do material fílmico e da memória humana torna urgente a tarefa de generalização das entrevistas. No material de trabalho desenvolvido no Idart, entre 1976 e 1977, a prática de entrevistas aparece como uma lacuna a ser sanada nas pesquisas em desenvolvimento sobre a arquitetura do circo e do Metrô em São Paulo (APESG-CB PI 0693). Aliás, a amplitude temática e de circulação pelo espaço da cidade de São Paulo sugere que a instituição visava a uma relação “ambiental” com a cidade.

Não surpreende, portanto, que em 1971, no bojo do processo de criação do MIS-SP, Paulo Emílio escreva um memorando dedicado ao “documento sonoro” (SALLES GOMES, 1986, p. 335-339). O gênero – memorando – é raro na produção do crítico e tem a particularidade de expressar um trabalho acumulado. O documento em questão propõe estabelecer uma orientação para o trabalho de documentação realizado pelo MIS-SP, dadas as políticas de estabelecimento do acervo da nova instituição. Quanto à coleta do material produzido de forma espontânea não há grandes dúvidas. A questão se coloca em torno do material produzido expressamente pelo museu. Nesse caso o pesquisador defende que o conteúdo das falas não é fundamental, donde a desnecessidade de levantar falas de grandes personalidades, passíveis de serem armazenadas em registros escritos. O que interessa, para ele, é a dimensão sonora do real, as vozes das pessoas – numa espécie de perspectiva atmosférica. O método que se critica nesse memorando é tido como cerimonial, dificulta o uso do material, havendo a necessidade de um procedimento rotineiro e experimental, iniciando pelo mais familiar e presente. Observe-se que esse documento, de 1971, é produzido no mesmo ano em que Paulo Emílio realiza entrevistas em nome do MIS-SP.

* * *

Deve estar claro a essa altura que “Festejo muito pessoal” sedimenta elementos que apareciam dispersos nos últimos anos de Paulo Emílio. Ao longo dos anos 1970, por exemplo, o crítico aprofundou a demarcação da opacidade em seus textos. É o que se

evidencia nos experimentos de atuação acadêmica e ficcional elencados até aqui. Mas há um gênero específico de intervenção, situado a meia distância entre a escrita e a oralidade, em que a evocação da própria trajetória é constante e desempenha um papel central. Refiro-me às arguições em bancas de mestrado e de doutorado realizadas por esses anos.⁸¹⁰

O material-base relativo à arguição de Flávio Aguiar, em 1974, na FFLCH-USP, se intitula justamente “Quem sou eu?” (APESG-CB PI 0266). A referência a si é tanto mais curiosa uma vez que a tese de Aguiar não se situa no campo de especialidade de Paulo Emílio, debruçando-se sobre a obra teatral de Qorpo Santo. Para abordar o tema, o arguidor começa sua intervenção indicando a maneira como o dramaturgo gaúcho pontua sua própria trajetória: na leitura dos comentários publicados por Álvaro Moreyra na revista *Paratodos*, nos anos 1920, na retomada do tema no *Jornal do Brasil*, em 1968, no filme dirigido por Haroldo Barbosa e no “roteiro de David Neves”.⁸¹¹ Feito isso, a intervenção se mantém num núcleo familiar ao crítico, que comenta a obra de Qorpo Santo a partir de considerações sobre autores como Machado de Assis e Gastão Cruls. O recurso ao âmbito familiar não singulariza a intervenção de Paulo Emílio, mas é de se notar que a arguição se encadeia à figura do arguidor.

O crivo pessoal é desdobrado em outras ocasiões, como na banca de doutoramento de Décio Pignatari, em 1972 (APESG-CB PI 0343 e 0343.01). Também nessa ocasião, o crítico retoma o fio da meada de sua trajetória, mas aqui ela é relacionada não ao tema, mas ao candidato, com quem tivera contato de forma estável na UnB, nos anos 1960. A partir disso, Paulo Emílio expressa seu interesse pelo roteiro de Pignatari sobre Oswald de Andrade e, por fim, aponta para o contraponto das trajetórias de arguidor e candidato: Karl Marx e Machado de Assis não comparecem ao passo que Charles Peirce é central no “panteão” da tese.⁸¹² A notação da diferença é logo substituída, no entanto, pela identificação de uma convergência, presente nas considerações de Paulo Emílio sobre Paul Valéry.⁸¹³

A autoimplicação aparece, portanto, como um parâmetro que se repete em outras arguições de Paulo Emílio. Em 1974 ele participa da banca de mestrado de Sônia Miceli

⁸¹⁰ O comentário que segue não é exaustivo, pois a pesquisa não teve acesso a todos os materiais relativos às arguições de Paulo Emílio. Além disso, a análise leva em consideração não a arguição em si, mas seu suporte escrito. Uma evocação da ocasião da arguição é feita por Lígia Chiappini Leite (1978).

⁸¹¹ O filme referido é *Eu sou vida; eu não sou morte* (1970, dir. Haroldo Marinho Barbosa). Não foi possível identificar o roteiro de David Neves.

⁸¹² Acorre algo semelhante no caso de Flávio Aguiar, quando Paulo Emílio cita Michel Foucault.

⁸¹³ A centralidade desse autor para Paulo Emílio foi sublinhada por Adilson Mendes (2013, p. 129-135).

Pessoa de Barros, na FFLCH-USP (APESG-CB PI 0779). Na ocasião, como indicado, ele também trata de si ao abordar seus conhecimentos sobre a TV, mais ligados a programas vinculados à tradição popular e a capítulos de novela. Também aí ocorre o contraponto em relação à referência teórica da candidata – Pierre Bourdieu. Essa parece ser outra constante nas arguições.

O contraponto a esse modelo parece ser a arguição de Thomaz Farkas, realizada em 1972. O material relativo à banca, afora o trecho inicial onde geralmente se dão os comentários de cunho mais pessoal (APESG-CB PI 0344), é muito mais seco e direto que nos outros casos, sem espaço para as anedotas que pontuam as demais arguições citadas.

Mas a arguição em que a tendência à personalização é levada às últimas consequências ocorre por ocasião da tese de doutorado de Mário Arturo Alberto Guidi, defendida em 1972 no Instituto de Psicologia da USP (APESG-CB PI 0267). Em entrevista realizada ao autor desta tese, Jean-Claude Bernardet relembra as circunstâncias excêntricas em que se deu essa arguição, dada a disparidade das áreas de atuação, fato reforçado pela posterior passagem de Mário Guidi à ECA-USP. Talvez se possa chamar de quiproquó a cadeia de acontecimentos que levou Paulo Emílio a ser indicado para a banca de doutorado, afinal Guidi defendida a tese *Desenvolvimento de uma técnica instrumental: registro cinematográfico do comportamento de Atta sexdens rubropilosa, Forel 1908*.

Em suma, o trabalho continha um filme acerca da vida da saúva-limão, o que justificaria a presença de um especialista em cinema. O roteiro da arguição de Paulo Emílio evidencia o insólito da ocasião. Diante de seus poucos recursos para discorrer diretamente sobre o tema, o arguidor ocupou-se numa exposição geral sobre o cinema científico, demorando-se em figuras como Jean Painlevé e Benedito J. Duarte.⁸¹⁴ É curiosa, logo no início do documento, a necessidade de justificação perante a descoberta da saúva como personagem. Com esse objetivo, Paulo Emílio percorre sua memória com o objetivo de localizar-se em relação ao tema, passando por três evocações:

- (a) Infância – evocação gastronômica: num momento em que o vale do Pacaembu, em São Paulo, ainda era baldio, Paulo Emílio saía à cata de iças e tanajuras para comer. Momento de domínio completo sobre as saúvas.

⁸¹⁴ A relação de Paulo Emílio com Duarte foi apontada e encontra-se fartamente trabalhada por Afrânio Catani (1991). Quanto a Painlevé, é importante lembrar que o cineasta francês esteve presente em São Paulo por ocasião do Festival de 1954.

- (b) Adolescência – evocação intelectual: o contato com a literatura (Lima Barreto, Mário de Andrade) tornou as saúvas uma “questão de segurança nacional” (fórmula usada no texto, em referência à ditadura). Podemos dizer que aqui Paulo Emílio adquire uma “consciência amena do atraso”, utilizando os termos de Antonio Candido (2017b, p. 169-196).
- (c) Juventude – evocação militante: momento em que Paulo Emílio empreende uma tentativa de eliminar as formigas num sítio (tomando nas mãos o problema literário) mas esbarra na resistência das saúvas, verdadeiras “vietcongues” (outra expressão deslocada para o presente). Passagem a uma consciência mais aguda do atraso.

Essa arguição, talvez pelas circunstâncias excêntricas que a situam na trajetória de Paulo Emílio, permite qualificar de forma mais específica um elemento que aparecera na comparação dos roteiros dos anos 1960. Pois a abordagem de “Amar, verbo intransitivo” pretendeu evidenciar que uma das principais diferenças em relação a “Dina do cavalo branco” é o fato de que os signos tenderam, ali, a tornar-se índices de uma classe social. Mas a temática das formigas aprofunda essa linha indicial acrescentando a ela uma dimensão nova, que se pode chamar talvez de “realismo alucinatório”. Esta, talvez, uma das chaves para compreender a produção ficcional de Paulo Emílio.

* * *

Pode-se dizer que o realismo alucinatório é uma das características da produção de André Bazin. A partir da análise de um lapso na leitura de *Umberto D.* por André Bazin, Jean-François Chevrier nota que o realismo de que fala o crítico francês desliza do registro da consciência para o da percepção inconsciente, isto é, do conteúdo aparente para o conteúdo latente (CHEVRIER, 2011, p. 42-56).⁸¹⁵ Essa aproximação com a linguagem do inconsciente aproximaria Bazin do cinema surrealista, manifesto pela descrição alucinatória das formigas numa sequência em que elas não ocorrem. O realismo, portanto, está longe de se aproximar do real aos olhos de Bazin.

A questão não deixa de se fazer presente em Paulo Emílio. E isso se dá desde suas primeiras produções, como nota Raúl Antelo (2014, p. 34-38) a propósito do artigo de Paulo Emílio sobre Facio Hebequer e da poesia atribuída a Hag Reindrahr, publicados em 1935 na revista *Movimento* (SALLES GOMES, 1986, p. 30-34 e 41). Antelo nota que as

⁸¹⁵ Por seu turno, a análise de Antonio Candido sobre Marcel Proust toca no problema da razão oculta sob a aparência das coisas descritas (CANDIDO, 2004, p. 135).

diferentes máscaras utilizadas por Paulo Emílio naquela ocasião – o artista-pretexto e o pseudônimo – estão associados à descrição da arte in-operática ou demoníaca, definições presentes no artigo de Flávio de Carvalho na mesma edição de *Movimento*. Nesse artigo, o artista teoriza sobre a passagem quase imperceptível da fantasia para a realidade.

Chevrier relaciona o tema do “realismo alucinatório” em Bazin a sua apropriação do cinema surrealista. Embora o tema seja corrente na crítica cinematográfica, é o caso de lembrar que essa produção também se faz presente na trajetória de Paulo Emílio. Passando a voar de pássaro sobre sua produção, o tema foi abordado em diversas ocasiões. A figura de Buñuel atrai boa parte das menções ao Surrealismo. Sua primeira produção foi abordada no *Suplemento Literário* em “A fidelidade de Luis Buñuel”, em 1957 (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 83-85). Mais que uma tópica restrita à primeira produção do diretor, o Surrealismo permanece como referência de análise de filmes posteriores como *Os esquecidos*, na forma de um método cruel e sádico de integração na realidade.⁸¹⁶ Entre as figuras relacionadas mais diretamente à atitude surrealista do diretor espanhol, Paulo Emílio cita Ado Kyrrou, ligado à revista *L'Âge du cinéma*, onde Paulo Emílio publicara a entrevista realizada com Plínio Sussekind Rocha, em 1952 (SALLES GOMES, 2014, p. 152-163). Pouco depois do artigo sobre Buñuel, o Surrealismo seria analisado de forma própria em “Surrealismo e cinema”, onde se explora as limitações das tentativas de qualificação do movimento por parte de Kyrrou (SALLES GOMES, 1981, v. 1, p. 198-201). Esse comentário chama a atenção para duas coisas: por um lado, a dificuldade de enquadrar autores como surrealistas (Paulo Emílio nota o fracasso de Kyrrou diante da produção de Jean Vigo ou Maya Deren); por outro lado, a ausência de rendimento cinematográfico surrealista correspondente a sua carreira literária. Por fim, em documento de 1958, Paulo Emílio contrapõe o erotismo de Buñuel ao moralismo soviético (APESG-CB PI 0617).

Num momento mais próximo do que estamos analisando aqui há um reaparecimento discreto da temática surrealista na aula de Paulo Emílio no curso “Consciente e inconsciente na arte contemporânea”, realizado em 1969 no MAC-USP. A leitura de um trabalho de aproveitamento de uma aluna para esse curso dá conta de uma fala do crítico em que ele compara, a propósito de *O cão andaluz* (1928, dir. Luis Buñuel), o aspecto consciente (a montagem) do aspecto inconsciente (a escrita automática) (FMACUSP 0029/025). Em suma, esse repertório produzido em torno do cinema

⁸¹⁶ Vale lembrar que Bazin já havia analisado, em 1951, o tema da crueldade em *Os esquecidos* (BAZIN, 1989, p. 49-55).

surrealista talvez constitua um parâmetro para o movimento que se opera nas últimas intervenções de Paulo Emílio. Pois nelas, ao lado de outras tendências, a invenção e o inconsciente parecem ter papel decisivo.

* * *

Dito isso, é o caso de retornarmos ao artigo “Festejo muito pessoal”. Pois a essa altura está mais evidente que a evocação não cumpre ali uma função retórica nem representa um laivo pessoal, mas toma a forma de um artifício maníaco-involuntário. A opção por esse procedimento adquire sentido num momento marcado pelo que se chamou de “educação pela espera”, de modo que o contexto mais amplo fornece um elemento suplementar para compreender a rearticulação interna da obra de Paulo Emílio em seus últimos anos. Afinal, passados os anos de repressão mais intensa do regime militar, começam a emergir algumas experiências culturais e políticas que tenderiam a se avolumar na segunda metade dos anos 1970, durante o governo de Ernesto Geisel.⁸¹⁷ É de se notar a singularidade da posição de Paulo Emílio nesse momento, sem participar das articulações da oposição em torno do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e tendo falecido antes da organização do PT.⁸¹⁸ A desconfiança de Paulo Emílio em relação à articulação política da oposição talvez não seja indiferente à abordagem cada vez mais dura de sua participação na frente que fundou a UDN, posição explícita na entrevista – privada – a Maria Victoria Benevides, em 1977. Esse desajuste em relação à atividade partidária se evidencia em 1945 e começa a ser elaborado de forma explícita no diário de 1963 e na reação ao Golpe de 1964, quando cerra fileiras nas conversas políticas com seus antigos colegas de militância, Antonio Candido, Febus Gikovate, Aziz Simão e Arnaldo Pedroso d’Horta.

Mas é possível retornar ainda uma vez à ideia de “educação pela espera” num sentido particular, aliás sugerido indiretamente pela análise feita por Antonio Candido a respeito de Álvares de Azevedo, a quem dedica o ensaio “A educação pela noite”

⁸¹⁷ Para uma descrição mais ampla desse processo, cf. Marcos Napolitano (2017, p. 199-237). Quanto à discussão específica das perspectivas abertas num setor da imprensa alternativa em que Paulo Emílio circulava, cf. Margarida Adamatti (2019).

⁸¹⁸ Embora não tenha atuado no MDB, Paulo Emílio não deixou de se aproximar de alguns espaços a ele relacionados, como os empreendimentos de Fernando Gasparian. A referência ao PT é contra-factual, mas se refere ao papel desempenhado pelo partido no processo intelectual de Antonio Candido. O crítico literário seria responsável por lances que tiveram alguma importância na reorganização da oposição nos anos 1970, como a entrevista à revista *Istoé*, “Democracia e socialismo” (CANDIDO, 1977); anos depois, Candido concederia uma entrevista à revista do próprio partido, *Teoria e debate*, onde recapitula sua trajetória política e evidencia o papel desempenhado por Paulo Emílio (CANDIDO, 1988).

(CANDIDO, 2017b, p. 13-26). Pois o poeta exemplifica o que pode ser compreendido como uma estrutura intelectual de duração mais ampla, que remete à formação da intelectualidade paulista e aos limites impostos a ela pela formação social da cidade.⁸¹⁹ É evidente, claro, a diferença das circunstâncias históricas, mas há certa convergência em torno do fechamento do horizonte social, moral e político, considerando a última quadra da trajetória de Paulo Emílio.

A trajetória de Álvares de Azevedo é mencionada por outras figuras. Gilda de Mello e Souza menciona de passagem a situação do poeta oitocentista, em sua entrevista sobre Paulo Emílio (MIS 00031PSG00013AD). Em Lygia Fagundes Telles, Azevedo é mencionado com referência à estrutura dúplice, onde a imaginação joga um papel central, conforme a análise citada de Antonio Candido (TELLES, 2010a, p. 99-103). Aliás, os títulos utilizados por Lygia em seu comentário sobre Azevedo – “Romantismo e subdesenvolvimento” (TELLES, 2010a, p. 102) – sugerem uma articulação desse caso com uma problemática contemporânea. No que toca a essa pesquisa, penso que o caso de Álvares de Azevedo fornece um modelo para abordar a emergência de uma duplicidade constitutiva em Paulo Emílio. Pois, como notam muitos de seus comentadores, suas intervenções são marcadas por uma contínua quebra de expectativa e por um uso da imaginação como forma de exceder os limites postos pela sua situação intelectual, característica que tende a se exacerbar em torno de 1973 e 1975. E, no entanto, “Festejo muito pessoal” aparece num momento marcado por certo amortecimento.

Amortecimento

Nos últimos anos há uma perda de potência no discurso de Paulo Emílio. A essa altura, o crítico chega a fazer acenos aos órgãos públicos da área cinematográfica, como ocorre na entrevista de 1975, em que elogia a fusão do INC com a Embrafilme (SALLES GOMES, 2014, p. 64-69). Em outra entrevista dada na mesma época o crítico sugere uma perspectiva “cromwelliana” para os órgãos de cinema brasileiros (APESG-CB PI 0658). Mas sua voz já encontra pouco eco em comparação com os anos 1960, sinal da reconfiguração do campo cinematográfico do país, particularmente no âmbito da produção.⁸²⁰

⁸¹⁹ O argumento é retomado em “A literatura na evolução de uma comunidade” (CANDIDO, 2011, p. 147-175).

⁸²⁰ Carlos Augusto Calil afirma que Paulo Emílio estaria se articulando em seus últimos anos para ingressar na Embrafilme (CALIL, 2017).

É visível uma mudança que tem lugar nos últimos anos de Paulo Emílio, que bem pode ser descrita como um processo de “amortecimento”. Pois há um contraste entre a presença escandalosa do crítico entre 1973 e 1975 e sua ausência cada vez mais sentida no período que antecede o seu falecimento, em 1977. É o caso de destacar o aspecto corporal dessa mudança e desse contraste, porquanto, o que é visto como escandaloso no início da década não pode ser dissociado da performance de Paulo Emílio.⁸²¹ Tal fato se verifica no incômodo causado em Maurício Segall e mesmo em Antonio Candido e Décio de Almeida Prado com a entrevista de 1974 em *Cinegrafia*; na reação das autoridades às críticas presentes na conferência de 1973 no IEB-USP; e no recuo das mesmas autoridades diante da decisão de Paulo Emílio de atuar pessoalmente, “botar a boca no trombone” diante da ameaça de demissão em 1974. O que se verifica nos anos seguintes é um visível cansaço, que possui consequências para a performance e para a escrita de Paulo Emílio.

Essa observação nos permite fazer um reparo ao que foi indicado no final do comentário sobre o roteiro “Amar, verbo intransitivo”. Pois se ali foi mencionada a singularidade como forma de implicação do corpo no âmbito da ação política, é o caso de lembrar que a carreira de Paulo Emílio produziu, já desde o início dos anos 1960 o imobilismo, a burocratização, engendrada inclusive em seu “sucesso”.⁸²² (Em certo sentido, a passagem ao amortecimento não deixa de ser um indício precioso para a situação do país nos anos seguintes, ao problema decorrente do sucesso da construção institucional da participação política que, no entanto, gira em falso.⁸²³)

O amortecimento não deixa de estar ligado, em sentido amplo, a um processo de politização da vida (AGAMBEN, 2002).⁸²⁴ Mas há um aspecto que afeta o objeto desta pesquisa de maneira mais direta, afinal vimos que as conjunções dessa politização geram consequências para o que podemos chamar de “fisiologia da escrita”. E esta tem um ponto de virada nos últimos anos de Paulo Emílio.⁸²⁵ Ao mesmo tempo, é o caso de notar que, no período em que verificamos essas transformações na sua escrita, é possível retomar

⁸²¹ É significativo que a voz e a postura de Paulo Emílio tenham virado objeto de alguma mimese nas décadas que se seguiram (SOUZA, 2012).

⁸²² Daí o fato significativo: o corpo preso aos afazeres paulistanos fez com que a leitura de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” fosse feita na ausência do autor.

⁸²³ Penso particularmente na análise de Paulo Arantes (2014, p. 353-460) sobre o Brasil após os acontecimentos de 2013.

⁸²⁴ Numa chave diversa, mas não de todo estranha a esse autor, está presente nas últimas reflexões de Jean-Claude Bernardet (2021).

⁸²⁵ O conceito foi transposto das considerações de Jean-Marie Goulemot (1996) sobre a “fisiologia da leitura”.

um aspecto contextual de amplas repercussões e que não é indiferente ao caso analisado. Pois o amortecimento se dá em coordenadas históricas marcadas, num plano mundial, de crescente incompatibilização do corpo humano com o capitalismo (HOBSBAWM, 1995, p. 404), incompatibilidade marcada no custo cada vez mais alto do fator humano, que tende a ser rejeitado pelo sistema no contexto da reestruturação produtiva levada a cabo a partir dos anos 1970.

No caso específico de Paulo Emílio, Gilda de Mello e Souza mencionara em entrevista feita nos anos 1990 um processo de “atenuação” (MIS 00031PSG00033AD). É o caso de notar, no entanto, que a autora se refere não tanto a esses últimos anos, mas ao período de juventude, cuja atitude desbragada foi substituída, nos anos que se lhe seguiram, por uma postura mais serena, fato que a autora atribui à frequência à psicanálise.⁸²⁶ Mas o fato é que o envelhecimento foi sentido no fim dos anos 1970 como um dado central para a abordagem do autor por parte de Lygia Fagundes Telles (MIS 00031PSG00032AD e 00031PSG00033AD). É em seu comentário que aparece a expressão “amortecimento” para descrever esse momento. A autora esclarece que o conceito se refere à proximidade com a morte, o que foi construído numa visão retrospectiva. Mas é possível encontrar no próprio Paulo Emílio indícios de que o envelhecimento e a relação com o corpo entram numa nova configuração por esses anos.

Exemplo disso está na correspondência com Walter da Silveira. É curioso notar como este interlocutor constitui uma das únicas séries efetivamente duradouras na correspondência de Paulo Emílio. E se as cartas com Silveira têm longos intervalos, marcados pelas reclamações do crítico baiano em relação à displicência de sua contraparte paulista, o período que antecede ao falecimento do primeiro foi marcado por uma intensificação dos contatos. Em junho de 1970, Paulo Emílio escreve a Silveira a propósito dos trabalhos da Comissão Estadual de Cinema, presidida por Almeida Salles. A esse respeito, convida o crítico baiano a publicar seu livro longamente acalentado que viria a aparecer apenas após a morte dos dois, com o título *História do cinema vista da província*.⁸²⁷ A resposta de Silveira trata do encaminhamento da proposta de Paulo Emílio, aceitando o convite e tratando de outro material, relativo a Chaplin, em torno do qual pede uma cópia de *O circo* (1928, dir. Charles Chaplin). Mas o início dessa carta

⁸²⁶ José Inacio de Melo Souza (2002, p. 286-289), no entanto, nota que a relação de Paulo Emílio com a análise não foi estruturante ou duradoura.

⁸²⁷ Guido Araújo afirma que Paulo Emílio teria ficado responsável pela produção do prefácio do livro, mas seu falecimento interrompeu o projeto (ARAÚJO, 1978).

acrescenta um tema novo, o precário estado de saúde do remetente, que de fato viria a falecer meses depois. A carta foi respondida por Paulo Emílio muito rapidamente e é igualmente dividida em duas partes. Por um lado, o crítico paulista retoma as tratativas em torno dos dois livros de que fala Silveira. Mas o que interessa aqui é o início da carta, no qual ele declara que a descrição de Walter da Silveira sobre seu modo de vida sob a doença explicou-lhe, retrospectivamente, episódios de sua vida passada, sobretudo seu estado nervoso em seu período parisiense.⁸²⁸

Se Silveira ecoa em Paulo Emílio a presença de um corpo que limita a atuação, estamos ainda no terreno de um contemporâneo (Silveira nasceu um ano antes de Paulo Emílio), que faleceria precocemente (no mesmo ano, por exemplo, de Giuseppe Ungaretti, cujo falecimento foi acompanhado por Paulo Emílio na correspondência com Yolanda Leite [APESG-CB CP 1123]).⁸²⁹ Diante dessa situação, também a escrita pública do crítico trata cada vez mais da diferença geracional que o separa dos jovens. Vimos que o tema era presente desde o início dos anos 1960, como ocorre nas referências à “bela equipe” da Cinemateca. Também a descrição do “gabinete do doutor Paulo Emílio” e o esclarecimento prestado ao jornal *O Estado de S. Paulo* acerca do flerte colocavam Paulo Emílio na posição de referência num sentido geracional. E por esses mesmos anos, constatamos que o crítico preferia cerrar fileiras com figuras de sua geração diante de episódios como o Golpe de 1964. No entanto, a temática geracional é incorporada de forma mais direta nos anos 1970.

No mesmo ano em que acompanhava a doença de Walter da Silveira, Paulo Emílio publicou o artigo “O cinema no século”, onde a passagem geracional tem um papel fundamental na análise de conjuntura do cinema contemporâneo (SALLES GOMES, 2015, p. 572-579). O comentário sobre as gerações do público cinematográfico retorna num artigo publicado em 1973 no *Jornal da Tarde*, intitulado “Nas margens da Ipiranga” (SALLES GOMES, 2016, p. 343-346). Trata-se de um comentário sobre filmes brasileiros em cartaz nos cinemas da região da avenida Ipiranga, no centro de São Paulo, em que Paulo Emílio aponta para a mudança geracional associada às transformações das salas de cinema na região. Ao mesmo tempo, o artigo aponta para uma nova tendência na escrita de Paulo Emílio: a partilha na imprensa das discussões realizadas junto aos alunos

⁸²⁸ Pouco depois, em 1972, faleceria Plínio Sussekind Rocha. No ano seguinte ocorre o falecimento de Arnaldo Pedrosa D’Horta. É o caso de pensar se os falecimentos têm algum impacto na dinâmica da produção de Paulo Emílio nesse momento.

⁸²⁹ O falecimento do pai de Paulo Emílio, em 1972, levaria a uma inversão de papéis, gerando uma carta de uma figura mais velha, Fernando de Azevedo, a Paulo Emílio (IEB FA CA-Cx7,34)

do curso de Cinema da ECA-USP. Portanto, “Nas margens do Ipiranga” sugere uma forma particular pela qual o envelhecimento aparece na obra de Paulo Emílio. Pois no lugar do tom mais professoral adotado diante do público imaginado no *Suplemento Literário*, entra a descrição do confronto de ideias com os estudantes da ECA-USP. Esse diálogo intergeracional supõe um ajuste do discurso do crítico.

* * *

Essa situação se manifesta em alguns ajustes temáticos que têm lugar nos anos 1970. Um dos exemplos disso é o interesse pela televisão, que acompanha o crescimento vertiginoso desse meio de comunicação no país.⁸³⁰ É verdade que o crítico acompanha essa nova modalidade do campo audiovisual desde seus inícios. Tratamos acima de suas idas à TV Excelsior para acompanhar um programa piloto, em sessões das quais saiu com uma péssima impressão. No roteiro “Em Memória de Helena” há uma passagem ao final em que aparece, de forma bastante irônica, uma referência a José Abelardo Barbosa de Medeiros, o Chacrinha. Aqui estamos no campo da derrisão.

Em 1970, o artigo “O cinema no século” trata da desimportância tendencial do cinema diante da expansão da TV, que havia construído a essa altura uma estrutura básica, marcada pela associação com a MPB através dos festivais da canção (NAPOLITANO, 2020, p. 54-58) e havia assistido à emergência da moderna teledramaturgia com *Beto Rockfeller* (1968-1969, dir. Lima Duarte e Walter Avancini). É evidente, por um lado, que a implantação da TV no país, nos moldes com que esse fenômeno se processou, pode ser lida nos quadros da derrota contra o projeto de mercantilização da cultura, de acordo com a análise mais ampla de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais (1998), embora esse fenômeno tenha uma série de aspectos contraditórios, que incidiram mesmo na existência de uma incorporação de quadros de oposição ao regime militar na TV (CARDENUTO, 2013). Não é secundário, portanto, que a força da TV seja mencionada em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. E a discussão sobre Paulo Emílio sobre a TV, seja no ensaio, seja na entrevista para *Cinegrafia*, é um dos temas que causou incômodo a Maurício Segall.

Assim, se no fim dos anos 1960 a TV foi recebida ora com reservas, ora como um fenômeno que gera consequências negativas para o cinema, ao longo dos anos 1970, Paulo Emílio revela um interesse sobre a linguagem televisiva em si. Nesse sentido, sua

⁸³⁰ Para um apanhado geral desse processo, cf. Marcos Napolitano (2020, p. 54-58, 73-76, 90-93, 114-116).

trajetória diverge de André Bazin, que nos anos 1950, até pelas suas condições de saúde, que o forçaram a passar longas temporadas em casa, dedicou-se a refletir sobre o fenômeno e mesmo a interagir com o sistema televisivo francês (CRAMER, 2011). Por seu turno, Paulo Emílio produziu algumas reflexões públicas sobre o fenômeno televisivo, mas em geral não se trata de intervenções espontâneas, mas provocadas por alguma circunstância. Portanto, se não há artigos dedicados ao tema, ele é abordado geralmente em entrevistas. É o caso de uma entrevista concedida à *Folha da manhã* em 1975. Na ocasião, Paulo Emílio trata da crescente importância assumida pelo Festival de Gramado diante da decadência do garroteado Festival de Brasília. Nesse momento, o crítico associa de maneira clara a perda de público do cinema ao fenômeno televisivo, o que fica apenas no ar no artigo de 1970 (SALLES GOMES, 2014, p. 38-43). Ainda nessa linha, em entrevista concedida em 1977 ao *Jornal da USP*, o crítico nota que o poder de cristalizar ideias sociais amplas passou do cinema à TV (SALLES GOMES, 2014, p. 190-205).

Essa última entrevista abre outra perspectiva de reflexão sobre a TV, uma vez que nota que nesse campo as disputas com os interesses estrangeiros são muito mais intensas que aquelas presentes no cinema (SALLES GOMES, 2014, p. 190-205). Em 1975, em entrevista no *Diário de notícias*, Paulo Emílio não trata da concorrência entre TV e cinema, mas insere a TV no quadro de leitura montado para o cinema, na medida em que ali seria ainda mais grave o domínio estrangeiro (SALLES GOMES, 2014, p. 64-69). Esse fenômeno é relacionado na entrevista ao crescente interesse pela TV nos Estados Unidos, que levou os produtores a deixar um pouco de lado o campo cinematográfico. Vale lembrar, com Marcos Napolitano (2020, p. 90-93), que a década de 1970 é marcada não apenas pela sedimentação de alguns formatos (o telejornalismo, os programas de auditório e a teledramaturgia), mas também pela proliferação dos programas que à época receberam a alcunha de “enlatados”.

No arquivo de Paulo Emílio há uma entrevista, cuja publicação não foi encontrada (APESG-CB PI 0658). No documento consultado constam as respostas, mas não as perguntas. Sabe-se, pelas informações internas do material, que a entrevista foi feita a partir de 1974. A última resposta dada por Paulo Emílio trata especificamente da TV e expressa preocupação com a presença estrangeira, em linha com outras entrevistas do período.

Se bem que a análise geral do fenômeno televisivo esteja em linha com a problemática geral do açambarcamento do mercado nacional pelas corporações

estrangeiras, aos poucos é possível entrever alguns pontos em que o olhar de Paulo Emílio levanta questões mais específicas que não caem apenas no lamento sobre a má qualidade da TV ou na constatação do domínio estrangeiro. Até por conta do processo de desenvolvimento da teledramaturgia, que constituiu um fenômeno de nacionalização parcial dos produtos enlatados. Paulo Emílio não chega a abordar a questão do espaço crítico proporcionado a artistas oriundos da esquerda e com experiência na dramaturgia, na literatura, no jornalismo etc..⁸³¹ Mas há um ponto discreto que aparece na entrevista concedida por Paulo Emílio em 1974 à revista *Cinegrafia*. Ao final dessa entrevista, Paulo Emílio levanta um tema que já havia reaparecido no artigo “O cinema no século”: a ideia de que a TV tomou do cinema o papel de linguagem próxima do universal. Paulo Emílio acrescenta então algo mais específico, o fato de que esse papel seria desempenhado no Brasil pelas novelas. É interessante notar a esse respeito um ponto levantado por Marcos Napolitano (2020, p. 54-58), a saber, a questão da passagem do público que antes se vinculava ao rádio para a TV.

Num certo sentido, o que volta à baila é o problema da vinculação mais forte da TV com um tecido social que não acessa mais o cinema da mesma forma como um dia o fez. Esse olhar reaparece em carta enviada por Paulo Emílio a Bernardet em janeiro de 1976.⁸³² Nessa ocasião, Paulo Emílio nota que está acompanhando com interesse as sessões de TV correntes em seu hotel, acompanhando com atenção não apenas os vilões da TV Globo, como também as reações do público composto pelos hóspedes (APESG-CB CA 0601).⁸³³ Note-se que esse é um dos únicos documentos em que Paulo Emílio trata da TV sem ser provocado, o que sugere um aprofundamento da problemática no seu horizonte, ainda que as circunstâncias excepcionais – um período de convalescença – expliquem em parte essa abordagem rara em sua obra.

A principal reflexão de Paulo Emílio sobre a TV é a referida banca de mestrado de Sônia Miceli Pessoa de Barros, em 1974 (APESG-CB PI 0779). A data se encadeia nesse contexto de aprofundamento das reflexões sobre a TV, marcada em entrevistas que se concentram entre 1974 e 1975. O tema da dissertação de Sônia Miceli Barros era a

⁸³¹ O tema foi abordado por Marcos Napolitano (2017; 2020). Para uma análise mais específica, cf. Reinaldo Cardenuto (2013). É significativo notar, contudo, que o interesse de Paulo Emílio na TV está em outro lugar.

⁸³² Trata-se da última carta enviada por Paulo Emílio para Bernardet, num momento em que estava convalescendo numa estação de águas no interior de São Paulo. Um fragmento dessa carta foi publicado em *Cadernos de Opinião* (SALLES GOMES, 1978a, p. 37).

⁸³³ Paulo Emílio se refere a sessões noturnas. Em janeiro de 1976 a TV Globo transmitia a novela *Pecado capital* (1975-1976, dir. Daniel Filho), que substituía a censurada *Roque Santeiro* (1975, dir. Daniel Filho).

novela *O homem que deve morrer* (dir. Daniel Filho e Milton Gonçalves), transmitida pela TV Globo entre 1971 e 1972. Como foi dito, Paulo Emílio evidencia, na arguição, sua distância em relação ao tema, indicando que possui mais intimidade com as novelas associadas a Jorge Andrade e Bráulio Pedroso, de quem assistiria alguns capítulos.⁸³⁴ A seguir, o crítico evidencia sua preocupação, que entrevemos no mesmo ano na entrevista a *Cinegrafia*: a dissertação toca no universo popular brasileiro, dialogando com “balconistas”, “bilheteiros” e “donas de casa”. Daí sua referência, logo em seguida, aos programas vinculados à tradição popular, como *Alegríssimo*. Aqui reaparece o tema que é retomado em algumas intervenções sobre o papel assumido pela TV, papel social amplo antes desempenhado pelo cinema.

Após essas observações, Paulo Emílio apresenta suas referências teóricas na arguição, que evidenciam certo desajuste em relação à temática, numa posição apenas aproximativa, mencionando John Dos Passos, Ilya Ehrenburg e Paul Morand, autores que apontam para o caráter ilusório e onírico proporcionado pela TV. Ao mesmo tempo, contesta algo que já tivera ocasião de fazer em relação ao cinema, a saber, as abordagens que tendem a enfatizar o poder do meio de comunicação. Essa mitologia, abordada anteriormente no que toca ao cinema, seria agora um problema nas análises da TV. Paulo Emílio nota que a TV, como o cinema, gera imagens que podem causar reações inesperadas, como ocorrera em relação aos documentários brasileiros do período silencioso dedicados ao sertão. Ao final da arguição, Paulo Emílio recomenda uma discussão mais ampla sobre as mudanças no perfil das telenovelas, entre *Irmãos coragem* e *O homem que deve morrer*, que talvez se deva à ação do governo, levaram a uma atenuação do teor político.

* * *

Vimos que uma possibilidade de leitura de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” diz respeito à performance do autor diante do público. “Performance ausente”, aliás. Mas agora é possível inserir esse texto no contexto de uma

⁸³⁴ Curiosamente, as novelas citadas por Paulo Emílio foram criadas por Janete Clair, caso de *O homem que deve morrer*, *Pecado capital* e *Irmãos coragem*. Quanto a Jorge Andrade, não deve escapar que a revista *Argumento*, onde Paulo Emílio tinha uma posição importante, publicou uma entrevista do dramaturgo por Anatol Rosenfeld no número 2; o tema da entrevista era sua passagem à televisão (ANDRADE, 1973). Até o momento dessa arguição, Andrade já havia transposto para a TV Globo *Os ossos do barão* (1973-1974, dir. Régis Cardoso). Quanto a Bráulio Tavares, ele criou *Beto Rockfeller* para a TV Tupi; para a Globo, até o momento da arguição, ele já havia criado *O cafona* (1971, dir. Daniel Filho e Walter Campos) e *O bofe* (1972-1973, dir. Daniel Filho e Lima Duarte).

nova relação com o dado geracional, uma vez que o autor se coloca não apenas diante dos pares, os diretores cinemanovistas – eles próprios, parte de uma geração mais nova –, mas também diante dos estudantes de cinema que compunham o auditório do evento para o qual o ensaio foi produzido. O problema da geração, portanto, se coloca com configurações diferentes ao longo da trajetória do crítico.⁸³⁵

O assunto não é indiferente à tematização do isolamento geracional por parte de Paulo Emílio. Esse tema não é sentido tanto em relação às tendências políticas de esquerda dos anos 1930 e 1940, mas remete sobretudo à experiência do exílio, onde o crítico se mostraria sensível a seu isolamento político. É nesse contexto, em finais dos anos 1930, que se dá seu contato com Plínio Sussekind Rocha, propiciado justamente pelo isolamento da posição comum de apoio à República durante a Guerra Civil Espanhola, em contraste com o apoio a Franco da parte da maioria dos estudantes brasileiros em Paris. Anos mais tarde, Plínio reapareceria não apenas como homenageado num necrológio mas, na mesma época, como figura de referência em *Três mulheres de três PPPês* – onde, contudo, o mestre engana o jovem discípulo. A noção de “mestre” – sugerida em 1964 no artigo sobre Oswald de Andrade – é central ainda na tese sobre Humberto Mauro, cujo amadurecimento é associado a sucessivos mestres: Cypriano Teixeira Mendes, Pedro Comello, Adhemar Gonzaga e Roquette-Pinto.

A passagem para os anos 1960 coincide com um aguçamento do problema geracional, marcado nos artigos publicados no *Suplemento Literário* e em *Visão*. Mas é de se notar que aí a juventude não é colocada como interlocutor, mas como objeto. Tudo se passa como se Paulo Emílio dialogasse com o leitor desses periódicos *sobre* os jovens. Essa postura contribui para a emergência, indicada acima, de uma visão “sociológica” da adolescência, associada à análise de fenômenos hollywoodianos e, depois, dos filmes de ficção científica e de horror que lançados nos cinemas paulistanos.⁸³⁶ Vimos ainda que o encaminhamento dado por Paulo Emílio a esse respeito é uma preocupação constante com a saúde, significativa considerando a refuncionalização em chave irônica da temática no roteiro “Amar, verbo intransitivo”.

⁸³⁵ Acresce que a construção da relação com os mais jovens obedece a questões históricas amplas (a emergência de uma determinada noção de “juventude” ao longo dos anos 1960), mas também atende à configuração da trajetória particular de Paulo Emílio, a seu parâmetro objetivo de atuação em relação aos mais novos. Em suma, não se trata de incorporar conceitos como “juventude” ou “geração” considerando sua validade objetiva, mas de incorporar o ponto de vista de Paulo Emílio sobre o tema.

⁸³⁶ Da mesma maneira que a análise do envelhecimento de Gary Cooper (SALLES GOMES, 1961b) aparenta ter um sentido análogo, de distanciamento em relação ao objeto.

Nos anos 1970, o contato com os estudantes se associa a uma modificação significativa em sua performance pública, que constitui um nexos fundamental para compreender as posições assumidas por Paulo Emílio nesse momento, inclusive seu ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. O crítico se tornara professor de forma regular desde o início dos anos 1960, mas é paulatina sua aproximação com uma reflexão propriamente pedagógica no ensino superior. É verdade que essa prática pedagógica carregava traços de um amadurecimento coletivo prévio nos trabalhos desenvolvidos na Cinemateca.⁸³⁷ Seja como for, em mais de um momento é possível recuperar uma prática que tem como objetivo o estabelecimento de interlocução junto a um público regular e institucionalizado proporcionado pelos alunos da USP. É nesse momento que se pode falar num desejo de “comunicação”⁸³⁸ diferente da atitude professoral que marcara a performance no *Suplemento Literário*.

É difícil, porém, aferir o que se modifica concretamente a partir dos indícios deixados pelas aulas de Paulo Emílio. Os testemunhos de ex-alunos são profusos e relativamente unânimes em relação a essa atitude democrática, mas é o caso de ponderar o alcance real de um depoimento referido à relação professor-aluno.⁸³⁹ Essa restrição se estende aos registros de “aulas” presentes, por exemplo, em *Tem coca cola no vatapá*, uma vez que se trata de uma encenação, cujos diálogos foram preparados e sugeridos por Paulo Emílio. Mas a aproximação entre o professor e os alunos da ECA-USP – marcada na postura de adesão ou de confronto – é um dado relevante para abordar a produção de curtas-metragens universitários nos anos 1970, mais ou menos associados à presença de Paulo Emílio.⁸⁴⁰ Aliás, a observação converge com a associação entre cinema underground e cinema universitário no relatório do encontro de 1972 da UNESCO em

⁸³⁷ Destaco, por exemplo, o caso de Ilka Brunhilde Laurito e seu trabalho junto à Cinemateca com o público infantil (CORREA JR., 2010, p. 269-292). A problemática infantil de um modo geral já havia sido colocada desde as primeiras aproximações dos modernistas com a institucionalidade, como se vê no caso de Mário de Andrade (BARBATO JR., 2004). Acrescento que deixo de lado o trabalho e orientação de pesquisa, de difícil aferição por seu caráter informal, sem deixar grandes rastros documentais salvo o resultado das pesquisas, como o caso do evidente diálogo com Maria Rita Galvão.

⁸³⁸ Tomo o conceito de “comunicação” no sentido específico atribuído por Paulo Freire (2018) no final dos anos 1960, num momento de sistematização de uma prática que tinha um sentido algo análogo ao de Paulo Emílio. Nesse momento, Freire procura afastar-se do princípio extensionista que tradicionalmente marcara o trabalho de técnicos no campo. O parâmetro tem o mérito de indicar que a busca por novos horizontes de uma prática pedagógica não se restringe ao campo estrito da Pedagogia e, ao mesmo tempo, que se trata de uma procura exercida coletivamente, ainda que de forma pouco articulada – a relação de Paulo Emílio com Paulo Freire é bastante lateral.

⁸³⁹ Vários testemunhos encontram-se na antologia coligida por Maria do Rosário Caetano (2012), em que os contrapontos são bastante pontuais.

⁸⁴⁰ No anexo IV, ao final desta tese, é possível encontrar uma lista dos filmes que contaram com a participação de Paulo Emílio nos anos 1970, período em que foi professor na ECC/ECA-USP.

Belgrado (UNESCO 0000002054). Essa posição encontra algum eco em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, na ênfase dada ao Cinema do Lixo.

Chamo a atenção para a performance de Paulo Emílio em dois filmes universitários. No primeiro deles, *Nitrato*, destaco a sequência em que Paulo Emílio aparece, relativamente distraído, com o gato no colo – Pungatti, cujo nome ironiza a modernidade na referência à marca de automóveis Bugatti. É interessante notar aí o diálogo entabulado entre o crítico e o diretor do filme, Alain Fresnot. Pois a discussão algo distraída de Paulo Emílio sobre o cinema brasileiro como um todo é destacada pelo corte do diretor, que enfatiza o gato como metáfora de uma produção tida como plebeia na sua essência.⁸⁴¹

O caso de *Tem coca cola no vatapá* nos interessa pelo cruzamento dos papéis no debate performado na primeira sequência. Nessa “aula”, os alunos se contrapõem a uma fala de Paulo Emílio que vai ao encontro do que ele defendia em seus principais textos da época, com uma ênfase na produção nacional. É de se lembrar, contudo, que os diálogos foram preparados pelo próprio crítico. Entre as reações dos alunos, gostaria de me deter numa em específico, que critica o interesse indiscriminado de Paulo Emílio pelos filmes brasileiros. Em sua argumentação, ele menciona que o valor desses filmes é baixo, a ponto de nivelar-se a uma “moral de campinho de futebol”. O comentário se refere ao cinema popular e às comédias eróticas, pois Paulo Emílio tratava pouco antes de *Banana mecânica* (1973, dir. Braz Chediak) e dos filmes de Mazzaropi. O espelhamento é significativo, pois o erotismo afobado e infantil (“de campinho de futebol”) corresponde, na verdade, a um argumento que na época era por vezes é incorporado pelo próprio Paulo Emílio.⁸⁴² Note-se que a referência à obsessão sexual adolescente aparecera, em época próxima, em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (SALLES GOMES, 2016, p. 186-205).

* * *

É o que se dá em suas reflexões sobre a “pornochanchada” na entrevista concedida a Inimá Simões e Maria Rita Kehl, publicada em 1976 na revista *Movimento*, intitulada “Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?” (SALLES GOMES, 2014, p. 44-55).⁸⁴³

⁸⁴¹ A importância do corte foi sugerida por Alain Fresnot, em depoimento dado para este pesquisador.

⁸⁴² Vale lembrar que Paulo Emílio comentava no diário de 1963 a infantilidade do erotismo do livro de Sérgio Lima, *Amore* (1963) (APESG-CB PI 0422, p. 5). O livro consta na biblioteca de Paulo Emílio.

⁸⁴³ A entrevista foi objeto de um depoimento prestado ao autor desta tese por Inimá Simões.

O título da entrevista faz alusão a *Eu dou o que ela gosta* (1975, dir. Braz Chediak), fazendo uma crítica aos jogos de publicidade contidos nos nomes extravagantes dessa produção.⁸⁴⁴ Ao longo da entrevista, o autor aponta que a sexualidade sugerida nesses títulos embalava filmes que se revelavam, em verdade, muito ingênuos em seu erotismo. Paulo Emílio acrescenta que o público preferencial dessa produção seriam os homens de meia idade que, no fim das contas, expressariam certa impotência e encontrariam na chanchada uma ficção compensatória. Note-se que aqui há uma aproximação desse erotismo de meia idade com uma irrealização do desejo que aponta para a ausência de maturidade.⁸⁴⁵ Desde os anos 1960, Paulo Emílio sugeria que a ficção compensatória buscada na prostituição era um fenômeno masculino (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 363-367); na entrevista de 1976 o objeto do desejo é reafirmado, mas deixa de lado o corpo e passa à sua imagem.⁸⁴⁶

O tema é objeto de diálogo com Bernardet e Kehl, sintetizado por Margarida Adamatti (2012). É interessante notar, contudo, que esse debate vai além da atribuição de infantilidade ao erotismo das comédias eróticas. O próprio Bernardet recuperaria, em 1979, um movimento mais complexo, que passa pela abordagem da chanchada como desrecalque, considerando o filme *Vereda tropical* (1977, dir. Joaquim Pedro de Andrade) (BERNARDET, 1979a). Em dado momento, Bernardet passa às discussões que ele próprio, Kehl e Paulo Emílio realizaram sobre o tema e constata que a infantilidade e a repressão são parâmetros insuficientes para dar conta dessa produção. Seja como for, este é o mote das anotações de Paulo Emílio sobre o filme *Xica da Silva* (1976, dir. Carlos Diegues), que enfatiza a infantilização presente na canção-título, cuja repetição excessiva termina por enfatizar uma sexualidade infantilizada (APESG-CB PI 0237).⁸⁴⁷ Paulo Emílio reitera essa visada em alguns documentos pessoais com anotações sobre filmes, como se dá nas notas sobre *Obsessão* (1973, dir. Older Costa) e *Os garotos virgens de Ipanema* (APESG-CB PI 0220 e 0246), onde há variações, como o aparecimento do tema da homossexualidade num campo semântico mais amplo (“travesti”, “bicha”).

⁸⁴⁴ Esse ponto havia sido mencionado em 1962 no artigo sobre *Jules e Jim*, onde se questiona seu subtítulo – “uma mulher para dois” –, que sugere um *ménage* (SALLES GOMES, 1962c).

⁸⁴⁵ Num sentido diverso, a relação entre velhice e erotismo seria explorada em filmes dessa época, como *Guerra conjugal* (1974, dir. Joaquim Pedro de Andrade).

⁸⁴⁶ É importante lembrar que a produção da Boca do Lixo, em São Paulo, e do Beco do Lixo, no Rio de Janeiro, são bem mais complexos do que essa discussão deixa entrever. A esse respeito, cf. Nuno César Abreu (2015) e Alessandro Gamo e Luís Alberto Rocha Melo (2018).

⁸⁴⁷ É um argumento algo convergente com a dura crítica ao filme por Maria Beatriz Nascimento. É o caso de indicar que não se deve encaixar essa autora como uma crítica “militante”, o que retira esse material do campo da crítica e ignora que haviam críticos “não militantes” com posições semelhantes.

Na carta de 1976 a Bernardet, Paulo Emílio menciona a dificuldade relativa que tem de escrever por conta de uma artrite.⁸⁴⁸ De fato, a produção escrita do crítico é bastante reduzida nos dois últimos anos de sua vida. O comentário de Paulo Emílio a Bernardet menciona a doença como um corpo estranho, o que talvez ecoe a conversa epistolar de seis anos antes com Walter da Silveira. A respeito da imposição corporal, não deixa de ser significativa a intervenção de Antonio Candido, feita após o falecimento do crítico: “Morto, faz lembrar o verso de Mário de Andrade: um sol quebrado.” (CANDIDO, 2016, p. 9)

Uma última questão é sugerida por essa imposição do limite físico – limite que pontua estruturalmente esta tese, que trata da escrita visando à performance de Paulo Emílio. E aqui voltamos ao “Festejo muito pessoal”, que se volve para essa limitação de forma singular na trajetória do crítico. Pois nesse texto convergem tendências – método, mas também mania, espera, atenuação etc. – que se ligam ao vazo proustiano assumido pela escrita. Gostaria de argumentar, a partir da observação de Franklin Leopoldo e Silva (1972) sobre o escritor, que essa derradeira encruzilhada se refere à experiência-limite de não poder reviver o tempo.⁸⁴⁹ De modo que o “Festejo” se situa a meio caminho entre a intensidade da imaginação e a impotência diante da desintegração, do fracasso e do trauma. Última gargalhada de Paulo Emílio Salles Gomes.

⁸⁴⁸ Agradeço a Afrânio Mendes Catani, que chamou minha atenção para esse fato.

⁸⁴⁹ O artigo de Franklin Leopoldo foi publicado na revista *Discurso* no mesmo ano em que Paulo Emílio publicou ali o necrológico de Plínio Sussekind Rocha.

Siglas utilizadas

ABCC – Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos
AI-2 – Ato Institucional N. 2
AI-5 – Ato Institucional N. 5
AESP – Arquivo do Estado de São Paulo
AGUSP – Arquivo Geral da Universidade de São Paulo
AN – Arquivo Nacional
ANL – Aliança Nacional Libertadora
APESG – Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes
Apra – Aliança Popular Revolucionária Americana
AVH – Acervo Vladimir Herzog
AWS – Acervo Walter da Silveira
CB – Cinemateca Brasileira
CISA – Centro de Informações da Aeronáutica
CMAM-RJ – Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
CPC – Centro Popular de Cultura
CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito
Deops-SP – Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
DOI-Codi – Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna
DSIMJ – Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça
ECA-USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
ECC-USP – Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo
Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S. A.
FBSP – Fundação Bienal de São Paulo
FFCL-USP – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo
FFLCH-USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
FIAF – Federação Internacional de Arquivos de Filmes
FMACUSP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Geicine – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
IEB-USP – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
Idart – Departamento de Informação e Documentação Artísticas de São Paulo
IDHEC – Institut des Hautes Études Cinématographiques
INC – Instituto Nacional do Cinema
INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo
ISEB – Instituto Social de Estudos Brasileiros
MAF – Movimento de Arregimentação Feminina
MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP – Museu de Arte de São Paulo
MDB – Movimento Democrático Brasileiro
MEC – Ministério da Educação e Cultura
MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo
MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York
OI – Órgão de Informação
OMA – Orientação Moral de Espetáculos
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PSB – Partido Socialista Brasileiro
PT – Partido dos Trabalhadores
PUC-RJ – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
SEMTA – Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia
SNI – Serviço Nacional de Informações
TBC – Teatro Brasileiro de Comédia
UDN – União Democrática Nacional
UnB – Universidade de Brasília
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP – Universidade de São Paulo

Entrevistas, depoimentos e consultas

Jean-Claude Bernardet, set/2019 (entrevista presencial)

Carlos Roberto de Souza, fev-mar/2020 (consulta por email)

Inimá F. Simões, mar/2020 (entrevista presencial)

Ismail Norberto Xavier, ago/2020 (depoimento telefônico)

Rogério Correa, nov/2020 (consulta por email)

Alain Fresnot, jul/2021 (depoimento telefônico)

Referências documentais

Acervo Vladimir Herzog (AVH)

AVHCOR0002 – Carta de Maurice Capovilla e Vladimir Herzog a Jean-Claude Bernardet, jul/1963

AVHCOR0059 – Carta de Vladimir Herzog a Jean-Claude Bernardet, mai/1963

AVHCOR0061 – Carta de Vladimir Herzog a Jean-Claude Bernardet, mai/1963

Acervo Walter da Silveira (AWS)

ws_textual_00003, De Paulo Emílio Salles Gomes para Glauber Rocha, a/c Walter da Silveira, out/1960

Arquivo do Estado de São Paulo (AESP)

BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG001459

Arquivo Geral da Universidade de São Paulo (AGUSP)

64.1.7582.1.9

Arquivo Nacional (AN)

1. Fundo Centro de Informações da Aeronáutica (CISA)

BR DFANBSB VAZ.0.0.21520

BR DFANBSB VAZ.0.0.33304

2. Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça (DSIMJ)

BR RJANRIO TT 0 MCP AVU 0262

BR RJANRIO TT 0 MCP PRO 0355

3. Fundo Serviço Nacional de Informações (SNI)

BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 74078543

BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 75085895

BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 75088176

BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 77101850

BR DFANBSB V8 MIC, GNC CCC 70008776

BR DFANBSB V8 MIC, GNC CCC 83007612

BR DFANBSB V8 MIC, GNC EEE 81006215

BR DFANBSB V8 MIC, GNC EEE 81006281

Cinematheca Brasileira (CB), Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes (APESG)

1. Correspondência Ativa (CA)

0052 – Para Gilda Moreira de Salles Gomes, jun/1936

0055 – Para Gilda Moreira de Salles Gomes, jul/1936

0110 – Para Gilda Moreira de Salles Gomes, 1936

0232 – Sem destinatário, dez/1949

0252 – Para Ernest Lindgren, mai/1951

0271 – Para André Bazin, ago/1954

0272 – Para Claude Bourdet, ago/1954

0282 – Para Carlos Ferreira, fev/1959

0284 – Para Walter da Silveira, jun/1959

0307 – Para David Neves, jul/1963

0328 – Para Habib Bourguiba, ago/1969

0335 – Para Seth Feldman, fev/1975

0348 – Para Berta Ribeiro, nov/1975

0363 – Para Walter da Silveira, fev/1961

0366 – Para Walter da Silveira, mar/1961

0367 – Para Gustavo Dahl, mar/1961

0372 – Para Ferreira Gullar, abr/1961

0373 – Para Cláudio Mello e Souza, abr/1961

0378 – Para Benedito Carvalho, jun/1961

0381 – Para Francisco Luiz de Almeida Salles, jun/1961

0383 – Para Joaquim Pedro de Andrade, jun/1961

0384 – Para Henri Langlois, jun/1961

0386 – Para Joaquim Novais Teixeira, jul/1961

0395 – Para Rex Schindler, fev/1962

0396 – Para Walter da Silveira, fev/1962

0404 – Para Martins Rodrigues, abr/1962

0405 – Para Rex Schindler, abr/1962

0419 – Para Francisco Luiz de Almeida Salles, nov/1962
0430 – Para Michelle Sterling, abr/1963
0436 – Para Pedro Dalle Nogare, nov/1963
0441 – Para Yolanda Leite, jul/1964
0443 – Para Walter da Silveira, mai/1964
0444 – Para Yolanda Leite, jan/1965
0445 – Para Walter da Silveira, fev/1965
0487 – Para Décio de Almeida Prado e Ruth de Almeida Prado, set/1946
0491 – Para Mário Audrá Jr., jul/1956
0492 – Para Mário Audrá Jr., jun/1956
0495 – Para Flávio Tambellini, jul/1959
0502 – Para Sylvia Bahiense Naves, fev/1973
0507 – Para Leslie Gardner, out/1975
0572 – Para Sávio Antunes, set/1974
0582 – Para Paramesh Krishnan Nair, dez/1974
0585 – Para Odete Lara, mar/1968
0590 – Para Walter da Silveira, mai/1961
0591 – Para Walter da Silveira, abr/1960
0601 – Para Jean-Claude Bernardet, jan/1976
0603 – Para Walter da Silveira, mai/1964
0604 – Para Walter da Silveira, ago/1962
0605 – Para Walter da Silveira, jul/1970
0607 – Para Walter da Silveira, fev/1966
0625 – Para Rubens Francisco Luchetti, abr/1961
0648 – Para Gustavo Dahl, ago/1962
0658 – Para Elena Pinto Simon, mar/1975
0664 – Para Ted Perry, abr/1975
0675 – Para Alcino Teixeira de Mello, mai/1975
0679 – Para Carlos Fonseca, jun/1975
0714 – Para Sávio Antunes, dez/1974
0717 – Para José Silveira, dez/1974
0721 – Para Pedro Vicente, set/1974
0755 – Para o redator de *Anhembi*, s.d.
0758 – Para Antonio Candido, dez/1965

0765 – Para Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, jul/1975

2. Correspondência Passiva (CP)

0053 – De Oswald de Andrade, 1935

0059 – De Andrés Townsend Ezcurra, out/1935

0062 – De Guillermo Hohagen, nov/1935

0075 – De José Silveira, mai/1936

0094 – De José Silveira, out/1936

0153 – De José Silveira, set/1937

0159 – De José Silveira, out/1937

0195 – De José Silveira, jun/1938

0287 – De Mário (Pedrosa?), nov/1940

0394 – De Antonio Candido, out/1945

0404 – De Antonio Candido, jun/1946

0438 – De Antonio Candido, dez/1946

0444 – De Antonio Candido, jan/1947

0446 – De Antonio Candido, jan/1947

0459 – De Antonio Candido, mai/1947

0492 – De Lourival Gomes Machado, fim dos anos 1940

0572 – De Genil Vasconcelos, jun/1949

0574 – De Hélio de Almeida, jul/1949

0579 – De Jean Dubuffet, jul/1949

0583 – De Genil Vasconcelos, jul/1949

0597 – De Genil Vasconcelos, out/1949

0689 – De Mário Pedrosa, 1939 (?)

0721 – De Plínio Sussekund Rocha, anos 1950

0722 – De Antonio Candido, c. 1943

0726 – De Antonio Candido, c. 1950

0729 – De Genil Vasconcelos, jan/1950

0732 – De Antonio Candido, jan/1950

0733 – De Genil Vasconcelos, jan/1950

0735 – De Genil Vasconcelos, mar/1950

0747 – De Genil Vasconcelos, mai/1950

0756 – De Lourival Gomes Machado, mai/1950

0795 – De Lourival Gomes Machado, jun/1951
0796 – De Lourival Gomes Machado, jul/1951
0807 – De Lourival Gomes Machado, ago/1951
0835 – De Hélio de Almeida, fev/1950
0881 – De Genil Vasconcelos, set/1953
0839 – De Roger Bastide, mar/1952
0850 – De Lourival Gomes Machado, jun/1952
0856 – De Roger Bastide, dez/1952
0885 – De Paul Singer, out/1953
0886 – De Lourival Gomes Machado, out/1953
0906 – De Lourival Gomes Machado, abr/1954
0935 – De Pierre Gourjon, fev/1955
0960 – De José Claudio, jan/1956
0969 – De Garino, fev/1957
0975 – De André Bazin, mar/1957
0996 – De Jean Béranger, ago/1957
1015 – De Walter da Silveira, jan/1959
1019 – De Asociación de Cronistas, fev/1959
1024 – De Jean Béranger, jul/1959
1028 – De Lourival Gomes Machado, 1953 (?)
1029 – De Lourival Gomes Machado, 1953 (?)
1062 – De André Bazin, c. set/1954
1066 – De André Bazin, 1956
1067 – De André Bazin, 1956
1074 – De Vicente de Paula Araújo, fev/1960
1083 – De Jean-Claude Bernardet, dez/1974
1086 – De Jean-Claude Bernardet, fev/1975
1088 – De Sávio Antunes, jan/1975
1116 – De Tahar Cheriaa, jul/1969
1117 – De Yolanda Leite, ago/1969
1118 – De Marina Immirza, ago/1969
1119 – De Marina Immirza, set/1969
1123 – De Yolanda Leite, jun/1970
1184 – De Clara, nov/1956

1222 – De Jean-Claude Bernardet, dez/1975
1224 – De Tahar Cheriaa, set/1975
1260 – De Paul Oury, jul/1968
1291 – De Sylvio Back, mar/1974
1309 – César Fernández Moreno, dez/1975
1347 – De José Silveira, set/1974
1352 – De Paramesh Krishnan Nair, set/1974
1353 – De José Silveira, set/1974
1359 – De José Silveira, dez/1974
1361 – De Jean-Claude Bernardet, out/1974
1362 – De Sávio Antunes, nov/1974
1365 – De José Silveira, dez/1974
1385 – De Sávio Antunes, jan/1974
1386 – De Sávio Antunes, fev/1974
1387 – De Sávio Antunes, mar/1974
1406 – De José Silveira, set/1974
1408 – De José Silveira, set/1974
1409 – De Jean-Claude Bernardet, set/1974
1413 – De Claudio Torres Vouga, Eduardo Kugelmas e Roberto Las Casas, abr/1973
1419 – De Amadou Seydou, ago/1970
1442 – De Percy Stultz, dez/1976
1519 – De Yolanda Leite, jun/1966
1533 – De Odete Lara, abr/1968
1548 – De Joaquim Pedro de Andrade, nov/1960
1551 – De David Neves, jan/1962
1552 – De Gustavo Dahl, set/1962
1553 – De Gustavo Dahl, jul/1962
1554 – De Joaquim Novais Teixeira, jul/1962
1557 – De Gustavo Dahl, fev/1963
1561 – De Joaquim Novais Teixeira, jun/1961
1562 – De Joaquim Pedro de Andrade, jun/1961
1563 – De Francisco Luiz de Almeida Salles, jun/1961
1567 – De Alex Viany, ago/1962
1568 – De Alex Viany, mai/1962

1569 – De Rex Schindler, fev/1962
1583 – De Ipojuca Pontes, dez/1962
1612 – De Walter da Silveira, fev/1966
1616 – De Manuel Horácio Gimenez, mar/1967
1662 – De Yolanda Leite, jan/1965
1663 – De Guillermo Fernández Jurado, nov/1963
1664 – De Glauber Rocha, nov/1960
1672 – De Walter a Silveira, abr/1961
1674 – De Walter da Silveira, jul/1962
1695 – De Carlos Roberto de Souza, jul/1975
1727 – De Seth Feldman, jan/1975
1730 – De Paulo César Saraceni, meados dos anos 1960
1735 – De Ismail Xavier, mai/1974
1753 – De Cecília Thompson, /1974
1774 – De Walter da Silveira, sem data
1776 – De Sávio Antunes, set/1975

3. Correspondência de Terceiros (CT)

0266 – De Jean Dubuffet para Osório César, jul/1949
0267 – De Jean Dubuffet para Nise da Silveira, jul/1949
0307 – De Josué Camargo Mendes para para a ECA-USP, jun/1973
0308 – De Flávio Motta para a Reitoria da USP, jul/1973

4. Produção Intelectual (PI)

0002 – Ele, que vivia dando respostas, fez enfim uma pergunta, 1939
0003 – Eu queria não ter nada a ver com isso, 1938
0004 – Antes de mais nada eu quero a escuridão, 1940
0011 – HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO, 1970
0020 – Dictation Two types of indians, anos 1940
0047 – PLUFT – caçador de diamantes, segunda metade dos anos 1960
0066 – Vargas et son Testament politique, 1954
0077 – SCENARIO, anos 1940
0105 – Jean Pierre Chartier, anos 1960

0115 – Roteiro p/ mim, s.d.

0116 – DINA DO CAVALO BRANCO – manuscrito original, 1962

0116.01 – PROJETO DE MELODRAMA POPULAR E MODERNO PARA O CINEMA BAHIANO, 1962

0116.02 – PROJETO DE MELODRAMA POPULAR E MODERNO PARA O CINEMA BAHIANO, 1962

0117 - Roteiro e diálogos de Amar, verbo intransitivo, 1968-1969

0117.01 – Roteiro e diálogos para Amar, verbo intransitivo, 1968-1969

0118 – Gervasio Ruben Biáfora, c. 1958

0133 – CINCOENTA ANOS DE VIDA BRASILEIRA, 1956

0170 – Seminário sobre “Vidas Secas”, 1964

0173 – Possibilidade de um filme de longa metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949, c. 1970

0193 – 10º Aniversário do TBC: ‘Pedreira das Almas’, de Jorge Andrade, 1958

0205 – FITA PARA FAVORECER TURISMO, c. 1959

0207 – Projeto de comédia dramática sofisticada para o cinema paulista, s.d.

0211 – Cinema Brasileiro e Realidade Social, a partir de 1962

0220 – OBSESSÃO, c. 1973

0237 – XICA DA SILVA, c. 1976

0246 – Prologo, a partir de 1973

0256 – Os melhores e Luiz de Barros, 1972

0266 – Quem sou eu?, 1974

0267 – Sinto necessidade de justificar, 1972

0268 – Roteiro p/ David, c. 1967

0268.01 – Em memória de Helena, c. 1967

0281 – Paris 1944 curvou-se ante São Paulo 1970, 1970

0282 – TORTUTO, 1970

0287 – Rompimento do discurso, c. 1967

0296 – Cinema Brasileiro na dec. 30, 1973

0313 – O Acordo, anos 1970

0314 – Zézero, anos 1970

0315 – Candinho, anos 1970

0324 – PIOLIN, 1971

0343 – Arguição no doutoramento de Decio Pignatari, 1973

0343.01 – Arguição no doutoramento de Decio Pignatari, 1973

0344 – Raquel, 1972

0348 – Sexo de Renato Viana, 1935

0363 – PROGRAMA - 1970 - 1º semestre, 1970

0406.01 – A Bela época do cinema brasileiro, 1973

0410 – Viagens a Teerã em abril e a Belgrado e Paris em maio de 1972, 1972

0422 – Decididamente vale anotar, 1963

0436 – TV Colombiana, 1976 (?)

0437 – Coleção de palavras, início da década de 1970

0439 – O cinema requer gosto apurado, s.d.

0445 – As Cariocas, 1967

0455 – P/ Curitiba, 1974

0471 – Etienne Fuzillier, a partir de 1973

0486 – O UNIVERSO FÍLMICO DO CANGAÇO, 1966

0486.01 – Universo fílmico do cangaço, 1966

0486.02 – Dioguinho, 1966

0486.03 – Eis o que boleei sobre os CANGACEIROS e cinema brasileiro, 1966

0488 – Aula de 23 de maio, 1966

0489 – Aula de 9 de maio, 1966

0490 – Anexo G, 1966

0491 – Aula de 2 de maio, 1966

0492 – Humberto Bastos, 1966

0493 – Aula de 16 de maio, 1966

0494 – Ernani Silva Bruno, 1966

0495 – Gastão Cruls, 1966

0496 – Aula de 9 de maio, 1966

0516 – Roteiro p/ Unesco, a partir de 1969

0525 – Zézero, c. 1973

0574 – Relações, anos 1970

0582 – S/ref: Qf. CTR/129/71, 1971

0595.01 – Notas para 1939 = 18 anos, 1964

0601 – Pesquisa histórica, 1961

0614 – Possibilidade de um filme de longa metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949, c. 1970

- 0617 – A imagem e o som, 1958
- 0625 – Conversa com Batista, P.E., Jean Claude e M.R., anos 1970
- 0634 – Jota Soares, a partir de 1965
- 0638 – FILMES DE CAÇADA, a partir de 1966
- 0658 – O brasileiro já gostou muito de cinema brasileiro, a partir de 1973
- 0666 – Anglof., a partir de 1973
- 0671 – Ent. c/ Khoury, 1973
- 0679 – Cantor operário, 1976
- 0686 – Circo, 1976-1977
- 0693 – Circo Arquitetura, 1977
- 0695 – ARQUITETURA p/ Reunião, 1977
- 0696 – Lanterna de Fogo, 1976-1977
- 0701 – FOLHA DE JULGAMENTO, 1974
- 0721 – VI FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO, 1970
- 0733 – Panorama visto de onde?, a partir de 1967
- 0742 – O que é uma Filmoteca, 1956
- 0744 – Sobre Teatro e Cinema para FAC, anos 1960
- 0745 – ERDABAR, s.d.
- 0759 – Senhor Presidente, anos 1970
- 0762 – Nota sobre o cinema brasileiro, 1968
- 0765 – E. Labiche e Éd. Martin, 1965
- 0766 – MULTIPLES DECOUVERTES DU CINEMA BRESILIEN, 1972
- 0771 – Paraná, 1974
- 0779 – Imitação da vida, 1974
- 0784 – Cinema para Visão, 1963
- 0794 – Meu nome é Guilherme de Almeida, 1974
- 0796 – PETRUS DALLE NOGARE, S.J., início dos anos 1960
- 0837 – Suzi 2ª. leit, 1967
- 0840 – Exposição sobre a participação das artes visuais na Semana de Arte Moderna de 1922, 1972
- 0841 – Paim, 1971
- 0842 – K, 1971
- 0843 – Wilson Martins, 1971
- 0844 – Di, 1971

0845 – D. Olivia, 1971

0870 – Bazin, anos 1970 (?)

0888 – J. M. de Macedo (1820-1882) – A Moreninha, 1970

0899 – We are going to stay together, 1975

Cinematoteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (CMAM-RJ)

Acervo Particular de Alex Viany

a1.gbp1i1.3.16 – Carta de Paulo Emílio a Alex Viany, jul/1977

a5gci1.35 – Carta de Paulo Emílio e Rudá de Andrade a Alex Viany, jan/1964

a5gci1.36 – Carta de Paulo Emílio a Alex Viany, out/1963

Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF)

Congrès de Rome, 1949

Fundação Bienal de São Paulo (FBSP)

FMS 0107.7 – De Francisco Luiz de Almeida Salles, Rudá de Andrade e Paulo Emílio Salles Gomes para Francisco Matarazzo Sobrinho, jul/1974

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP)

Fundo Fernando de Azevedo (FA)

CA-Cx7,33 – De Fernando de Azevedo para Paulo Emílio Salles Gomes, mai/1972

CA-Cx7,34 – De Fernando de Azevedo para Paulo Emílio Salles Gomes, dez/1972

CP-Cx13,60 – De Benedito Junqueira Duarte, Paulo Emílio Salles Gomes e Rodolfo Nanni para Fernando de Azevedo, jun/1961

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (FMACUSP)

0001/009 – Material relativo ao curso “Situações”, 1971-1972

0029/025 – Material relativo ao curso “Consciente e inconsciente na arte contemporânea”, 1969

Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS)

00135CMS002935FTa – Fotografia: Paulo Emílio Salles Gomes, Menotti Del Picchia e Emiliano Di Cavalcanti, 1971

00010CIR00001AD – Entrevista de Piolin, Chicharrão e Arrelia (parte I)

00010CIR00002AD – Entrevista de Piolin, Chicharrão e Arrelia (parte II)

00133MOD00007AD – Entrevista de Paim Vieira

00031PSG00003AD – Entrevista de Décio de Almeida Prado (parte I)

00031PSG00004AD – Entrevista de Décio de Almeida Prado (parte II)

00031PSG00012AD – Entrevista de Gilda de Mello e Souza (parte I)

00031PSG00013AD – Entrevista de Gilda de Mello e Souza (parte II)

00031PSG00027AD – Entrevista de Antonio Candido (parte I)

00031PSG00028AD – Entrevista de Antonio Candido (parte II)

00031PSG00029AD – Entrevista de Leda Lacerda de Lira e Maurício Segall

00031PSG00032AD – Entrevista de Lygia Fagundes Telles (parte I)

00031PSG00033AD – Entrevista de Lygia Fagundes Telles (parte II)

00031PSG00034AD – Entrevista de Edgard Carone (parte I)

00257ATP00027AD – Entrevista de Paulo Emílio Salles Gomes

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)

0000002054 – Réunion d'experts sur la formation des cinéastes de demain: rapport final, 1972

Referências bibliográficas

- AAVV. *História do cinema francês (1895-1959)*. Rio de Janeiro: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959.
- AAVV. *The education of a film-maker. An international view*. Paris: UNESCO; American Film Institute, 1975.
- ABEL, Richard. “Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano” In. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 215-256. Trad. Regina Thompson.
- ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- ADAMATTI, Margarida M. “A comédia erótica na crítica de cinema dos jornais alternativos *Opinião e Movimento*” In. *Revista Movimento*, n. 1, São Paulo, 2012, n.p.
- ADAMATTI, Margarida M. “*Brasil em tempo de cinema* como método de análise fílmica de Jean-Claude Bernardet” In. *E-Compós*, v. 19, n. 3, Brasília, 2016.
- ADAMATTI, Margarida M. “O pensamento de Gustavo Dahl sobre o cinema político: entre a estética do silêncio e o jogo discursivo com o regime militar” In. MORETTIN, Eduardo e NAPOLITANO, Marcos (org.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios; Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018, p. 57-75.
- ADAMATTI, Margarida M. *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*. São Paulo: Alameda, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. Trad. António Lobo Guerreiro.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. Trad. Henrique Burigo.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. Trad. Selvino José Assmann.
- ALAMBERT, Francisco. “Mário Pedrosa e a Bienal (moderno, primitivo, nacional e internacional)” In. ABDALA JR., Benjamin; CARA, Salete de Almeida (org.). *Moderno de nascença: figurações do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 229-235.

- ALAMBERT, Francisco. “Três críticos: Antonio Candido, Paulo Emílio e Mário Pedrosa” In. *Sinais Sociais*, v. 7, n. 20, São Paulo, 2012, p. 78-113.
- ALAMBERT, Francisco. *História, arte e cultura: ensaios*. São Paulo: Intermeios; Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2020.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALMEIDA, Alexandre B. de. “A crônica dos modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira” In. *Lettres françaises*, n. 15 (2), Araraquara, 2014, p. 275-286.
- ALMEIDA PRADO, Décio de. “Paulo Emílio quando jovem” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 15-26.
- ALMEIDA PRADO, Décio de. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz de. *Cinema e verdade: Marylin, Buñuel, etc. Por um escritor de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras; Cinemateca Brasileira; Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.
- AMADO, Jorge. “O homem e o cavalo” In. ANDRADE, Oswald de. *Panorama do fascismo/O homem e o cavalo/A morta*. São Paulo: Globo, 2005, p. 15-17.
- AMANCIO, Tunico. “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme” In. *Alceu - Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 8, n. 15, Rio de Janeiro, 2007, p. 173-184.
- AMANCIO, Tunico. “Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de indústria” In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, n.p.
- AMARAL, Aracy. “Europa vê Wesley” In. *Brasil, urgente*, n. 7, 28/04/1963, p. 19.
- AMARAL, Aracy. “Dificuldade do bom gosto” In. *Brasil, urgente*, n. 8, 05/05/1963b, p. 19.
- ANCONA, Luiz. *Jean-Luc Godard no Brasil: da recepção à interdição (1961-1970)*. Dissertação (mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

- ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução” In. *Novos estudos*, n. 14, São Paulo, 1986, p. 2-15. Trad. Maria Lúcia Montes.
- ANDRADE, Jorge. “Teatro ou televisão?” In. *Argumento*, n. 2, Rio de Janeiro, 1973, p. 72-77.
- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.
- ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b.
- ANDRADE, Oswald de. “Bilhetinho a Paulo Emílio” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 37-40.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1989.
- ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. *Feira das Sextas*. São Paulo, Globo, 2004a.
- ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004b.
- ANDRADE, Oswald de. *Panorama do fascismo/O homem e o cavalo/A morta*. São Paulo: Globo, 2005.
- ANDRADE, Oswald de. *Telefonema*. São Paulo: Globo, 2007.
- ANDRADE, Oswald de. *Marco Zero II: Chão*. São Paulo: Globo, 2008.
- ANDRADE, Rudá de. “Carta de Rudá de Andrade” In. CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, p. 65-68.
- ANDREW, Dudley. *André Bazin*. Nova York: Oxford University Press, 2013.
- ANTELO, Raúl. “1935: movimento acelerado” In. EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 15-39.
- ARANTES, Otília Fiori. “Lúcio Costa e a ‘boa causa’ da arquitetura moderna” In. ARANTES, Otília Fiori; ARANTES, Paulo E. *Sentidos da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997, p. 114-133.

- ARANTES, Otília Fiori. “Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza” In. *Estudos avançados*, v. 20, n. 56, São Paulo, 2006, p. 311-322.
- ARANTES, Paulo E. “Ideologia francesa, opinião brasileira: um esquema” In. *Novos Estudos*, v. 30, São Paulo, 1991, p. 149-161.
- ARANTES, Paulo E. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.
- ARANTES, Paulo E. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo” In. ARANTES, Otília Fiori; ARANTES, Paulo E. *Sentidos da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997, p. 7-66.
- ARANTES, Paulo E. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARAÚJO, Guido. “Prefácio” In. SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978, p. 5-6.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- ARRIGUCCI, Davi. “O sertão em surdina” In. QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021, p. 175-190.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Relações oblíquas com a pornochanchada em ‘P III: duas vezes com Ela’ de Paulo Emílio Sales Gomes” In. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 28, n. 39, Belo Horizonte, 2008, p. 177-203.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “O cômico popular em *Três mulheres de três PPPês*” In. ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Nayara (org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo; Cinemateca Brasileira, 2017, p. 233-256.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AUTRAN, Arthur. “Paulo Emílio e a constituição das bases da pesquisa histórica sobre o cinema no Brasil” In. *Revista USP*, n. 60, São Paulo, 2003-2004, p. 114-121.
- AUTRAN, Arthur. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro” In. *Alceu*, v. 7, n. 14, Rio de Janeiro, 2007, p. 17-30.
- BAECQUE, Antoine de. *Les Cahiers du cinema: histoire d’une revue*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991, 2 v.

- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Trad: André Telles.
- BALANDIER, Georges. “A situação colonial: abordagem teórica” In. *Cadernos CERU*, v. 25, n. 1, São Paulo, 2014, p. 33-58. Trad. Bruno Anselmi Matangrano.
- BARBATO JR., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume ; FAPESP, 2004.
- BAZIN, André. “Un festival de la culture cinematographique” In. *Cahiers du cinéma*, n. 34, Paris, 1954, p. 23-29.
- BAZIN, André. “Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien” In. *Cahiers du cinéma*, n. 44, Paris, 1955a, p. 17-18.
- BAZIN, André. “Du festival considéré comme un ordre” In. *Cahiers du cinéma*, n. 48, Paris, 1955b, p. 54-56.
- BAZIN, André. *Qu’est-ce que le cinéma. I. Ontologie et langage*. Paris: Cerf, 1958.
- BAZIN, André. “De la difficulté d’être Coco” In. *Cahiers du cinéma*, n. 91, Paris, 1959, p. 52-57.
- BAZIN, André. *Qu’est-ce que le cinéma. III. Cinéma et Sociologie*. Paris: Cerf, 1961.
- BAZIN, André. *Jean Renoir*. Lisboa: Forja, 1975. Trad. s.n.
- BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Trad. Antonio de Pádua Danesi.
- BAZIN, André. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- BAZIN, André. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Trad. André Telles.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro.
- BENDER, Flora Christina; LAURITO, Ilka Brunhilde. “Visão e revisão crítica” In. ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz de. *Cinema e verdade: Marilyn, Buñuel, etc. Por um escritor de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras; Cinemateca Brasileira; Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1988, p. 13-21.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. “As rebarbas do mundo” In. *Revista Civilização Brasileira*, n. 4, 1965, Rio de Janeiro, p. 249-256.

- BERNARDET, Jean-Claude. “O escândalo da melancia” In. MANTEGA, Guido (org.). *Sexo e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979a, p. 97-101.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Pornografia, o sexo dos outros” In. MANTEGA, Guido (org.). *Sexo e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979b, p. 103-108.
- BERNARDET, Jean-Claude. “A cidade, o campo: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro” In. AAVV. *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC; Embrafilme; Funarte, 1980, p. 137-150.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Caso Naves” In. BERNARDET, Jean-Claude ; PERSON, Luiz Sérgio. *O caso dos irmãos Naves: chifre em cabeça de cavalo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta, 2004, p. 5-15.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Trajatória crítica*. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Cinema Marginal?” In. PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970*. s.l.: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 12-16.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Análise sintagmática de ‘São Paulo Sociedade Anônima’” In. METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 245-281.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O corpo crítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita E.; SEGALL, Maurício; TAVARES, Zulmira Ribeiro; XAVIER, Ismail N. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” In. *Filme Cultura*, n. 35/36, Rio de Janeiro, 1980, p. 2-20.

- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1983.
- BEYLE, Claude. “1895-1930” In. CIMENT, Michel; ZIMMER, Jacques (org.). *La critique de cinéma en France: histoire, anthologie, dictionnaire*. Paris: Ramsay, 1997, p. 11-27.
- BOLTANSKI, Luc. “Pouvoir et impuissance: projet intellectuel et sexualité dans le *Journal d’Amiel*” In. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 1, n. 5-6, 1975, p. 80-108.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2003.
- BOSI, Alfredo. “Um testemunho do presente” In. MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 35-50.
- BREDA, Fernando; SANTOS, William Santana. “Paulo Emílio e o teatro brasileiro nos anos 1930” In. ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Nayara (org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo; Cinemateca Brasileira, 2017, p. 201-230.
- BRUM, Alessandra Mellet. *Hiroshima, mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. Tese (doutorado em Multimeios) – Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela de cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009. Trad. Ana Luiza Andrade.
- CAETANO, Maria do Rosário (org.). *Paulo Emilio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2012.
- CALIL, Carlos Augusto M. “O jardim particular de David Neves” In. NEVES, David. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 9-24.
- CALIL, Carlos Augusto M. “O caderno de Paulo Emílio” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cemitério, mais a peça teatral Destinos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007a, p. 97-110.
- CALIL, Carlos Augusto M. “Contra São Paulo” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007b, p. 179-197.

- CALIL, Carlos Augusto M. “O caminho de São Bernardo” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 497-516.
- CALIL, Carlos Augusto M. “Previsão de Paulo Emílio” In. ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Nayara (org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo; Cinemateca Brasileira, 2017, p. 274-283.
- CANDIDO, Antônio. “O significado de *Raízes do Brasil*” In. BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969, p. XI-XXII.
- CANDIDO, Antonio. “Sobre o trabalho teórico” In. *TRANS/FORM/AÇÃO*, n. 1, Marília, 1974, p. 9-23.
- CANDIDO, Antônio. “Democracia e socialismo” In. *IstoÉ*, 07/09/1977, p. 35-38.
- CANDIDO, Antonio. “A militância por dever de consciência” In. *Teoria e debate*, ed. 2, São Paulo, 1988, n. p.
- CANDIDO, Antonio. “Quatro esperas” In. *Novos estudos*, n. 26, São Paulo, 1990, p. 49-76.
- CANDIDO, Antonio. “Oswáld, Oswaldo, Ôswald” In. ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 2002a, p. 17-22.
- CANDIDO, Antonio. “Prefácio inútil” In. ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 2002b, p. 11-16.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- CANDIDO, Antonio. “Um homem fabuloso” In: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 9-11.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017a.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017b.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2017c.
- CARDENUTO, Reinaldo. “A sobrevida da dramaturgia comunista na televisão dos anos de 1970: o percurso de um realismo crítico em negociação” In. CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá; NAPOLITANO, Marcos (org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Humanitas, 2013, p. 85-106.
- CARDOSO, Maurício; SARAIVA, Leandro Rocha. “A crítica engajada de Paulo Emílio: cinema, subdesenvolvimento e seus impasses” In. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 75, São Paulo, 2020, p. 129-143.
- CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Tese (doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Dialética da literatura brasileira” In. *Teresa*, n. 20, 2020, São Paulo, p. 316-327.
- CATANI, Afrânio Mendes. “Vinícius de Moraes crítico de cinema” In. *Filme Cultura*, n. 38-39, Rio de Janeiro, 1981, p. 42-52.
- CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de uma só manhã. B. J. Duarte e o cinema brasileiro. Anhembi: 1950-1962*. Tese (doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991, 3 v.
- CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade” In. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 317-334. Trad. Regina Thompson.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Trad. Regina Thompson.
- CHEVRIER, Jean-François. “The reality of hallucination in André Bazin” In. ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (org.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, p. 42-56.
- CINE REPORTER. “Simpósio sobre a influência do cinema sobre a juventude” In. *Cine repórter*, 17/07/1957, p. 4.
- COELHO, Ruy. “Ouvir Paulo Emilio” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 111-116.

- CORREA JR., Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1966.
- CRAMER, Michael. "Television and the auteur in the late '50s" In: ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (org.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, p. 268-274.
- CURI, Pedro. "'Não vai ser mole me acompanhar': Roberto Carlos e a sinergia no cinema juvenil brasileiro" In. NETO, Simpício e SILVA, Hadija (org.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012, p. 144-149.
- DAHL, Gustavo. "Algo de novo entre nós" In. *O Estado de S. Paulo*, 07/10/1961, p. 13.
- DAHL, Gustavo. "Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais" In. *Revista Civilização Brasileira*, n. 5/6, Rio de Janeiro, 1966, p. 193-204.
- DAHL, Gustavo. "Cinema Novo e seu público" In. ROSA, Cayo Candido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática*. Dissertação (mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 142-152.
- DAHL, Gustavo; DIEGUES, Carlos; NEVES, David; SARACENI, Paulo César; VIANY, Alex. "Vitória do Cinema Novo em Gênova, 1965" In. ROSA, Cayo Candido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática*. Dissertação (mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 96-118.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. "O conceito de 'novidade' no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano" In. *Estudos Históricos*, n. 51, v. 26, Rio de Janeiro, 2013, p. 173-192.
- D'HUGUES, Philippe. "Les années 30 et l'Occupation" In. CIMENT, Michel; ZIMMER, Jacques (org.). *La critique de cinéma en France: histoire, anthologie, dictionnaire*. Paris: Ramsay, 1997, p. 29-54.
- DOURADO, Ana Karícia Machado. *Chanchada: performance do insólito e paradoxo do comediante*. Tese (doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DUARTE, Benedito Junqueira. "Ravinas na Cinemateca" In. *Anhembi*, n. 101, v. XXXIV, São Paulo, 1959, p. 519-522.
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca. As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz & Terra; Instituto Goethe, 1985. Trad. Lúcia Nagib.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “O homem e a utopia” In. *O homem do povo: coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão*. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 65-71.
- ESCOREL, Eduardo. “O silêncio de Paulo Emílio” In. *Piauí*, 2014. Disponível em: piaui.folha.uol.com.br/o-silencio-de-paulo-emilio/. Acesso em 01/06/2020.
- ESTADO de S. Paulo, O. “Diálogo informal” In. *O Estado de S. Paulo*, 28/09/1962, p. 39.
- FABRIS, Mariarosaria. “A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas” In. *Alceu - Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 8, n. 15, Rio de Janeiro, 2007, p. 82-94.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017. Trad. coletivo Sycorax.
- FICO, Carlos. “Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas” In. *Revista Tempo e Argumento*, v. 9, n. 20, Florianópolis, 2017, p. 5-74.
- FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro; São Paulo: Paz & Terra, 2018. Trad. Rosiska Darcy de Oliveira.
- FURTADO, Celso. *Essencial Celso Furtado*. Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- FUTEMMA, Olga. *Rastros de perícia, método e intuição: descrição do arquivo Paulo Emilio Salles Gomes*. Dissertação (mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GALVÃO, Maria Rita E. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- GALVÃO, Maria Rita E. “O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente” In. *Cadernos da Cinemateca*, n. 4, São Paulo, 1980, p. 13-23.
- GALVÃO, Maria Rita E. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1981.
- GALVÃO, Maria Rita E; SOUZA, Carlos Alberto de. “Cinema brasileiro: 1930-1964” In. FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira. III. O Brasil Republicano. 4. Economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 463-500.

- GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial: romance proletário*. São Paulo: Linha a Linha, 2018.
- GAMO, Alessandro e MELO, Luís Alberto Rocha. “Histórias da Boca e do Beco” In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, n.p.
- GARCIA, Miliandre. “Cinema Novo: a cultura popular revisitada” In. *História: questões & debates*, n. 38, Curitiba, 2003, p. 133-159.
- GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)” In. *Revista brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004, p. 127-162.
- GILLES, Philippe. “Le Brésil avant les élections” In. *Combat*, 30/09/1955, p. 6.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Trad. Frederico Carotti.
- GONZALEZ, Lélia “Racismo e sexismo na cultura brasileira” In. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, 1984, p. 223-244.
- GOULEMOT, Jean-Marie. “Da leitura como produção de sentidos” In. CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri I – Eles não usam black-tie/ Gimba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- HEYMANN, Luciana Quillet. “Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller” In. *Estudos históricos*, n. 19, Rio de Janeiro, 1997, p. 41-66.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Trad. Marcos Santarrita.
- HOMEM do povo, O. *O homem do povo: coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão*. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- JAFFE, Noemi. “Alguma coisa não dita” In. TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 205-211.
- JAMESON, Fredric. “Periodizando os anos 60” In. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 81-126. Trad. César Brites e Maria Luiza Borges.

- JAROUCHE, Mamede Mustafa. “Galhofa sem melancolia: as *Memórias* num mundo de luzias e saquaremas” In. ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, p. 13-59.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre. “De 1944 à 1958” In. CIMENT, Michel; ZIMMER, Jacques (org.). *La critique de cinéma en France: histoire, anthologie, dictionnaire*. Paris: Ramsay, 1997, p. 55-88.
- JEONG, Seung-Hoon. “Animals. An adventure in Bazin’s ontology” In. ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (org.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, p. 177-185.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Le sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin*. Montreuil: Éditions de L’Oeil, 2014.
- KEHL, Maria Rita. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- KINZO, Carla M. *Amar, verbo intransitivo: conjugações*. Dissertação (mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- LEITE, Lígia Chiappini. “Paulo Emílio em banca de tese” In. *Ensaaios de Opinião*, v. 6, Rio de Janeiro, 1978, p. 27-28.
- LEITE, Ligia Chiappini. “Apresentação aos mais jovens, lembranças para os mais velhos” In. *Literatura e sociedade*, v. 1, n. 1, São Paulo, 1996, p. 97-110.
- LEITE, Sebastião Uchoa. “Cultura popular: esboço de uma resenha crítica” In. *Revista Civilização Brasileira*, n. 4, Rio de Janeiro, 1965, p. 269-289.
- LEONEL, Nicolau. “A encruzilhada das dissidências: algumas passagens na trajetória militante de Paulo Emílio” In. ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Nayara (org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP; Cinemateca Brasileira, 2017, p. 169-198.
- LUCAS, Meize Lucena. “Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura” In. *Projeto História*, n. 52, São Paulo, 2015, p. 220-244.
- LUFT, Celso. “Da linguagem de Paulo Emílio” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 158-175.
- MARIUTTI, Francisco. *Assis, Andrade & Gomes Destruidores Associados*. Tese (doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- MARTINS, Carlos Estevam. “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 135-168.

- MALAFAIA, Wolney Vianna. “O Cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo” In. CAPELATO, Maria Helena R. et al. (org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 327-349.
- MASSI, Augusto. “Esquema para curso” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio; TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 185-196.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna” In. NOVAIS Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia (org.). *História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.
- MENDES, Adilson I. *Trajetória de Paulo Emilio*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- MICELI, Sérgio. “O papel político dos meios de comunicação de massa” In. SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 41-67.
- MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Sales Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Tese (doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.
- MORETTIN, Eduardo. “Le documentaire muet au Brésil: la critique désire et l’image montre” In. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, 2012, n.p.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014. Trad. Luciano Loprete.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o Regime Militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- MURARI, Lucas; RAMOS, Guiomar. “Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro” In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, n.p.

- NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)” In. *Estudos históricos*, v. 2, n. 28, Rio de Janeiro, 2001, p. 103-124.
- NAPOLITANO, Marcos. “A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica” In. *Temáticas*, n. 37/38, Campinas, 2011, p. 25-56.
- NAPOLITANO, Marcos. “Suicidas e foliões: chanchada, carnavalização e realismo no filme *Tudo azul*, de Moacyr Fenelon (1951)” In. *Estudos históricos*, v. 26, n. 51, Rio de Janeiro, 2013, p. 133-153.
- NAPOLITANO, Marcos. “Arte e política no Brasil: história e historiografia” In. EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. XV-XLVI.
- NAPOLITANO, Marcos. “Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro” In. *Antíteses*, v. 8, n. 15, Londrina, 2015, p. 9-45.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios; Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2020.
- NEVES, David E. *Cinema nôvo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- NEVES, David E. “Introdução” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. 2, p. IX-XI.
- NEVES, David. E. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- NOGUEIRA, Cyntia Araújo. *Cinema, artes e cultura da vida: Bahia 1950-1970*. Tese (doutorado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- PASTA, José. “Pensamento e ficção em Paulo Emílio (Notas para uma história de *Três mulheres de três PPPês*)” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 129-154.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998.

- PEREIRA, Miguel Serpa. *O Cinema Novo na Revista Civilização Brasileira*. Tese (doutorado em Artes-Cinema) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- PEREIRA, Miguel Serpa. “O Columbianum e o cinema brasileiro” In. *Alceu*, v. 8, n. 15, Rio de Janeiro, 2007, p. 127-142.
- PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. Tese (doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PINTO, Pedro Plaza. “A apresentação de *Argumento*” In. *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 2, São Paulo, 2013, p. 143-149.
- PINTO, Pedro Plaza. “Paulo Emilio Salles Gomes assiste a *Zézero* (1974), de Ozualdo Candeias: anotações para estudo de filme” In. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 3, n. 1, São Paulo, 2014a, p. 1-17.
- PINTO, Pedro Plaza. “Relações críticas no Cinema Moderno: David Neves e o “guru eterno” In. EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014b, p. 119-136.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- PRADO JR., Caio. *A revolução brasileira; A questão agrária no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- PROST, Antoine. “As palavras” In. RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003, p. 295-330. Trad. Dora Rocha.
- RAMOS, Alcides. “Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobrimos a ‘chanchada’” In. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, n. 4, Uberlândia, 2005, n.p.
- RAMOS, Fernão Pessoa. “A ascensão do novo jovem cinema” In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, n.p.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas sociais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RIX, George. “Cinq minutes avec... M. Philippe Erlanger” In. *Côte d’Azur*, , n. 1, Paris, n.p.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- RODRIGUES, Lidiane Soares. *A produção social do marxismo universitário em São Paulo: mestres, discípulos e um “seminário” (1958-1978)*. Tese (doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- RODRIGUES, Nelson. *Otto Lara Resende, ou, Bonitinha, mas ordinária & O beijo no asfalto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROLLEMBERG, Denise. “Esquecimento das memórias” In. MARTINS FILHO, João Roberto (org.). *O Golpe de 1964 e o regime militar*. São Carlos: Editora UFSCar, 2006, p. 81-91.
- ROSA, Cayo Candido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática*. Dissertação (mestrado em História Social) – São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016.
- ROSENFELD, Anatol. “A visão do ciclo” In. ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 559-617.
- SAES, Décio. “Classe média e política no Brasil (1930-1964)” In. FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira. III. O Brasil Republicano. 3. Sociedade e política (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 447-506.
- SALIBA, Elias T. “Os tons de comédia de Saramandaia” In. *Caderno Globo Universidade*, n. 3, Rio de Janeiro, 2013, p. 38-43.
- SALES, Priscila Constantino. “Paulo Emílio e o Clube de Cinema de Assis: juntos por uma cultura cinematográfica que não separe vontade de conhecer e alegria de viver” In. ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Naiara (org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo; Cinemateca Brasileira, 2017, p. 258-272.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Clube de Cinema de São Paulo” In. *Clima*, n. 1, São Paulo, 1941, p. 154-156.

- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Panorama do cinema: de Cannes-1946 a Bruxelas-1947 III - Suécia” In: *O Estado de S. Paulo*, 09/03/1948, p. 6.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Os festivais de cinema de 1949: o festival flamengo de Knokke-Le-Zoute” In: *O Estado de S. Paulo*, 27/12/1949, p. 4.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Os festivais de cinema de 1949: a contribuição do Canadá, da Itália e dos países escandinavos - os belgas e os checos - a representação norte-americana e russa” In: *O Estado de S. Paulo*, 09/02/1950a, p. 7.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Os festivais de cinema de 1949: Eisenstein” In: *O Estado de S. Paulo*, 14/02/1950b, p. 7.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Os festivais de cinema de 1949: ‘Ladri di biciclette’” In: *O Estado de S. Paulo*, 18/02/1950c, p. 4.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Os festivais de cinema de 1949: As fitas italianas selecionadas - VIII” In: *O Estado de S. Paulo*, 30/03/1950d, p. 6.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Os festivais de cinema de 1949: México - cinema alemão - e austríaco - filmes enviados pelos pequenos produtores (conclusão)” In: *O Estado de S. Paulo*, 22/07/1950e, p. 4.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Veneza 1952” In: *Anhembi*, n. 24, v. VIII, São Paulo, 1952, p. 571-580.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Veneza 52” In: *Anhembi*, n. 26, v. IX, São Paulo, 1953a, p. 392-399.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Veneza 52” In: *Anhembi*, n. 27, v. IX, São Paulo, 1953b, p. 584-589.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Positivismo brasileiro na Sorbonne” In: *Anhembi*, n. 30, v. X, São Paulo, 1953c, p. 538-542.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Retrospectiva Erich VON STROHEIM” In: *O Estado de S. Paulo*, 14/02/1954a, p. 92.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Perspectivas francesas depois das greves de verão” In: *Anhembi*, n. 38, v. XIII, São Paulo, 1954b, p. 271-274.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “La mort de Jean Vigo” In: *Cahiers du cinéma*, n. 50, Paris, 1955a.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “A obra de Vigo e a crítica histórica” In: *Revista de Cinema*, n. 10, v. II, Belo Horizonte, 1955b, p. 17-24. Trad. Margarida Katchburian e Eduardo Katchburian.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Pioneiros esquecidos” In. *O Estado de S. Paulo*, 06/10/1956, p. 13.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “*L’oeil de l’étranger – Brésil*” In. *Cahiers du cinéma*, n. 71, Paris, 1957, p. 68-69.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Mestre da comédia e do filme sério o sueco Bergman” In. *Visão*, 11/11/1958a, p. 87.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Cidadão Kane desafia o tempo” In. *Visão*, 12/12/1958b, p. 83-84.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Em 120 aulas e 40 filmes. Cine-clube pode ser centro de cultura do interior” In. *Visão*, 26/12/1958c, p. 68.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “O monstro Maria Schell domina platéias do mundo com rosto de fada” In. *Visão*, 09/01/1959a, p. 54-55.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Clássicos alemães que mostraram novos rumos ao cinema mundial, em São Paulo” In. *Visão*, 23/01/1959b, p. 52-53.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Adolescentes exigem fitas de horror” In. *Visão*, 06/02/1959c, p. 63.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “*Ivan o Terrível*, 2ª parte: liberado” In. *Visão*, 6/03/1959d, p. 52-53.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Cegonha russa chega tarde ao Brasil” In. *Visão*, 13/03/1959e, p. 67.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Canto do cisne da produtora, *Ravina* apresenta boas qualidades” In. *Visão*, 27/03/1959f, p. 66-67.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Críticos quase escolhem o melhor filme do mundo” In. *Visão*, 10/04/1959g, p. 70-71.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Fellini e a condição humana” In. *Visão*, 24/04/1959h, p. 86-87.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Belo Horizonte: revive John Grierson” In. *Visão*, 08/05/1959i, p. 74-75.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Nostalgia de Leslie Howard” In: *Visão*, 22/05/1959j, p. 68-69.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Em Cannes, o lirismo da favela” In. *Visão*, 29/05/1959k, p. 78-79.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Jacques Tati e seu último filme: *Mon oncle*” In. *Visão*, 12/06/1959l, p. 70-71.

- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Muito talento, pouco dinheiro” In. *Visão*, 04/09/1959m, p. 62-63.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Ideologias cinematográficas francesas” In. AAVV. *História do cinema francês (1895-1959)*. Rio de Janeiro: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959n, p. 6.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Chaplin em Ribeirão Preto” In. *Visão*, 15/04/1960a, p. 62-63.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “*Hiroshima, mon amour*” In. *Visão*, 08/07/1960b, p. 64-65.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Parece que agora vai” In. *Visão*, 17/03/1961a, p. 20-23.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “O final que milhões não queriam” In. *Visão*, 19/05/1961b, p. 68-69.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Na Bahia a coisa é séria” In. *Visão*, 16/03/1962a, p. 58-59.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Do circo de Salto a Cannes” In. *Visão*, 13/04/1962b, p. 56-57.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Truffaut reinventa o velho triângulo” In. *Visão*, 18/05/1962c, p. 91.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Apenas uma criança infeliz” In. *Visão*, 24/08/1962d, p. 61-62.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “*Dolce vita* na ilha” In. *Visão*, 19/11/1962e, p. 105 e 107.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “1939-1957” In. *Cinema polonês hoje*. São Paulo: Massao Ohno Editora; Cinemateca Brasileira, 1962f, p. 11-13.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Cinzas e diamante” In. *Cinema polonês hoje*. São Paulo: Massao Ohno Editora; Cinemateca Brasileira, 1962g, p. 51-52.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Depoimento sobre Jerzy Toeplitz” In. *Cinema polonês hoje*. São Paulo: Massao Ohno Editora; Cinemateca Brasileira, 1962h, p. 115.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Problema inglês” In: *Brasil, urgente*, n. 2, 24/03/1963a, p. 19.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Paraíba também faz cinema” In. *Visão*, 19/04/1963b, p. 72-73.

- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Go home, Tarzan!” In. *Brasil, urgente*, n. 7, 28/04/1963c, p. 19.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Conhecer e reconhecer” In. *Brasil, urgente*, n. 8, 05/05/1963d, p. 19.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Coração à mostra” In. *Brasil, urgente*, n. 11, 26/05/1963e, p. 19.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “‘Pôrto das Caixas’ tem honras mas não tem telas” In. *Visão*, 14/06/1963f, p. 71.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Notícias de Porto Alegre” In. *Brasil, urgente*, 21-27/07/1963g, p. 15.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Brasília: o diabo solto no cinema” in. *Realidade*, n. 22, 1968, p. 12-13.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro, Cataguases*, Cinearte. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1974a.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Em defesa de Paulo Duarte” In. *Opinião*, n. 82, 03/06/1974b, p. 11.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Apresentação” In. ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976, p. 11-12.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Fragmento de carta” In: *Cadernos de Opinião*, v. 6, Rio de Janeiro, 1978a, p. 37.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Vida de professor” In. *Cadernos de Opinião*, v. 6, Rio de Janeiro, 1978b, p. 29.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz & Terra; Embrafilme, 1980.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981, 2 v.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Jean Vigo*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1984. Trad. Elisabeth Almeida.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Uma situação colonial?” In. *Contracampo: revista de cinema*, n. 15, s.l., 2000, s.n.

- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cemitério, mais a peça teatral Destinos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Prefácio da 1ª edição” In. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b, p. 11-18.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify; Edições Sesc, 2009a. Trad. Dorothée de Bruchard.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Será o Benedito?” In. DUARTE, Benedito J. B. J. *Duarte: críticas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009b, p. 13-14.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Cosac Naify; Edições Sesc, 2009c. Trad. Dorothée de Bruchard.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Texto de orelha da primeira edição, de 1973” In. TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 295-296.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Depoimento de Paulo Emilio Salles Gomes” In. CAETANO, Maria do Rosário (org.). *Paulo Emilio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2012a, p. 95-99.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Nota sobre a criação de um Poder Cultural” In. CAETANO, Maria do Rosário (org.). *Paulo Emilio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2012b, p. 44-46.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Os fuzis” In. MENDES, Adilson I. (org.). *Ruy Guerra: arte e revolução*. São Paulo: Desconcertos Editora, 2019, p. 145-151.

- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema e política*. São Paulo: Penguin Companhia, 2021.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio; ALMEIDA PRADO, Décio de; CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio; ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz de. “Em tempo, ainda” In. *Cadernos da Cinemateca*, n. 3, São Paulo, 1964, p. 1-2.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio; ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz de; DUARTE, Benedito Junqueira; MARGULIÉS, Marcos. “O Cinema Brasileiro nos ‘Serões Anhembi’” In. *Anhembi*, n. 49, v. XVII, São Paulo, 1954, p. 194-207.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio; ANDRADE, José Luís de; BERNARDET, Jean-Claude; DUARTE, Aurora; KRAMER, Irene; TAVARES, Zulmira Ribeiro; VITA, José Borba; ZIEGERT, Robert Paul. “112 dias por ano de filmes brasileiros: bom ou mal para nós?” In. *Fato nôvo*, ano I, n. 16, 1970, p. 8.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio; BERNARDET, Jean-Claude; BITTENCOURT, Álvaro; CAPOVILLA, Maurice; RIBEIRO, Lucilla; SANTOS, Roberto; THOMPSON, Cecília. “Debate sobre *Revisão crítica do cinema brasileiro*” In. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 201-207.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio; GONZAGA, Adhemar. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1966.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio; TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SAPIRO, Gisèle. *La guerre des écrivains. 1940-1953*. Paris: Fayard, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. “Préface” In. MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*. Paris: Payot, 1973, p. 23-30.
- SCHWARZ, Roberto. “A imaginação como elemento político” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 189-194.
- SCHWARZ, Roberto. “Um romance paulista” In. TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 228-231.
- SCHWARZ, Roberto. “Forma excêntrica de luta de classes” In: *piauí*, n. 10, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- SEGALL, Maurício. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2001.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. “Proust e a compreensão da dor” In. *Discurso*, São Paulo, v. 3, 1972, p. 199-204.
- SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)” In. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 26, 1990, p. 120-140.
- SOUZA, José Inacio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SOUZA, José Inacio de Melo. “Festejo 2.0” In. CAETANO, Maria do Rosário (org.). *Paulo Emilio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2012, p. 106-109.
- SZANIAWSKI, Jan. “Waves of crisis in French cinema” In. ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (org.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterwards*. Nova York: Oxford, 2011, p. 240-245.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. “Biografismo em Paulo Emilio (simplicidade e ardil)” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 343-348.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Café pequeno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- TELLES, Lúcia Carolina Amantes Aidar da Silva. *Movimento em construção. Correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- TELLES, Lygia Fagundes. “Cinema e escândalo” In. *Brasil, urgente*, n. 23, 18-24/08/1963, p. 15
- TELLES, Lygia Fagundes. “Invocação” In. *O Estado de S. Paulo*, 18/08/1990, p. 76.
- TELLES, Lygia Fagundes. “Às vezes, novembro” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio; TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 173-181.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor: memória e ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

- TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá: memória e ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos. Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Trad. André Telles.
- TWEEDIE, James. “André Bazin’s bad taste” In. ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (org.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, p. 275-287.
- UCHÔA, Fábio Raddi. *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83): perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo: Alameda, 2019.
- UNGARO, Jean. *André Bazin: genealogies d’une théorie*. Paris: L’Harmattan, 2000.
- VERNET, Marc. “Bazin the censor?” In. ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (org.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, p. 234-239.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.
- VIEIRA, João Luiz. “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro” In. *Filme Cultura*, n. 41-42, Rio de Janeiro, 1983, p. 22-29.
- VIEIRA, João Luiz. “O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência” In. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 45-62.
- VIEIRA, Cleuza. “você gosta de flertar? como e por quê?” In. *O Estado de S. Paulo*, 21/09/1962, p. 44-45.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005. Trad. Paulo Roberto Pires.
- VISÃO. “Para sua informação” In. *Visão*, 28/11/1958, p. 1.
- XAVIER, Ismail. “A estratégia do crítico” In. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 217-224.
- XAVIER, Ismail. “Introdução” In. BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 7-14.
- XAVIER, Ismail N. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz & Terra, 2001a.
- XAVIER, Ismail. “O mito, a mídia, a cena doméstica e a cidade em *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos” In. *Novos Estudos*, n. 61, São Paulo, 2001b, p. 21-40.

- XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema” In. AGUIAR, Flávio et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003a, p. 61-89.
- XAVIER, Ismail N. “Prefácio” In. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003b, p. 7-31.
- XAVIER, Ismail N. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz & Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.
- XAVIER, Ismail N. “O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 1990” In. PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970*. s.l.: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012b, p. 23-27.
- XAVIER, Ismail N. “Bazin no Brasil” In. BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 388-399.
- XAVIER, Ismail N. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- XAVIER, Ismail N. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.
- ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. *Dom Casmurro sem Dom Casmurro*. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ZANATTO, Rafael M. “Nota sobre a formação do Cinema Novo - o caso *Arraial do Cabo*” In. *Revista da Cinemateca Brasileira*, n.1, São Paulo, 2012, p. 46-59.
- ZANATTO, Rafael M. “Linguagem, estilo e expressão social: Paulo Emílio Sales Gomes em trans-form-ação (1946-53)” In. ALMEIDA, Thiago e XAVIER, Nayara (org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo; Cinemateca Brasileira, 2017, p. 101-137.
- ZANATTO, Rafael M. *Paulo Emílio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. Tese (doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.
- ZANATTO, Rafael M. “Paulo Emílio e a fisionomia histórica do cinema brasileiro: carnaval, futebol e outros rituais populares” In. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, 2020a, Uberlândia, n. 17, p. 262-282.

ZANATTO, Rafael M. “Paulo Emílio e Os filmes na cidade (1966): a gênese da comédia musical” In. *Rebeca*, v. 9, n. 2, São Paulo, 2020b, p. 272-293.

ZANATTO, Rafael M. “Paulo Emílio e Os filmes na cidade (1966): Economia, cultural laboral e mentalidade na gênese do subdesenvolvimento” In. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, 2021, v. 24, n. 1, p. 174-193.

ZUIN, João Carlos S. “Empenho político e cultural em Paulo Emílio Salles Gomes: 1935-1945” In. *Revista de Sociologia e Política*, n. 17, Curitiba, 2001, p. 107-125.

Referências audiovisuais

- AANDHIYAN. Dir. Chetan Anand, Índia, 1952.
- ABISMO de um sonho. Dir. Federico Fellini, Itália, 1952.
- ABSOLUTAMENTE certo. Dir. Anselmo Duarte, Brasil, 1957.
- ACABA de chegar ao Brasil, o bello poeta francez Blaise Cendrars. Dir. Carlos Augusto Calil, Brasil, 1972.
- ACABARAM-SE os otários. Dir. Luiz de Barros, Brasil, 1929.
- ACOSSADO. Dir. Jean-Luc Godard, França, 1960.
- AGULHA no palheiro. Dir. Alex Viany, Brasil, 1953.
- AINDA agarro esta vizinha... Dir. Pedro Rovai, Brasil, 1974.
- AITARÉ da praia. Dir. Gentil Roiz, Brasil, 1925.
- ALEXANDER Nevsky. Dir. Serguei Eisenstein e Dimitri Vasilyev, União Soviética, 1938.
- AMANTES, Os. Dir. Louis Malle, França, 1958.
- ANA. Dir. Alex Viany, Brasil, 1957.
- ANCHIETA, José do Brasil. Dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1977.
- ÂNGELA. Dir. Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, Brasil, 1951.
- ANJO nasceu, O. Dir. Júlio Bressane, Brasil, 1969.
- APÊLO. Dir. João Trigueirinho Neto, Brasil, 1961.
- AREIÃO. Dir. Camillo Mastrocinque, Brasil, 1952.
- ARRAIAL do Cabo. Dir. Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, Brasil, 1959.
- ARUANDA. Dir. Linduarte Noronha, Brasil, 1960.
- ASSALTO ao trem pagador. Dir. Roberto Farias, Brasil, 1962.
- AVENTURAS de Capulina, Las. Dir. Paco López, México, 1972-1989.
- BAHIA de Todos os Santos. Dir. José Trigueirinho Neto, Brasil, 1960.
- BANANA mecânica. Dir. Braz Chediak, Brasil, 1973.
- BANDIDO da Luz Vermelha, O. Dir. Rogério Sganzerla, Brasil, 1968.
- BANG bang. Dir. Andrea Tonacci, Brasil, 1971.
- BARRAVENTO. Dir. Glauber Rocha, Brasil, 1961.
- BEAU Serge, Le. Dir. Claude Chabrol, França, 1958.
- BEBEL, garota propaganda. Dir. Maurice Capovilla, Brasil, 1967.
- BELLAS da Billings, As. Dir. Ozualdo Candeias, Brasil, 1986.
- BETO Rockfeller. Dir. Lima Duarte e Walter Avancini, Brasil, 1968-1969.

BOAS-vidas, Os. Dir. Federico Fellini, Itália/França, 1953

BOCA de Ouro. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963.

BOFE, O. Dir. Daniel Filho e Lima Duarte, Brasil, 1972-1973.

BONITINHA, mas ordinária. Dir. J. P. de Carvalho, Brasil, 1963.

BRASIL pitoresco: viagens de Cornélio Pires. Dir. Cornélio Pires, Brasil, 1925.

BRAVO guerreiro, O. Dir. Gustavo Dahl, Brasil, 1968.

BRAZA dormida. Dir. Humberto Mauro, Brasil, 1928.

CABELEIRA, O. Dir. Milton Amaral, Brasil, 1963.

CABRA marcado para morrer Dir. Eduardo Coutinho, Brasil, 1964-1984.

CAFAJESTES, Os. Dir. Ruy Guerra, Brasil, 1962.

CAFONA, O. Dir. Daniel Filho e Walter Campos, Brasil, 1971.

CAIÇARA. Dir. Adolfo Celi, Brasil, 1950.

CAIPIRA em Bariloche, Um. Dir. Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner, Brasil, 1973.

CAMINHO áspero. Dir. John Ford, Estados Unidos, 1941.

CÂNCER. Dir. Glauber Rocha, Brasil/Itália, 1968-1972.

CANDINHO. Dir. Ozualdo Candeias, Brasil, 1976.

CANGACEIRO, O. Dir. Victor Lima Barreto, Brasil, 1953.

CANTO da raça, O. Dir. José Medina, Brasil, 1941-1943.

CANTO do mar, O. Dir. Alberto Cavalcanti, Brasil, 1953.

CAPITU. Dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1968.

CARIOCAS, As. Dir. Fernando de Barros, Walter Hugo Khouri e Roberto Santos, Brasil, 1966.

CARROSSEL do amor. Dir. Zoltán Fábri, Hungria, 1956.

CASO dos irmãos Naves, O. Dir. Luiz Sérgio Person, Brasil, 1967.

CASSY Jones: o magnífico sedutor. Dir. Luiz Sérgio Person, Brasil, 1972.

CHINESA, A. Dir. Jean-Luc Godard, França, 1967.

CIA. Cinematográfica Vera Cruz, A. Dir. João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet, Brasil, 1972.

CIDADÃO Kane. Dir. Orson Welles, Estados Unidos, 1941.

CINEMA de lágrimas. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1995.

CINCO vezes favela. Dir. Marcos Farias, Carlos Diegues, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, Brasil, 1962.

CINZAS e diamantes. Dir. Andrzej Wajda, Polônia, 1958.

CIRCO, O. Dir. Arnaldo Jabor, Brasil, 1965.

CIRCO, O. Dir. Charles Chaplin, Estados Unidos, 1928.
 COISAS nossas. Dir. Wallace Downey, Brasil, 1931.
 COM as calças na mão. Dir. Carlo Mosy, Brasil, 1975.
 CÔMICOS... + cômicos... Dir. Jurandy Noronha, Brasil, 1971.
 COMO era gostoso meu francês. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1971.
 CORPO que cai, Um. Dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958.
 COURO de gato. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1961.
 CREPÚSCULO dos deuses. Dir. Billy Wilder, Estados Unidos, 1950.
 CRIMES da alma. Dir. Michelangelo Antonioni, Itália, 1950.
 CRÔNICA de um verão. Dir. Jean Rouch e Edgar Morin, França, 1961.
 DAVID, o caçula. Dir. Henry King, Estados Unidos, 1921.
 DE vento em popa. Dir. Carlos Manga, Brasil, 1957.
 DESAFIO, O. Dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1964.
 DESENHO abstrato. Dir. Roberto Miller, Brasil, 1960.
 DESESPERATO. Dir. Sérgio Bernardes Filho, Brasil, 1968.
 DEUS criou a mulher, E. Dir. Roger Vadim, França, 1956.
 DEUS e o diabo na terra do sol. Dir. Glauber Rocha, Brasil, 1964.
 DEZ jingles para Oswald de Andrade. Dir. Rolf de Luna Fonseca, Brasil, 1971.
 DIA na rampa, Um. Dir. Luiz Paulino dos Santos, Brasil, 1959.
 DIABÓLICAS, As. Dir. Henri-Georges Clouzot, França, 1955.
 DIÁRIO de um pároco de aldeia. Dir. Robert Bresson, França, 1951.
 DIOGUINHO. Dir. Carlos Coimbra, Brasil, 1957.
 DOCE vida, A. Dir. Federico Fellini, Itália/França, 1960.
 DOIS vinténs de esperança. Dir. Renato Castellani, Itália, 1952.
 DR. Fantástico. Dir. Stanley Kubrick, Estados Unidos/Reino Unido, 1964.
 EDU Coração de Ouro: crônica de um carioca lírico-obsceno. Dir. Domingos de Oliveira,
 Brasil, 1967.
 ENTERRADO vivo. Dir. Lew Landers, Estados Unidos, 1963.
 ENTRE o amor e o cangaço. Dir. Aurélio Teixeira, Brasil, 1965.
 ÉQUATEUR aux cents visages, L'. Dir. André Cauvin, Bélgica, 1949.
 EL Justicero. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1967.
 EN effeuillant la marguerite. Dir. Marc Allégret, França, 1956.
 ENCOURAÇADO Potemkin. Dir. Serguei Eisenstein, União Soviética, 1925.

ESPOIR, sierra de Teruel. Dir. André Malraux e Boris Peskine, França/Espanha, 1938-1939.

ESQUECIDOS, Os. Dir. Luis Buñuel, México, 1950.

ESSE mundo é meu. Dir. Sérgio Ricardo, Brasil, 1963.

ESTRADA da vida, A. Dir. Federico Fellini, Itália, 1954.

ESTRANHO encontro. Dir. Walter Hugo Khouri, Brasil, 1957.

ETERNA esperança: sem pressa e sem pausa, como as estrelas. Dir. João Batista de Andrade, Jean-Claude Bernardet, João Silvério Trevisan, Jorge Bodanzky, Marcello Tassara e Maria Rita Galvão, Brasil, 1971.

EU dou o que ela gosta. Dir. Braz Chediak, Brasil, 1975.

EU sou vida; eu não sou morte. Dir. Haroldo Marinho Barbosa, Brasil, 1970.

EUROPA '51. Dir. Roberto Rossellini, Itália, 1952.

EUROPA di notte. Dir. Alessandro Blasetti, Itália, 1959.

EXEMPLO regenerador. Dir. José Medina, Brasil, 1919.

FABULOSO Fittipaldi, O. Dir. Roberto Farias, Brasil, 1973.

FALA Brasília. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1966.

FALECIDA, A. Dir. Leon Hirszman, Brasil, 1965.

FESTIVAL de arraias. Dir. Walter Webb, Brasil, 1962.

FOME de amor. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1967.

FORTE, O. Dir. Walter Webb, Brasil, 1962.

FRANCISCO, arauto de deus. Dir. Roberto Rossellini, Itália, 1950.

FREI Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos hereges. Dir. Paulo Gil Soares, Brasil, 1970.

FUZIS, Os. Dir. Ruy Guerra, Brasil, 1963.

GAMAL – o delírio do sexo. Dir. João Batista de Andrade, Brasil, 1969.

GANGA bruta. Dir. Humberto Mauro, Brasil, 1933.

GARGANTA do Diabo, Na. Walter Hugo Khouri, Brasil, 1960.

GARÔTA de Ipanema. Dir. Leon Hirszman, Brasil, 1967.

GAROTOS virgens de Ipanema, Os. Dir. Osvaldo de Oliveira, Brasil, 1973.

GARRINCHA, Alegria do povo. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1962.

GERAÇÃO em fuga. Dir. Maurício Nabuco, Brasil, 1972.

GIGANTE de pedra, O. Dir. Walter Hugo Khouri, Brasil, 1953.

GILDA. Dir. Charles Vidor, Estados Unidos, 1946.

GIMBA. Dir. Flávio Rangel, Brasil, 1963.

GRANDE cidade: ou as aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe, A. Dir. Carlos Diegues, Brasil, 1966.

GRANDE ditador, O. Dir. Charles Chaplin, Estados Unidos, 1940.

GRANDE feira, A. Dir. Roberto Pires, Brasil, 1961.

GRANDE momento, O. Dir. Roberto Santos, Brasil, 1958.

GRANDE roubo do trem, O. Dir. Edwin S. Porter, Estados Unidos, 1903.

GUERRA conjugal. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1974.

GUERRA dos pelados, A. Dir. Sylvio Back, Brasil, 1970.

HERANÇA, A. Dir. Ozualdo Candeias, Brasil, 1970.

HIROSHIMA, meu amor. Dir. Alain Resnais, França/Japão, 1959.

HOMEM de Aran, O. Dir. Robert Flaherty, Irlanda, 1934.

HOMEM do Sputnik, O. Dir. Carlos Manga, Brasil, 1959.

HOMEM que deve morrer, O. Dir. Daniel Filho e Milton Gonçalves, Brasil, 1971-1972.

HORA e a vez de Augusto Matraga, A. Dir. Roberto Santos, Brasil, 1965.

HORA final, A. Dir. Stanley Kramer, Estados Unidos, 1959.

I was a teenage werewolf. Dir. Gene Fowler Jr., Estados Unidos, 1957.

ÍDOLO, amante e herói. Dir. Sam Wood, Estados Unidos, 1942.

IGREJA. dir. Silvio Robatto, Brasil, 1960.

ILHA, A. Dir. Walter Hugo Khouri, Brasil, 1962.

IMAGENS do Estado Novo 1937-1945. Dir. Eduardo Scorel, Brasil, 2016.

INCOMPREENDIDOS, Os. Dir. François Truffaut, França, 1959.

INCONFIDENTES, Os. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1972.

INCRÍVEL homem que encolheu, O. Dir. Jack Arnold, Estados Unidos, 1957.

INDEPENDÊNCIA ou morte. Dir. Carlos Coimbra, Brasil, 1972.

INTEGRAÇÃO racial. Dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1964.

INUNDADOS, O. Dir. Fernando Birri, Argentina, 1962

INVENTÁRIO da rapina. Dir. Aloysio Raulino, Brasil, 1986.

IRMÃOS coragem. Dir. Daniel Filho e Milton Gonçalves, Brasil, 1970-1971.

IVAN, o Terrível – Parte 2. Dir. Serguei Eisenstein, União Soviética, 1958.

JARDIM das espumas Dir. Luiz Rosenberg Filho, Brasil, 1970.

JARDIM de guerra. Dir. Neville d’Almeida, Brasil, 1968.

JEUX sont faits, Les. Dir. Jean Delannoy, França, 1947.

JOANNA Francesa. Dir. Carlos Diegues, Brasil, 1973.

JOÃO da Mata. Dir. Amilar Alves, Brasil, 1923.

JULES e Jim – uma mulher para dois. Dir. François Truffaut, França, 1962.

JUVENTUDE transviada. Dir. Nicholas Ray, Estados Unidos, 1955.

LÁBIOS sem beijos. Dir. Humberto Mauro, Brasil, 1930.

LADRÕES de bicicleta. Dir. Vittorio De Sica, Itália, 1948.

LAMPARINA, O. Dir. Glaucio Mirko Laurelli, Brasil, 1964.

LAMPIÃO, a fera do Nordeste. Brasil, 1930.

LAMPIÃO, o rei do cangaço. Dir. Carlos Coimbra, Brasil, 1963.

LANCE maior. Dir. Sylvio Back, Brasil, 1968.

LARANJA mecânica. Dir. Stanley Kubrick, Reino Unido/Estados Unidos, 1971.

LEÃO de sete cabeças, O. Dir. Glauber Rocha, Itália/França, 1970.

LEI do sertão, A. Dir. Antoninho Hossri, Brasil, 1956.

LIÇÃO de amor. Dir. Eduardo Escorel, Brasil, 1975.

LILIAN M: confissões amorosas (relatório confidencial). Dir. Carlos Reichenbach, Brasil, 1975.

LIMITE. Dir. Mário Peixoto, Brasil, 1931.

LINHA geral, A. Dir. Grigori Aleksandrov e Serguei Eisenstein, União Soviética, 1929.

LOLA Montès. Dir. Max Ophüls, França/Alemanha Ocidental, 1955.

LONGA viagem de volta, A. Dir. John Ford, Estados Unidos, 1940.

MACUNAÍMA. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969.

MÃE. Dir. Vsevolod Pudovkin, União Soviética, 1926.

MAIORIA absoluta. Dir. Leon Hirszman, Brasil, 1964.

MANSOS, Os. Dir. Pedro Rovai, Braz Chediak e Aurélio Teixeira, Brasil, 1973.

MARGEM, A. Dir. Ozualdo Candeias, Brasil, 1967.

MARIA Candelária. Dir. Emilio Fernández, México, 1943.

MARIMBÁS. Dir. Vladimir Herzog, Brasil, 1963.

MASH. Dir. Robert Altman, Estados Unidos, 1970.

MATAR ou morrer. Dir. Fred Zinnemann, Estados Unidos, 1952.

MATOU a família e foi ao cinema. Dir. Júlio Bressane, Brasil, 1969.

MAURO, Humberto. Dir. David Neves, Brasil, 1975.

MEMÓRIA de Helena. Dir. David Neves, Brasil, 1969.

MEMÓRIA do cangaço. Dir. Paulo Gil Soares, Brasil, 1964.

MENINO de engenho. Dir. Walter Lima Júnior, Brasil, 1965.

MESTRE de Apipucos e o poeta do Castelo, O. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1959.

MEU passado me condena. Dir. Basil Dearden, Reino Unido, 1961.

MEU tio. Dir. Jacques Tati, França/Itália, 1958.

MEUS amores no Rio. Dir. Carlo Hugo Christensen, Brasil, 1958.

MOBY Dick. Dir. John Huston, Estados Unidos, 1956.

MONIKA e o desejo. Dir. Ingmar Bergman, Suécia, 1953.

MONSIEUR Verdoux. Dir. Charles Chaplin, Estados Unidos, 1947.

MORTE comanda o cangaço, A. Dir. Carlos Coimbra, Brasil, 1960.

MOTHER India. Dir. Mehboob Khan, Índia, 1957.

MULHERES e luzes. Dir. Alberto Lattuada e Federico Fellini, Itália, 1950.

MULHERES e milhões. Dir. Jorge Ileli, Brasil, 1961.

PRIMEIRA missa, A. Dir. Victor Lima Barreto, Brasil, 1960.

MUNDO de Anônimo Jr., O. Dir. Aron Feldman, Brasil, 1972.

NANOOK, o esquimó. Dir. Robert Flaherty, Estados Unidos, 1922.

NEGRO que tinha a alma branca, O. Benito Perrojo, Espanha, 1927.

NITRATO. Dir. Alain Fresnot, Brasil, 1974.

NO tempo das diligências. Dir. John Ford, Estados Unidos, 1939.

NOITE vazia. Dir. Walter Hugo Khouri, Brasil, 1964.

NOITES brancas. Dir. Luchino Visconti, Itália/França, 1957.

NOITES de Cabíria. Dir. Federico Fellini, Itália/França, 1957.

NOITES de circo. Dir. Ingmar Bergman, Suécia, 1953.

NOS sertões do Avanhanda, Nos. Brasil, 1924

NOSSA escola de samba. Dir. Manuel Horácio Gimenez, Brasil, 1965.

OITO e meio. Dir. Federico Fellini, Itália/França, 1963.

ON vous parle du Brésil: Carlos Marighella. Dir. Chris Marker, França, 1970.

ORFEU do carnaval. Dir. Marcel Camus, Brasil/França/Itália, 1959.

ORGIA, ou o homem que deu cria. Dir. João Silvério Trevisan, Brasil, 1970.

OSSO, amor e papagaios. Dir. Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmolo Jr.,
Brasil, 1957.

OSSOS do barão, Os. Dir. Régis Cardoso, Brasil, 1973-1974.

OUTUBRO. Dir. Grigori Aleksandrov e Serguei Eisenstein, União Soviética, 1927.

PADRE e a moça, O. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1966.

PAGADOR de promessas, O. Dir. Anselmo Duarte, Brasil, 1962.

PAINEL. Dir. Victor Lima Barreto, Brasil, 1950.

PAISÀ. Dir. Roberto Rossellini, Itália, 1946.

PALHAÇO atormentado. Dir. Rafael Falco Filho, Brasil, 1946.

PANORAMA do cinema brasileiro. Dir. Jurandyr Passos Noronha, Brasil, 1968.

PARIS 1900. Dir. Nicole Vedrès, França, 1947.

PARIS nos pertence. Dir. Jacques Rivette, França, 1961.

PAULICEIA fantástica. dir. Charles Mendes de Almeida, João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan, Marcello Tassara e Maria Rita Galvão, Brasil, 1970.

PECADO capital. Dir. Daniel Filho, Brasil, 1975-1976

PÉROLA, A. Dir. Emilio Fernández, México/Estados Unidos, 1947.

PLUFT o fantasma. Dir. Romain Lesage, Brasil, 1962.

PORTÃO do inferno, O. Dir. Teinosuke Kinugasa, Japão, 1953.

PORTO das Caixas. Dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1962.

PRATA Palomares. Dir. André Faria, Brasil, 1971.

PRIMAVERA da vida, Na. Dir. Humberto Mauro, Brasil, 1926.

PRIMOS, Os. Dir. Claude Chabrol, França, 1959.

PROEZAS de satanás na vila de Leva-e-Traz. Dir. Paulo Gil Soares, Brasil, 1967.

PROPOS de Nice, À. Dir. Jean Vigo e Boris Kaufman, França, 1930.

QUANDO voam as cegonhas. Dir. Mikhail Kalatozov, União Soviética, 1957.

QUARTO, O. Dir. Rubem Biáfora, Brasil, 1968.

RASHÔMON. Dir. Akira Kurosawa, Japão, 1950.

RASTEJADOR, substantivo masculino. Dir. Sérgio Muniz, Brasil, 1970.

RAVINA. Dir. Rubem Biáfora, Brasil, 1959.

RED, La. Dir. Emilio Fernández, México, 1953.

REDENÇÃO. Dir. Roberto Pires, Brasil, 1958.

RELATÓRIO de um homem casado. Dir. Flávio Tambellini, Brasil, 1974.

RELÍQUIA macabra. Dir. John Huston, Estados Unidos, 1941.

RIO, 40 graus. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.

RIO, Zona Norte. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957.

ROBERTO Carlos a 300 km por hora. Dir. Roberto Farias, Brasil, 1971.

ROBERTO Carlos e o diamante cômico de rosa. Dir. Roberto Farias, Brasil, 1970.

ROBERTO Carlos em ritmo de aventura. Dir. Roberto Farias, Brasil, 1968.

ROMA, cidade aberta. Dir. Roberto Rossellini, Itália, 1945.

ROMANCE na Itália. Dir. Roberto Rossellini, Itália/França, 1954.

ROMEIRO da Guia, Os. Dir. João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho, Brasil, 1962.

ROQUE Santeiro. Dir. Daniel Filho, Brasil, 1975.

ROSTO, O. Dir. Ingmar Bergman, Suécia, 1958.
 RUA sem sol. Dir. Alex Viany, Brasil, 1954.
 S. Bernardo. Dir. Leon Hirszman, Brasil, 1972.
 SAI da frente. Dir. Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, Brasil, 1952.
 SALÁRIO do medo, O. Dir. Henri-Georges Clouzot, França/Itália, 1953.
 SANGUE mineiro. Dir. Humberto Mauro, Brasil, 1929.
 SÃO Paulo, a symphonia da metrópole. Dir. Adalberto Kemeny e Rodolpho Lustig, Brasil, 1929.
 SÃO Paulo S.A. Dir. Luiz Sérgio Person, Brasil, 1965.
 SARAMANDAIA. Dir. Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota, Brasil, 1976.
 SATYRICON. Dir. Federico Fellini, Itália, 1969.
 SEGREDO do corcunda, O. Dir. Alberto Traversa, Brasil, 1924.
 SELVA trágica. Dir. Roberto Farias, Brasil, 1964.
 SERTÃO: entre os índios do Brasil central. Dir. Genil Vasconcelos, Brasil, 1949.
 SETE samurais, Os. Dir. Akira Kurosawa, Japão, 1954.
 SÉTIMO selo, O. Dir. Ingmar Bergman, Suécia, 1957.
 SINHÁ Moça. Dir. Tom Payne, Brasil, 1953.
 SOFRER para gozar. Dir. Eugenio C. Kerrigan, Brasil, 1923.
 SOL sobre a lama. Dir. Alex Viany, Brasil, 1963.
 SOMBRA do pavor. Dir. Henri-Georges Clouzot, França, 1943.
 SOMBRA. Dir. Arthur Robison, Alemanha, 1923.
 SORRISOS de uma noite de amor. Dir. Ingmar Bergman, Suécia, 1955.
 STROMBOLI. Dir. Roberto Rossellini, Itália/Estados Unidos, 1950.
 SUA majestade Piolin. Dir. Suzana Amaral, Brasil, 1971.
 SUBTERRÂNEOS do futebol. Dir. Maurice Capovilla, Brasil, 1965.
 TEM coca cola no vatapá. Dir. Rogério Corrêa e Pedro Farkas, Brasil, 1974.
 TEMPOS modernos. Dir. Charles Chaplin, Estados Unidos, 1936.
 TERRA é sempre terra. Dir. Tom Payne, Brasil, 1951.
 TERRA em transe. Dir. Glauber Rocha, Brasil, 1967.
 TERRA sem deus. Dir. José Carlos Burle, Brasil, 1963.
 TESOURO perdido. Dir. Humberto Mauro, Brasil, 1927.
 TESTAMENTO de Orfeu, O. Dir. Jean Cocteau, França, 1960.
 TICO-TICO no fubá. Dir. Adolfo Celi, Brasil, 1952.
 TIRE dié. Dir. Fernando Birri, Argentina, 1960.

TOCAIA no asfalto. Dir. Roberto Pires, Brasil, 1962

TODA donzela tem um pai que é uma fera. Dir. Roberto Farias, Brasil, 1966.

TODA nudez será castigada. Dir. Arnaldo Jabor, Brasil, 1972.

TODAS as mulheres do mundo. Dir. Domingos de Oliveira, Brasil, 1966.

TORRE do prazer, A. Dir. Abel Gance, França/Itália, 1955.

TRÁGICO amanhecer. Dir. Marcel Carné, França, 1939.

TRAPAÇA, A. Dir. Federico Fellini, Itália/França, 1955.

TRÊS cabras de Lampião. Dir. Aurélio Teixeira, Brasil, 1962.

TRÊS cangaceiros, Os. Dir. Victor Lima, Brasil, 1961.

TRÊS justiceiros, Os. Dir. Nelson Teixeira Mendes, Brasil, 1972.

TRÊS mosqueteiros, Os. Dir. Miguel M. Delgado, México, 1942.

TRILOGIA do terror. Dir. Ozualdo Candeias, Luiz Sérgio Person e José Mojica Marins, Brasil, 1968.

TRUE heart Susie. Dir. David W. Griffith, Estados Unidos, 1919.

TUDO azul. Dir. Moacyr Fenelon, Brasil, 1951.

TUDO é Brasil. Dir. Rogério Sganzerla, Brasil, 1997.

UIRÁ. Dir. Gustavo Dahl, Brasil, 1973.

ÚLTIMA gargalhada, A. Dir. Friedrich W. Murnau, Alemanha, 1924.

UMBERTO D. Dir. Vittorio De Sica, Itália, 1952.

VADIAÇÃO. Dir. Alexandre Robatto Filho, Brasil, 1954.

VAMPIRO da noite, O. Dir. Terence Fisher, Reino Unido, 1958.

VENTO do Leste Dir. Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin e Jean-Luc Godard, França, 1970.

VENTO levou, E o. Dir. Victor Fleming, Estados Unidos, 1939.

VEREDA da salvação. Dir. Anselmo Duarte, Brasil, 1965.

VEREDA tropical. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1977.

VIAGEM ao fim do mundo. Dir. Fernando Coni Campos, Brasil, 1968.

VIDA de O'haru, A. Dir. Kenji Mizoguchi, Japão, 1952.

VIDAS secas. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963.

VIRAMUNDO. Dir. Geraldo Sarno, Brasil, 1965.

VISITA do velho senhor, A. Dir. Ozualdo Candeias, Brasil, 1976.

VIÚVO alegre, O. Dir. Victor Lima, Brasil, 1961.

VIVA Cariri! Dir. Geraldo Sarno, Brasil, 1970.

VIVER. Dir. Akira Kurosawa, Japão, 1952.

XICA da Silva. Dir. Carlos Diegues, Brasil, 1976.

ZERO de conduta. Dir. Jean Vigo, França, 1933.

ZÉZERO. Dir. Ozualdo Candeias, Brasil, 1974.

Anexo I – Livros citados da biblioteca de Paulo Emílio

ALMEIDA PRADO, Décio de. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral 1947-1955*. São Paulo: Martins, 1956.

AMADO, Jorge. *Suor*. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. São Paulo: Martins, 1943.

AMADO, Jorge. *São Jorge de Ilhéus*. São Paulo: Martins, 1944.

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, 2. v.

ANDRADE, Jorge. *Pedreira das almas*. São Paulo: Anhembi, 1958.

ANDRADE, Mário de. *Poesias*. São Paulo, Martins, 1941.

ANDRADE, Oswald. *Marco zero II – Chão*. Livraria José Olympio, 1945.

ANDRADE, Oswald. *Poemas reunidos*. São Paulo, Gaveta, 1945.

BARBOSA, Francisco De Assis. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BARROSO, Gustavo. *Brasil, colônia de banqueiros: história dos empréstimos de 1824 a 1934*. Rio de Janeiro: Civilização, 1934

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, s.d.

BECKETT, Samuel. *Molloy*. Paris: Minuit, 1951.

BEIGBEDER, Marc. *L'homme Sartre: essai de dévoilement préexistantiel*. Paris: Bordas, 1974.

BIBESCO, Marthe. *Au bal avec Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1928.

BIBESCO, Marthe. *La duchesse de Guermantes, Laure de Sade, comtesse de Chevaligné*. Paris: Plon, 1950.

BRIAND, Charles. *Le secret de Marcel Proust*. Paris: Henri Lefévre, 1950.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959, 2 v.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1965.

CASCUDO, Luís da Câmara. *História da república do Rio Grande do Norte: da propaganda à primeira eleição direta para governador*. Rio de Janeiro: Val, 1965.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Movimento da independência do Rio Grande do Norte*. Natal: Fundação José Augusto, 1973.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Prelúdio e fuga do real*. Natal: Fundação José Augusto, 1974.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Canto de muro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Nacional, 1969.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Dois caminhos da revolução africana*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, 1962.
- CATTAUI, Georges. *L'amitié de Proust*. Paris: Gallimard, 1935.
- CH'EM, Jerome. *Mao et la révolution chinoise*. Paris: Mercure, 1968.
- COELHO, Ruy. *Proust e a introdução ao método crítico*. São Paulo: Flama, 1944.
- COELHO, Saldanha (org.). *Proustiana brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950.
- CORRÊA, Roberto Alvim. *Anteu e a crítica: ensaios literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- CRANSTON, Maurice. *Sartre*. Rio de Janeiro: Civilização, 1966.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, 2 v.
- DAUDET, Lucien. *Répertoire des personnages de À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1927.
- DAUDET, Lucien. *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1929.
- DIOP, Cheikh Anta. *L'unité culturelle de l'Afrique noire: domaines du patriarcat et du matriarcat dans l'Antiquité classique*. Paris: Présence africaine, 1959.
- DUPLAY, Maurice. *Mon ami Marcel Proust: souvenirs intimes*. Paris: Gallimard, 1972.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1976.
- FERNIOT, Jean. *Mort d'une révolution: la gauche de mai*. Paris: Denoël, 1968.
- FERRAZ, Geraldo e GALVÃO, Patrícia. *A famosa revista*. Rio de Janeiro: Americ, 1945.
- FURTADO, Celso. *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Vinte e seis poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- JARRY, Alfred. *Ubu cocu*. Genebra: Trois collines, 1944.
- KHAYYAM, Omar. *Rubáiyát*. Londres: Thomas Nelson, s.d.

- KIPLING, Rudyard. *Le second livre de la jungle*. Paris: Delagrave, 1925.
- LAMINE-GUÈYE, Amadou. *Itinéraire africain*. Paris: Présence africaine, 1966.
- LIMA, Sérgio Cláudio de Franceschi. *Amore*. São Paulo: Massao Ohno, 1963.
- MAGALHÃES JR. Raymundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- MALRAUX, André. *Les conquérants*. Paris: Bernard Gasset, 1928. 2 exemplares.
- MALRAUX, André. *Les noyers d'Altenburg*. Paris: Gallimard, 1948.
- MALRAUX, André. *Le temps du mépris*. Paris: Gallimard, 1935.
- MALRAUX, André. *La voie royale*. Paris: JFarenczi, 1934.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- MARCUSE, Herbert. *La fin de l'utopie*. Paris: Seuil, 1968.
- MASSIS, Henri. *Le drame de Marcel Proust*. Paris: Bernard Gasset, 1937.
- MASSIS, Henri. *D'André Gide à Marcel Proust*. s.l.: Lardanchet, 1948.
- MAYO, Katherine. *Mother India*. Londres: Butler & Tanner, 1927.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre: Globo, 1935.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis: 1935-1958*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- MILLER, Jonathan. *As ideias de McLuhan*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- MORLEY, Helena. *Minha vida de menina: cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- MORLEY, Helena. *Minha vida de menina: cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- NABUCO, Carolina. *Oito décadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- NASSER, Gamal Abdel. *Revolução do mundo árabe: a filosofia da revolução do povo árabe*. São Paulo: Edarli, 1963.
- NAVA, Pedro. *Bau de ossos*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.
- NOIGRANDRES 3. São Paulo: Aralc, 1956.
- NOIGRANDRES 4. São Paulo: s.n., 1958.
- ORWELL, George. *Mil novecentos e oitenta e quatro*. São Paulo: Nacional, 1957.
- PINTO, Álvaro Vieira. *Por que os ricos não fazem greve?* Rio de Janeiro: Civilização, 1962.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Martins, 1942.
- PRADO JR., Caio. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- PROUST, Marcel. *Pastiches et mélanges*. Paris: Gallimard, 1921.

- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu IV. Sodome e Gomorrhe*. Paris: Gallimard, 1923. 4 exemplares.
- PROUST, Marcel. *Hommage à Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1927.
- PROUST, Marcel. *Morceaux choisis*. Paris: Gallimard, 1928.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu V. La Prisonnière*. Quebec: Gallimard, 1935. 3 exemplares.
- PROUST, Marcel. *Morceaux choisis*. Paris: Gallimard, 1937.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu VI. Albertine disparue*. Abbeville: Gallimard, 1937. 2 exemplares.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu II. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Montreal: Gallimard, 1939. 4 exemplares.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu III. Le côté de Guermantes*. Paris: Gallimard, 1939.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu VII. Le temps retrouvé*. Quebec: Gallimard, 1944. 2 exemplares.
- PAINTER, George D. *Marcel Proust*. Paris: Mercure, 1966.
- PAINTER, George D. *Marcel Proust: a biography*. Londres: Chatto & Windus, 1965.
- PIERRE-QUINT, Léon. *Marcel Proust: sa vie, son oeuvre*. Paris: Sagittaire, 1935.
- QUEIROZ, Rachel de. *João Miguel*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932.
- QUEIROZ, Rachel de. *Três romances*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- REALE, Miguel. *O Estado moderno: liberalismo – fascismo – integralismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.
- REALE, Miguel. *ABC do integralismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- REGO, José Lins do. *O moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- RIBEIRO, Darcy. *A universidade necessária*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1975.
- RIVANE, Georges. *Influence de l'asthme sur l'oeuvre de Marcel Proust*. Paris: s.n., 1945.
- ROBESPIERRE, Maximilien. Paris: PUF, 1950.
- SALGADO, Plínio. *O que é o integralismo*. Rio de Janeiro: Star, 1933.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Quem dará o golpe no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização, 1962.
- SARTRE, Jean-Paul. *As estátuas volantes*. Lisboa: Inquérito, 1941.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'âge de raison*. Paris: Gallimard, 1945.
- SARTRE, Jean-Paul. *La putain respectueuse*. Paris: Nagel, 1946.

- SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.
- SARTRE, Jean-Paul. *Le mur*. Paris: Gallimard, 1947.
- SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1947.
- SARTRE, Jean-Paul. *Théâtre*. Paris: Gallimard, 1947.
- SARTRE, Jean-Paul. *Théâtre*. Paris: Gallimard, 1948.
- SARTRE, Jean-Paul. *Entretiens sur la politique*. Paris: Gallimard, 1949.
- SARTRE, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique: précédé de Question de méthode*. Paris: Gallimard, 1960. Consta apenas o tomo 1.
- SARTRE, Jean-Paul. *Le sursis*. Paris: Gallimard, 1960.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SILVA, H. Pereira da. *A megalomania literária de Machado de Assis: ensaio*. Rio de Janeiro: Aurora, 1949.
- SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968. 2 exemplares.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização, 1962.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Introdução à revolução brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização, 1963.
- TROISFONTAINES, Roger. *Le choix de J.-P. Sartre*. Paris: Aubier, 1945.
- VERÍSSIMO, Érico. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966-1967.
- VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento III: o arquipélago*. Rio de Janeiro: Globo, 1961-1962.
- VIAN, Boris. *Textes et chansons*. Paris: René Julliard, 1966.
- ZEDONG, Mao. *La stratégie de la guerre révolutionnaire en Chine*. Paris: Sociales, 1950.
- ZEDONG, Mao. *Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo*. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1966.
- ZEDONG, Mao. *Poemas*. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1959.
- ZEDONG, Mao. *Écrits choisis en trois volumes*. Paris: Maspero, 1967.

Anexo II – Cronologia de publicações de Paulo Emílio na imprensa (1956-1965)

- “Um pioneiro esquecido”. *O Estado de São Paulo*, 6 out. 1956.
- “O Congresso de Dubrovnik”. *O Estado de São Paulo*, 13 out. 1956.
- “O caminho de Fellini”. *O Estado de São Paulo*, 20 out. 1956.
- “Hulot entre nós”. *O Estado de São Paulo*, 27 out. 1956.
- “Tante Chinoise de Perlov”. *O Estado de São Paulo*, 10 nov. 1956.
- “Pesquisa Histórica”. *O Estado de São Paulo*, 17 nov. 1956.
- “60 Anos de Cinema”. *O Estado de São Paulo*, 24 nov. 1956.
- “O pensamento de Nicholas Ray”. *O Estado de São Paulo*, 1 dez. 1956.
- “Novos horizontes”. *O Estado de São Paulo*, 8 dez. 1956.
- “Evocação campineira”. *O Estado de São Paulo*, 15 dez. 1956.
- “Objetividade e metamorfose”. *O Estado de São Paulo*, 22 dez. 1956.
- “Dramas e enigmas gaúchos”. *O Estado de São Paulo*, 29 dez. 1956.
- “Relatório da *Film Library*”. *O Estado de São Paulo*, 4 jan. 1957.
- “A *Gopak* de Dovjenko”. *O Estado de São Paulo*, 12 jan. 1957.
- “Visita a Pedro Lima”. *O Estado de São Paulo*, 19 jan. 1957.
- “Catolicismo e cinema”. *O Estado de São Paulo*, 26 jan. 1957.
- “Vinte milhões de cruzeiros”. *O Estado de São Paulo*, 2 fev. 1957.
- “A outra ameaça”. *O Estado de São Paulo*, 16 fev. 1957.
- “A fidelidade de Luis Buñuel”. *O Estado de São Paulo*, 23 fev. 1957.
- “Nascimento das cinematecas”. *O Estado de São Paulo*, 2 mar. 1957.
- “René Clair e o amor”. *O Estado de São Paulo*, 9 mar. 1957.
- “Cartazes poloneses”. *O Estado de São Paulo*, 16 mar. 1957.
- “Funções das cinematecas”. *O Estado de São Paulo*, 23 mar. 1957.
- “Juventude e rebeldia”. *O Estado de São Paulo*, 30 mar. 1957.

“Cultura e escola”. *O Estado de São Paulo*, 6 abr. 1957.

“Conto, fita e consequências”. *O Estado de São Paulo*, 13 abr. 1957.

“Os gestos do homem”. *O Estado de São Paulo*, 27 abr. 1957.

“As decepções de Brecht”. *O Estado de São Paulo*, 4 maio 1957.

“O tempo do pessimismo”. *O Estado de São Paulo*, 11 maio 1957.

“A solidão de Umberto D.”. *O Estado de São Paulo*, 18 maio 1957.

“O mito, a obra e o homem”. *O Estado de São Paulo*, 25 maio 1957.

“O ópio do povo”. *O Estado de São Paulo*, 1 jun. 1957.

“O cinema na Bienal”. *O Estado de São Paulo*, 8 jun. 1957.

“Ambição e frustração”. *O Estado de São Paulo*, 15 jun. 1957.

“As mutações de Hitchcock”. *O Estado de São Paulo*, 22 jun. 1957.

“A Cinemateca e os poderes”. *O Estado de São Paulo*, 29 jun. 1957.

“Inocência do cinema”. *O Estado de São Paulo*, 6 jul. 1957.

“Situação do cinema Francês”. *O Estado de São Paulo*, 13 jul. 1957.

“A hora espanhola”. *O Estado de São Paulo*, 20 jul. 1957.

“Literatura cinematográfica”. *O Estado de São Paulo*, 27 jul. 1957.

“Singularidade do Japão”. *O Estado de São Paulo*, 3 ago. 1957.

“Atualidade japonesa”. *O Estado de São Paulo*, 10 ago. 1957.

“Três mestres japoneses”. *O Estado de São Paulo*, 17 ago. 1957.

“Descoberta e comunicação”. *O Estado de São Paulo*, 24 ago. 1957.

“Primazia mineira”. *O Estado de São Paulo*, 31 ago. 1957.

“Arte e apologética”. *O Estado de São Paulo*, 7 set. 1957.

“Surrealismo e cinema”. *O Estado de São Paulo*, 14 set. 1957.

“A arte impura”. *O Estado de São Paulo*, 21 set. 1957.

“Palavras e imagens”. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 1957.

“Singularidades chaplinianas”. *O Estado de São Paulo*, 5 out. 1957.

“Sentido da cineplástica”. *O Estado de São Paulo*, 12 out. 1957.

“As ideias de Malraux”. *O Estado de São Paulo*, 19 out. 1957.

“A ação de Malraux”. *O Estado de São Paulo*, 26 out. 1957.

“O homem Eisenstein”. *O Estado de São Paulo*, 7 dez. 1957.

“O pensamento de Eisenstein”. *O Estado de São Paulo*, 14 dez. 1957.

“Cursos de cinema”. *O Estado de São Paulo*, 21 dez. 1957.

“Um Congresso de História”. *O Estado de São Paulo*, 28 dez. 1957.

“A formação de Eisenstein”. *O Estado de São Paulo*, 4 jan. 1958.

“Eisenstein e a massa”. *O Estado de São Paulo*, 11 jan. 1958.

“Eisenstein e a mística”. *O Estado de São Paulo*, 18 jan. 1958.

“Eisenstein e o herói”. *O Estado de São Paulo*, 25 jan. 1958.

“Ausência de Tolstoi”. *O Estado de São Paulo*, 1 fev. 1958.

“Sombra e reflexo”. *O Estado de São Paulo*, 8 fev. 1958.

“Orson Welles, o americano”. *O Estado de São Paulo*, 15 fev. 1958.

“Charles Foster Kane”. *O Estado de São Paulo*, 22 fev. 1958.

“A decepção de Orson Welles”. *O Estado de São Paulo*, 1 mar. 1958.

“A arte de não mostrar”. *O Estado de São Paulo*, 8 mar. 1958.

“A aventura brasileira”. *O Estado de São Paulo*, 15 mar. 1958.

“Independência e dinheiro”. *O Estado de São Paulo*, 22 mar. 1958.

“Posteridade e dinheiro”. *O Estado de São Paulo*, 29 mar. 1958.

“Pessimismo e militância”. *O Estado de São Paulo*, 12 abr. 1958.

“A lição inglesa”. *O Estado de São Paulo*, 19 abr. 1958.

“A ideologia de Grierson”. *O Estado de São Paulo*, 26 abr. 1958.

“A ação de Grierson”. *O Estado de São Paulo*, 3 maio 1958.

“A revelação de Flaherty”. *O Estado de São Paulo*, 10 maio 1958.

“A esperança húngara”. *O Estado de São Paulo*, 17 maio 1958.

“Renoir e a frente popular”. *O Estado de São Paulo*, 24 maio 1958.

“Outra face de Jean Renoir”. *O Estado de São Paulo*, 31 maio 1958.

“Espiritualidade e prazer”. *O Estado de São Paulo*, 7 jun. 1958.

“O filho de Auguste Renoir”. *O Estado de São Paulo*, 14 jun. 1958.

“Rascunhos e exercícios”. *O Estado de São Paulo*, 21 jun. 1958.

“Uma nova poesia”. *O Estado de São Paulo*, 28 jun. 1958.

“D. W. Griffith”. *O Estado de São Paulo*, 5 jul. 1958.

“Nascimento de uma nação”. *O Estado de São Paulo*, 12 jul. 1958.

“Intolerância e serenidade”. *O Estado de São Paulo*, 19 jul. 1958.

“Orson Welles: D. Quixote”. *O Estado de São Paulo*, 26 jul. 1958.

“Mitologia e verdade”. *O Estado de São Paulo*, 2 ago. 1958.

“René Clair e a amizade”. *O Estado de São Paulo*, 9 ago. 1958.

“O poder do cinema: um mito?”. *O Estado de São Paulo*, 16 ago. 1958.

“Erotismo e humanismo”. *O Estado de São Paulo*, 23 ago. 1958.

“Cultura e custo”. *O Estado de São Paulo*, 30 ago. 1958.

“Carl Foreman e o medo”. *O Estado de São Paulo*, 6 set. 1958.

“A volta aos filmes”. *O Estado de São Paulo*, 13 set. 1958.

“O Escândalo Rossellini”. *O Estado de São Paulo*, 20 set. 1958.

“O narrador e a câmara”. *O Estado de São Paulo*, 27 set. 1958.

“Ainda o *Cidadão Kane*”. *O Estado de São Paulo*, 25 out. 1958.

“Autor, personagem e ator”. *O Estado de São Paulo*, 1 nov. 1958.

“A vez do Rio”. *O Estado de São Paulo*, 8 nov. 1958.

“Mestre da comédia e do filme sério o sueco Bergman”. *Visão*, 11 nov. 1958.

“As noites de Fellini”. *O Estado de São Paulo*, 15 nov. 1958.

“Uma aventura religiosa?” *O Estado de São Paulo*, 22 nov. 1958.

“Infidelidade de Visconti”. *O Estado de São Paulo*, 29 nov. 1958.

“Explicação aos cariocas”. *O Estado de São Paulo*, 6 dez. 1958.

“Cidadão Kane desafia o tempo”. *Visão*, 12 dez. 1958.

“Variações municipais”. *O Estado de São Paulo*, 13 dez. 1958.

“Antes do cinema alemão”. *O Estado de São Paulo*, 20 dez. 1958.

“Em 120 aulas e 40 filmes. Cine-clube pode ser centro de cultura do interior”. *Visão*, 26 dez. 1958.

“O monstro Maria Schell domina platéias do mundo com rosto de fada”. *Visão*, 9 jan. 1959.

“A propósito de cinema alemão”. *O Estado de São Paulo*, 17 jan. 1959.

“Clássicos alemães que mostraram novos rumos ao cinema mundial, em São Paulo”. *Visão*, 23 jan. 1959.

“O injustiçado Caligari”. *O Estado de São Paulo*, 24 jan. 1959.

“De Caligari a Metrópolis”. *O Estado de São Paulo*, 31 jan. 1959.

“Adolescentes exigem fitas de horror”. *Visão*, 6 fev. 1959.

“Arquitetura e germanismo”. *O Estado de São Paulo*, 7 fev. 1959.

“Ideologia de *Metrópolis*”. *O Estado de São Paulo*, 14 fev. 1959.

“A solidão de Nosferatu”. *O Estado de São Paulo*, 21 fev. 1959.

“Lubitsch, esse desconhecido”. *O Estado de São Paulo*, 28 fev. 1959.

“*Ivan, o Terrível*, 2ª parte: liberado”. *Visão*, 6 mar. 1959.

“Diversidade e unidade”. *O Estado de São Paulo*, 7 mar. 1959.

“Cegonha russa chega tarde ao Brasil”. *Visão*, 13 mar. 1959.

“O autor de *Ravina*”. *O Estado de São Paulo*, 14 mar. 1959.

“Descoberta de André Bazin”. *O Estado de São Paulo*, 21 mar. 1959.

“Canto do cisne da produtora, *Ravina* apresenta boas qualidades”. *Visão*, 27 mar. 1959.

“O crítico André Bazin”. *O Estado de São Paulo*, 4 abr. 1959.

“Críticos quase escolhem o melhor filme do mundo”. *Visão*, 10 abr. 1959.

“Perplexidades brasileiras”. *O Estado de São Paulo*, 11 abr. 1959.

“A saúde do horror”. *O Estado de São Paulo*, 18 abr. 1959.

“Fellini e a condição humana”. *Visão*, 24 abr. 1959.

“A casta juvenil”. *O Estado de São Paulo*, 25 abr. 1959.

“Belo Horizonte: revive John Grierson”. *Visão*, 8 maio 1959.

“Anatomia e horror”. *O Estado de São Paulo*, 9 maio 1959.

“Nostalgia de Leslie Howard”. *Visão*, 22 maio 1959.

“Em Cannes, o lirismo da favela”. *Visão*, 29 maio 1959.

“Um catálogo mineiro”. *O Estado de São Paulo*, 6 jun. 1959.

“Jacques Tati e seu último filme: *Mon oncle*”. *Visão*, 12 jun. 1959.

“Bergman visto por Béranger”. *O Estado de São Paulo*, 13 jun. 1959.

“As regressões de Bergman”. *O Estado de São Paulo*, 20 jun. 1959.

“De Lumière a BB: História de um cinema”. *Visão*, 26 jun. 1959.

“A sublime idiotice”. *O Estado de São Paulo*, 27 jun. 1959.

“Jubileu da United Artists”. *O Estado de São Paulo*, 4 jul. 1959.

“Cinemateca e obstinação”. *O Estado de São Paulo*, 11 jul. 1959.

“Semestre de estudos franceses”. *O Estado de São Paulo*, 18 jul. 1959.

“Atualidade de Georges Méliès”. *O Estado de São Paulo*, 25 jul. 1959.

“Formação de Georges Méliès”. *O Estado de São Paulo*, 1 ago. 1959.

“O feérico *Mephistoméliès*”. *O Estado de São Paulo*, 8 ago. 1959.

“Anteestréias francesas”. *O Estado de São Paulo*, 15 ago. 1959.

“Contribuições de Malraux”. *O Estado de São Paulo*, 22 ago. 1959.

“Impressões cariocas”. *O Estado de São Paulo*, 29 ago. 1959.

“Muito talento, pouco dinheiro”. *Visão*, 4 set. 1959.

“Robert Bresson”. *O Estado de São Paulo*, 5 set. 1959.

“Henri-Georges Clouzot”. *O Estado de São Paulo*, 12 set. 1959.

“Veteranos num catálogo”. *O Estado de São Paulo*, 9 jan. 1960.

“Uma nova crítica?”. *O Estado de São Paulo*, 16 jan. 1960.

“Estudos históricos”. *O Estado de São Paulo*, 23 jan. 1960.

“Contribuição de Alex Viany”. *O Estado de São Paulo*, 30 jan. 1960.

“Decepção e esperança”. *O Estado de São Paulo*, 6 fev. 1960.

“Primeiro contato”. *O Estado de São Paulo*, 13 fev. 1960.

“Os amantes ultrajados (I)”. *O Estado de São Paulo*, 20 fev. 1960.

“Os amantes ultrajados (II)”. *O Estado de São Paulo*, 5 mar. 1960.

“Os amantes ultrajados (III)”. *O Estado de São Paulo*, 12 mar. 1960.

“Os amantes ultrajados (IV)”. *O Estado de São Paulo*, 19 mar. 1960.

“Os amantes ultrajados (V)”. *O Estado de São Paulo*, 26 mar. 1960.

“A descoberta da cama”. *O Estado de São Paulo*, 2 abr. 1960.

“Irresponsabilidade e política”. *O Estado de São Paulo*, 9 abr. 1960.

“Chaplin em Ribeirão Preto”. *Visão*, 15 abr. 1960.

“O católico Claude Chabrol”. *O Estado de São Paulo*, 23 abr. 1960.

“Vida e paixão de Truffaut”. *O Estado de São Paulo*, 30 abr. 1960.

“A pele e a paz”. *O Estado de São Paulo*, 7 maio 1960.

“Papel de Marguerite Duras”. *O Estado de São Paulo*, 14 maio 1960.

“Amor e morte”. *O Estado de São Paulo*, 4 jun. 1960.

“Carlito em Ribeirão”. *O Estado de São Paulo*, 11 jun. 1960.

“Esperando Hiroshima”. *O Estado de São Paulo*, 25 jun. 1960.

“Não gostar de Hiroshima”. *O Estado de São Paulo*, 2 jul. 1960.

“Sem culpa ou medo”. *O Estado de São Paulo*, 9 jul. 1960.

“Esperando a Itália”. *O Estado de São Paulo*, 23 jul. 1960.

“Dannunzianismo e Divismo”. *O Estado de São Paulo*, 30 jul. 1960.

“*Il Generale della Rovere*”. *O Estado de São Paulo*, 13 ago. 1960.

“*Lo Sceicco Bianco*”. *O Estado de São Paulo*, 20 ago. 1960.

“Zampa, o pequeno-burguês”. *O Estado de São Paulo*, 27 ago. 1960.

“Multiplicidade de Soldati”. *O Estado de São Paulo*, 3 set. 1960.

“O imenso Blasetti”. *O Estado de São Paulo*, 10 set. 1960.

“Curiosidade por Maselli”. *O Estado de São Paulo*, 17 set. 1960.

“Desconfiança por Bolognini”. *O Estado de São Paulo*, 1 out. 1960.

“Semana do cinema italiano”. *O Estado de São Paulo*, 8 out. 1960.

“Contribuição de Moniz Vianna”. *O Estado de São Paulo*, 22 out. 1960.

“Um catálogo histórico”. *O Estado de São Paulo*, 29 out. 1960.

“Antes da Primeira Convenção”. *O Estado de São Paulo*, 5 nov. 1960.

“Uma situação colonial?”. *O Estado de São Paulo*, 19 nov. 1960.

“Fisionomia da Primeira Convenção”. *O Estado de São Paulo*, 26 nov. 1960.

“Um mundo de ficções”. *O Estado de São Paulo*, 17 dez. 1960.

“A agonia da ficção”. *O Estado de São Paulo*, 24 dez. 1960.

“O gosto da realidade”. *O Estado de São Paulo*, 31 dez. 1960.

“O dono do mercado”. *O Estado de São Paulo*, 21 jan. 1961.

“A vez do Brasil”. *O Estado de São Paulo*, 11 fev. 1961.

“Ao Futuro Prefeito”. *O Estado de São Paulo*, 18 fev. 1961.

“Parece que agora vai”. *Visão*, 17 mar. 1961

“Uma revolução inocente”. *O Estado de São Paulo*, 18 mar. 1961.

“Importância do Geicine”. *O Estado de São Paulo*, 25 mar. 1961.

“Artesãos e autores”. *O Estado de São Paulo*, 15 abr. 1961.

“Abril em Brasília”. *O Estado de São Paulo*, 6 maio 1961.

“O final que milhões não queriam”. *Visão*, 19 maio 1961.

“Rudá na UNESCO”. *O Estado de São Paulo*, 3 jun. 1961.

“Situação Latino-Americana”. *O Estado de São Paulo*, 10 jun. 1961.

“A propósito de mineiros”. *O Estado de São Paulo*, 29 jul. 1961.

“Nostalgia buliu com Lloyd”. *Visão*, 18 ago. 1961.

“Introdução bastante pessoal”. *O Estado de São Paulo*, 28 out. 1961.

“Cinema e prostituição”. *O Estado de São Paulo*, 25 nov. 1961.

“Paralelo inútil”. *O Estado de São Paulo*, 9 dez. 1961.

“O cineasta Maiakovski”. *O Estado de São Paulo*, 16 dez. 1961.

“Revolução, cinema e amor”. *O Estado de São Paulo*, 23 dez. 1961.

“Anarquismo e cinema”. *O Estado de São Paulo*, 30 dez. 1961.

“Dos estetas aos sentimentais”. *O Estado de São Paulo*, 6 jan. 1962.

“Potemkin e Outubro”. *O Estado de São Paulo*, 20 jan. 1962.

“Na Bahia a coisa é séria”. *Visão*, 16 mar. 1962.

“Perfis baianos”. *O Estado de São Paulo*, 24 mar. 1962.

“Do circo de Salto a Cannes”. *Visão*, 13 abr. 1962.

“Truffaut reinventa o velho triângulo”. *Visão*, 18 maio 1962.

“Perfis soviéticos”. *O Estado de São Paulo*, 16 jun. 1962.

“Uma glória que obriga a pensar”. *Visão*, 22 jun. 1962.

“Amigos da Cinemateca”. *O Estado de São Paulo*, 14 jul. 1962.

“Apenas uma criança infeliz”. *Visão*, 24 ago. 1962.

“Primavera em Florianópolis”. *O Estado de São Paulo*, 6 out. 1962.

“Crimes que compensam”. *O Estado de São Paulo*, 10 nov. 1962.

“*Dolce vita* na ilha”. *Visão*, 16 nov. 1962.

“Calor da Bahia”. *O Estado de São Paulo*, 24 nov. 1962.

“Desnecessidade da inteligência”. *O Estado de São Paulo*, 2 mar. 1963.

“Gosto pela inteligência”. *O Estado de São Paulo*, 9 mar. 1963.

“Começo de conversa”. *Brasil, urgente*, 17 mar. 1963.

“Problema inglês”. *Brasil, urgente*, 24 mar. 1963.

“Falar bem e mal de Khouri”. *Brasil, urgente*, 31 mar. 1963.

“Cinemateca e briga”. *Brasil, urgente*, 7 abr. 1963.

“Variação de enterrado vivo”. *Brasil, urgente*, 14 abr. 1963.

“Paraíba também faz cinema”. *Visão*, 19 abr. 1963.

“Herói Massaini vítima”. *Brasil, urgente*, 21 abr. 1963.

“Go home, Tarzan!”. *Brasil, urgente*, 28 abr. 1963.

“Conhecer e reconhecer”. *Brasil, urgente*, 5 maio 1963.

“O Primo e a prima”. *Brasil, urgente*, 12 maio 1963.

“Hiroshima minha dor”. *Brasil, urgente*, 19 maio 1963.

“Coração à mostra”. *Brasil, urgente*, 26 maio 1963.

“O vício cinematográfico”. *Brasil, urgente*, 2–8 jun. 1963.

“Chaplin melhor pior”. *Brasil, urgente*, 9–15 jun. 1963.

“*Pôrto das Caixas* tem honras mas não tem telas”. *Visão*, 14 jun. 1963.

“Babá Saci Anselmo”. *Brasil, urgente*, 16–22 jun. 1963.

“Lucidez de Brasília”. *Brasil, urgente*, 30 jun.– 6 jul. 1963.

“Susto bom e mau”. *Brasil, urgente*, 14–20 jul. 1963.

“Notícias de Porto Alegre”. *Brasil, urgente*, 21–27 jul. 1963.

“*Vidas Secas* respeitou o espírito de Graciliano”. *Visão*, 13 dez. 1963.

“Um discípulo de Oswald em 1935”. *O Estado de São Paulo*, 24 out. 1964.

“Chaplin é cinema?”. *O Estado de São Paulo*, 11 set. 1965.

“Novembro em Brasília”. *O Estado de São Paulo*, 18 dez. 1965.

Anexo III: transcrições

Exposição sobre a participação das artes visuais na Semana de Arte Moderna de 1922

MATÉRIA SUBSIDIÁRIA AO DOUTORADO

Exposição sobre a participação das artes visuais na Semana de Arte Moderna de 1922:

- a) o seu valor em face das tendências europeias contemporâneas.
- b) a sua contribuição ao desenvolvimento do meio artístico local.

a) É o caso?

Anita (Munch: Berlim: 1892)

1912: Anita 22 anos: Corinth 54 (Colônia: Exposição Pós-Impressionismo)

1914: Exposição do Mappin – não deformação da figura humana nem da perspectiva

1915-1916 – Homer Boss

1917:

1920-21: São Paulo, Santos – vai temperando

1922:

1923: prêmio da temperança: Pensionato Artístico

Rego Monteiro

1911: Vicente do Rego Monteiro 12 anos: Académie Julian

1919-21: aquarelas indianistas (Gauguin?)

1922: Semana. Em Paris: *Crucifixo*.

Zina Aita

1922 – *Trabalhadores ou Petrópolis* do Yan.

Di

1917: 20 anos 1ª exposição de caricaturas e desenhos

1922: *Fantoches – O Beijo* do Zan [Yan?] – óleo: Retrato

pastel: *Os amigos* ou *Os Boêmios*

Graz pintura genebrina

Ferrignac

Pyan desenvolver

Martins Ribeiro? Castelo?

Qual era a significação disso tudo em face das tendências europeias contemporâneas? Muito pequena ou nenhuma. Nada disso, ou muito pouco, se vinculava sequer às principais tendências que tinham se cristalizado⁸⁵⁰ e vivido o seu tempo heroico antes de 14: expressionismo (92 na Alemanha!), fauvismo, cubismo, futurismo, construtivismo, abstracionismo. Exatamente contemporânea, isto é em 1922, na Europa: passagem do dadaísmo ao surrealismo. Uma referência ao simbolismo: o chamado penumbrismo, meio romântico.

Isso quanto à pintura.

Veja-se a escultura: Leão Veloso, Haarberg e Brecheret. Leão Veloso um acadêmico. Haarberg: aquele pequenino do Mário. Resta Brecheret. O que é que resulta do exame de Brecheret em face da escultura europeia mais moderna da época? Mais ou menos o mesmo panorama que traçamos a propósito da pintura. Para encontrar algum vínculo é preciso procurar algo anterior à guerra de 14: o Bourdelle do Teatro des Champs Elysées. Mas não há nenhuma relação com o que havia de mais vivo em escultura antes da 1ª guerra, no futurismo a escultura de Boccioni, no cubismo a de Csaky, Archipenko (1912-22), escultura construtivista e cinética de Gabo (1920-23), Arp dadaísmo → surrealismo, Brancusi, Zadkine, Lipchitz, Epstein. Resta o tão falado Mestrovic. Pelo jeito se não foi esquecido deve isso a Brecheret: o verbete de Maria Rosa Gonzalez (dicionário de arte Hazan).

E a arquitetura? Aqui então... Temos Moya e o outro do nome difícil, Przyrembel. Este entrou pelo neocolonial. (abordaremos um pouco essa questão do neocolonial na 2ª parte de nossa exposição.) Quanto a Moya, os projetos que vi no livro da Aracy me fizeram pensar na influência do cinema na arquitetura. A primeira vez que minha atenção foi chamada para isso foi através de um artigo publicado em *Paratodos* em 1923.

Antes de passar à segunda parte desta exposição, uma curiosidade. Uma experiência em Belgrado, no Museu Nacional. Di? não Ignjat Job (1895-1936). Aí olhei em torno na sala e era o conjunto que me parecia familiar, de pintura brasileira. Anotei seus nomes: Veljko Stanojevic (obras de 1924), Sava Sumanovic, Petar Dobrovic (1890-1942), Jelisaveta Petrovic (1890-1969). Eu me perguntei a significação desse parentesco

⁸⁵⁰ Redação alternativa: “tomado forma”.

flagrante. Achei curiosa a semelhança na expressão pictórica desses dois países o Brasil e a Sérvia, um na América e outro na própria Europa, ambos subdesenvolvidos. Onde nasce o parentesco – de ambos procurarem modelos, com atraso, nos centros avançados?

Aliás não dou a menor importância a essa *décalage* entre o que se fazia aqui e o que se fazia na mesma época na França, Alemanha ou Rússia e é por isso que indiquei que esse tipo de abordagem não me estimulava.

Quanto ao segundo tema que me foi proposto, a contribuição das artes visuais como se manifestaram em torno de 22 e a sua contribuição ao meio artístico local, aí a coisa muda de figura, eu acho um tema extremamente interessante, que faz apelo à curiosidade e à imaginação.

O arranque

A função de arranque que a pintura teve para o modernismo brasileiro já foi indicada e mesmo estudada (um pouco?)⁸⁵¹ notadamente Mário Pedrosa por exemplo voltou ao assunto mais de uma vez. Os seus textos são frequentemente reproduzidos (ainda recentemente em *Política e Artes*). A descrição de Mário, jovem poeta parnasiano, tendo uma espécie de revelação do modernismo em 17, na exposição de Anita e o caso do *Cristo* de Brecheret, têm um valor de símbolo.

Eu não sei se o mesmo fenômeno já foi estudado em relação a Oswald. Penso que não. Diferentemente de Mário, Oswald viajava (não tenho no momento os livros que precisaria consultar)⁸⁵². Vendo-se as suas admirações pictóricas e literárias nos meses que antecederam a Semana é curioso observar a discrepância. Nota: admiração pictórica inclui ideias relativas à pintura.

Literatura: Romain Rolland, Claudel, Paul Fort, Vildrac

Pintura: Picasso, Juan Gris, Ozenfant, Jeanneret (Le Corbusier) *Esprit Nouveau* 20

Oswald escreveu durante a Semana que das artes modernas a que mais chocava a cultura dos analfabetos letrados é a pintura.

O choque que a pintura era capaz de provocar era realmente muito grande, pois a gente vê que se por um lado ela era capaz de arrastar pessoas para o modernismo, por outro tinha o poder de arrastar pessoas do modernismo. O caso Lobato.

Qual é a explicação para esse poder sacudidor da pintura no Brasil de então?

⁸⁵¹ Acréscimo: “a partir da conferência do Itamaraty.”

⁸⁵² Acréscimo: “Discrepância entre lembrança e documento da época.”

É que na pintura entre nós praticamente não houve um estilo mediador, intermediário, como houve até certo ponto em literatura.

Um texto de Mário de 23 que Wilson Martins cita vai nos ajudar. Mário analisa a solução de continuidade na tradição artística brasileira

pintura: “como do academismo e impressionismo anafados evolucionar para Anita Malfatti, num país onde não ecoaram as pesquisas de Seurat, Van Gogh, Cézanne?”

(dizer algo sobre Eliseu Visconti?)

literatura: “Nem o grande Cruz e Souza e um ou outro decadente simbolista, bastam para justificar nosso presente.”

Na realidade o simbolismo brasileiro teve um papel grande. Basta ver o material que Mário da Silva Brito reuniu. Os artigos dos modernistas por ocasião da morte de Alphonsus Guimaraens.

Essa situação diversa na pintura e na literatura vai explicar um curioso fenômeno. A contribuição da pintura pioneira (brasileira e estrangeira) foi, pois, muito grande para o desenvolvimento da literatura: ela desencadeou a cristalização de sentimentos num terreno preparado pelo simbolismo. O papel da pintura pioneira brasileira para o desenvolvimento da pintura moderna brasileira foi muito menos claro, muito mais amainado [?].

O prolongamento, o desenvolvimento da revolução literária se deu de uma forma muito diversa do que aconteceu com a extensão da revolução pictórica.

Vamos examinar rapidamente uma e outra.

A literatura: depois do período preparatório em São Paulo e no Rio houve então o acontecimento de 22. (Os antecedentes paulistas já estão melhor estudados e documentados do que os cariocas). Depois da Semana tudo se acelera em sentido vertical e horizontal: em São Paulo e no Rio o amadurecimento, o aprofundamento fazem apontar as diferenciações enquanto a “boa nova chega” aos mais diversos pontos do país: Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte. Esse movimento há muito tempo já vinha sendo descrito, Wilson Martins o resumiu bem, mas só depois do aparecimento de monografias exaustivas, a de Inojosa e a de Ligia Moraes Leite, é que eu fiquei com uma ideia mais clara do fenômeno: de algo realmente se infiltrando em todos os órgãos do corpo literário do país. (Pude observar isso bem em Cataguases.) O caráter inelutável e espontâneo dos

acontecimentos dá bem a ideia de como o corpo literário brasileiro estava maduro para o modernismo. Em 1930 é algo vitorioso, em literatura.

Agora em pintura: a gente não encontra nada de semelhante. Uma primeira observação: a atividade literária modernista é masculina. Na pictórica a presença feminina é fundamental. Talvez isso decorra de uma tradição de vida familiar burguesa brasileira: os rapazes procurando expressão artística através da literatura, as moças através do piano e do quadro. Os dois grandes pianistas brasileiros: 2 mulheres.

O grande acontecimento do modernismo pictórico é pois Anita. Se a renovação literária encontrou logo Menotti para ampará-la, a pictórica defrontou-se com um Monteiro Lobato para combatê-la. Para a gente entender até que ponto não havia ambiente para a revolução pictórica basta atentar para o destino dessa revolução dentro da própria Anita –

17 – é então o grande momento

18 e 19 – Anita contorna a rejeição. Volta a Mappin 14 (não viola perspectiva/não deforma figura humana)

20 e 21 – São Paulo e Santos – equilibra as audácias com outras coisas [?].

1922 – a revolução pictórica dentro de Anita já está Truncada.

1923 – Prêmio da temperança: Pensionato artístico.

1929 – Anita já está há muito fora de combate. Júlio Prestes casa civil e militar.

Esse foi o destino da figura mais importante. E a 2ª em importância?

Rego Monteiro – não está fora de combate mas fora do combate brasileiro. Toda década de 20 fora. E em Paris...

Zina Aita – fugaz

Graz – decoração → Pyan

e tem Di – na ocasião era moderno não como pintor porque era caricaturista. Desenvolver. A ideia de Jean Leymarie: a caricatura é a forma popular e espontânea do expressionismo, pode ser ampliada para o modernismo. A caricatura era recusada como expressão artística, pelos modernistas e pelos outros. Mário e Monteiro Lobato. Logo depois da Semana vai para Paris.

Como é então que as coisas se passam no decorrer da década de 20. Não há qualquer similitude com o que acontece em literatura. Mas acontecem coisas e em 1º lugar Tarsila. Eu gosto de pensar em Tarsila em termos da literatura pagando à pintura tudo que lhe devia. Oswald de certa forma faz a Tarsila o mesmo bem que Anita havia feito a Mário. É claro que não é só Tarsila que acontece. Segall se fixa em São Paulo. Di

Cavalcanti volta pintor da Europa. Ismael Nery faz sua viagem. A gente pode citar outros nomes que aparecem. Isso é a revolução continua, mas não da forma avassaladora que assumiu a literária: são por assim dizer guerrilhas que mantêm o fogo sagrado para quando chegar a hora.⁸⁵³ É só a gente olhar para o que se passa fora das duas grandes capitais para sentir a diferença. As melhores estudadas: Recife e Porto Alegre. O caso de Inojosa – a conversão. Tarsila – ataque fulminante contra um acadêmico que estava expondo e só.

No Rio Grande do Sul a marca propriamente modernista nas artes visuais foi dada por Sotero Cosme: um caricaturista. Precisaria talvez ser examinado mais de perto o caso do pintor João Fahrion. A que ponto estava e permaneceu a estagnação fica indicado quando vemos os 2 principais nomes responsáveis pelo movimento artístico: Helios Seelinger e Angelo Guido. Em Cataguases, o movimento em torno da caricatura e a advertência de Mário.

A batalha decisiva da pintura moderna iria se travar na década de 30 ao mesmo tempo que a da arquitetura e no fundo a reboque desta. Isso apesar de nos anos 20 a arquitetura estar muito mais atrasada do que a pintura. Os dois nomes que representaram a arquitetura na Semana, Moya e Przyrembel, não têm o menor vínculo com a revolução arquitetônica.

Há um episódio que reflete bem a situação em 1925. O modernista português António Ferro passava pelo Rio. Visita ao solar “em puro estylo colônia” de José Mariano Filho. No ano anterior a contribuição de Lúcio Costa ao “Salão” era um óleo [?]: “Solar Colonial”.

É em 1925 que começam os antecedentes da revolução da Arquitetura

25-26 – artigos e entrevistas de Warchavchik

1927-28 – a 1ª casa de Warchavchik - apartamento de Flávio de Carvalho

1929 – 1ª visita de Le Corbusier

1930 – “A Semana de Arte Moderna” da Arquitetura: a casa do Pacaembu, Warchavchik. As polêmicas. Um balanço literário e pictórico: um único guerrilheiro novo: Cícero Dias.

Revolução de 30

31: Lúcio Costa (já convertido por Warchavchik) na interventoria da Escola de Belas Artes Warchavchik professor (o protesto do Instituto dos Arquitetos de São Paulo)

⁸⁵³ Acréscimo: “Klaxon”.

Salão – 1º salão moderno de Artes Plásticas. Demissão de Lúcio

31: inauguração da 1ª casa moderna do Rio: Warchavchik

Sociedade de Const[rução?] Lúcio Warchavchik malogro.

Alusão à crise.

Nesses anos – 35 a 35 [sic] – diversos acontecimentos, ora indicando a guerrilha que continua – como em São Paulo as exposições de Flávio de Carvalho e outras atividades – ora indicando um alargamento maior de conquistas: as cenografias de Di Cavalcanti e Warchavchik para uma peça de Pongetti: *Nossa vida é uma fita*; a decoração do baile do Spam, L. Segall, Warchavchik e outros; a efêmera universidade de Pedro Ernesto e Anísio com os cursos de artes plásticas entregues a Santa Rosa e Portinari.

1936 – O Governo – Gustavo Capanema – anula o concurso que tinha sido feito tendo em vista o novo Ministério da Educação a ser construído e entrega a tarefa para Lúcio, Niemeyer, Carlos Leão e outros. (Os riscos [?] de Le Corbusier). A partir daí a arte moderna se torna praticamente oficial. Gustavo Capanema: o meu pintor (ref[erência?]) é Portinari. E bafejada do alto as novas ideias plásticas triunfam definitivamente no país.

Voltando a comparar o que aconteceu em literatura e artes podemos propor o seguinte resumo.

a vitória final da literatura moderna foi o produto de uma revolução

a vitória final da arte plástica moderna foi produto de um golpe.

Uma observação final. No período da ebulição, da agitação arquitetônica, em 1931, saiu um texto talvez muito importante numa perspectiva modernista: “O problema da habitação higiênica nos países quentes em face da ‘Arquitetura viva’”. Autor: Aluizio Bezerra Coutinho. O indianismo. As Tabas, as cabanas. Se essa maneira de ver as coisas não teve sucesso deve ter sido porque não teve efeito a advertência de Mário de Andrade, durante a polêmica de 1930. É um dos poucos artigos de Mário sobre arquitetura moderna, acho, e as suas preocupações têm algo de profético quando chama a atenção para o fato de que uma das coisas que mais distinguem a Arquitetura das outras Belas Artes é a sua libertação do individualismo – O medo que ele tem de que “a Arquitetura falseie os seus princípios e vire totalmente uma Bela-Arte desinteressada”. Mais uma citação desse artigo de Mário: “A Arquitetura também possui um destino, que não consiste nela ser bonita, mas agasalhar eficientemente, não um corpo, mas um ser humano, com corpo e também alma”.

Era essa a preocupação central de Aluísio Bezerra Coutinho: a conquista da sensação de conforto e bem estar por meios de uma arquitetura brotada de nosso clima.

Eu não vou fazer aqui o processo de nossa arquitetura moderna. Só queria constatar, para concluir que nós nos encontramos muito mais à vontade dentro da língua que remeteu [?] da revolução literária do que dentro dos edifícios da nossa arquitetura moderna.⁸⁵⁴

Possibilidade de um filme de longa metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949

“Durante o período em questão, a produção paulista de filmes de enredo é extremamente modesta: pouco mais de meia dúzia em 16 anos! Acrescente-se um ou outro filme semi-documentário. No entanto, floresce em São Paulo, como em todo Brasil a partir de meados de 1934, a curta-metragem de atualidade: é o fruto da obrigatoriedade de exibição de um complemento nacional.

À primeira vista, a exiguidade da matéria cinematográfica produzida e a circunstância de quase tudo ter desaparecido constituíram obstáculos quase intransponíveis ao projeto. A perspectiva se altera quando lembramos que o filme seria parte de uma série de quatro abordando o cinema paulista desde suas origens até nossos dias. Nesse contexto, o período que vai de 1934 a 1949 se torna, pela própria significação negativa, bastante esclarecedor.

O desaparecimento de quase todos [os] negativos e positivos não é fatal para o projeto. A significação dos longa-metragens — notadamente — que puderam ser realizados não é muito diversa do sentido que tem para o historiador as tentativas que não chegaram a ser concretizadas.

Os materiais com que os realizadores poderão contar para a fatura do filme são variados e às vezes relativamente abundantes. Não se trata, porém, de materiais por assim dizer prontos para uma utilização imediata, mas antes de uma matéria-prima da mais diversa natureza, que exige um tratamento imaginoso e criador. As 'Sugestões para o

⁸⁵⁴ No verso da última página, de número 10, há anotações esparsas, possivelmente feitas nas discussões em torno da “Exposição”, com as seguintes indicações (as barras indicam mudança de linha): “Relacionamento / Brecheret Rego Monteiro / O cubismo de Rego Monteiro / Caricatura → Cat. / Inojosa: / Marinetti-Mussolini / Portinari / Segall / Cubismo = *Esprit Nouveau* / 1 A Caricatura 2 Segall 3 Pintura e alta burguesia 4 Piolin 5 Futurismo”.

Filme' contêm exemplos característicos da ampla gama de matérias-primas possíveis, acessíveis e disponíveis. As fontes são indicadas em anexo.

Sugestões para o filme

Nota: A melhor maneira de assegurar a utilidade dessas 'sugestões' será dar-lhes um vago delineamento de roteiro. A existência de temas mais ou menos encadeados não significa, porém, a proposta de uma estrutura. O que se sugere aqui são temas e enfoques suscetíveis de se cristalizarem em materiais que para sua explicitação deverão dispensar o apelo contínuo, ou mesmo frequente, ao narrador. O ideal seria abolí-lo totalmente, o que não será difícil para um cineasta disposto a utilizar a liberdade que o cinema moderno assegura. Nessa ordem de ideias será útil a introdução de um *leitmotiv* que atravessará o filme: um grupo, uma equipe de jovens estudantes em diálogos através dos quais se informam, se interpelam, pesquisam, discordam e se esclarecem, afirmam e negam, discutem e duvidam, riem e namoram e correm e meditam — etc, etc. Terão a função dramática de um coro. São indicadas aqui algumas possíveis direções desses diálogos.

A revista do Centro Acadêmico XI de Agosto, num número de 1934, trazia na capa um desenho no qual Lenine e Mussolini representavam a encruzilhada do mundo.

— É, não está mal. Essa era a opção. Era e é.... A escolha entre comunismo e fascismo.

— Se você quiser. Mas em 1934 não era mais Lenine que representava o comunismo, mas Stalin. Quanto a Mussolini, ele parecia aqui muito importante, mas na realidade Hitler já estava no poder, o verdadeiro fascismo era o nazismo.

Hitler: Stalin:

— Devia ser uma coisa sinistra o mundo girando em torno desses dois caras...

— Espera aí, 1934 foi também o ano do congresso de escritores soviéticos onde Zhdanov definiu o realismo socialista (decorações de cafés e bares de São Paulo, mosaicos nas paredes assinados Moral, estátua do pé de café no Ibirapuera ao lado da Bienal) esse vento de burrice que soprou pelo mundo durante tanto tempo...

Consultando a História do Espetáculo da Plêiade:

— O ano de 1934 marca também o começo dos *strip-teases* nos Estados Unidos...

— 1934?... Puxa! Tanto tempo... Então *streap-tease* já é clássico?

Hitler! Stalin! Roosevelt!

— E o Brasil?

— Ora, a gente importava tudo, inclusive comunismo e fascismo.

Luís Carlos Prestes

Plínio

Salgado

Aliança Nacional Libertadora

Ação Integralista Brasileira

Pão, Terra e Liberdade

Deus, Pátria e Família

Conflitos na Praça da Sé em Outubro de 34

Golpe de 35

Golpe de 38

— Mas quem mandava era Getúlio...

Getúlio Vargas de casaca, presidente constitucional por voto indireto, governo conservador se entendendo bem com os conservadores. Getúlio e Armando de Salles Oliveira. Amortecidos os ecos de 32: 'Foi Deus quem me fez paulista, paulista ôi! paulista... Porém o Brasil me tornou separatista, separatista...'

É inaugurado o novo Viaduto do Chá.

— Mas e o cinema?

— Mas se até política a gente importava, quanto mais cinema...

Selecionar fotos d'*A Scena Muda* de vários períodos, 1934–5 e em seguida 1944–5, etc. O velho Richard Dix; o jovem Clark Gable; Ramon Novarro (de passagem por Rio e Santos); Ricardo Cortez; desenhos publicitários de John Barrymore, Boris Karloff e Bela Lugosi; Gary Cooper; Greta Garbo como boneca de Podreca; Dom Alvarado; Shirley Temple; José Mojica. Etc, etc.

— E o Brasil?

Combinação com o 'Écran Social'. Fotos de casamentos elegantes, publicidade sobre a extração completa de pelos. Durafoir. Uma cabeleira naturalmente ondulada. Ovariusteram. Remédio para hemorroidas. Etc, etc.

— E o Brasil?

'Os Srs. Harley e Rosenvald agradeceram a colaboração dos cronistas de cinema comunicando a vitória do Brasil na campanha internacional da Fox para o melhor território comercial do ano.' *O Globo*, 26-2-34.

— E o Brasil?

'Um pouco de matéria-prima brasileira para o cinema americano.'

Noticiário cheio de entusiasmo a propósito de uma nota no *American Cinematographer*: um bloco de quartzo hialino, ou cristal de rocha, proveniente da Serra

da Mantiqueira, foi utilizado pelo técnico Fred. C. Bruck da 'Bausch and Lomb Optical Company', em lentes para câmera.

— Mais matéria-prima?

Raul Roulien Carmen Miranda

Estatuetas representando Carmen Miranda, à venda nos Estados Unidos, para o Natal.

— E o Brasil?

Justamente em 1934 foi aplicada a obrigatoriedade de exibição de um complemento nacional. Foi a primeira medida de proteção ao cinema brasileiro e os resultados, em nível quantitativo, não se fizeram esperar. Como também não se fez esperar a luta dos exibidores contra o decreto. As manifestações da corporação em homenagem a Getúlio, uma comissão carioca composta de Adhemar Gonzaga, Armando Moura Carijó, A. Pinto de Paiva e outros, veio a São Paulo para convencer os paulistas a respeito da importância do decreto.

O único sobrevivente da comissão é hoje provavelmente Adhemar Gonzaga e é melhor que ele conte. O encontro foi no Hotel São Bento, no Martinelli. Os paulistas, e em primeiro lugar José Del Picchia, estavam bastante céticos. Menotti poderia evocar rapidamente o irmão. Quem os convenceu do interesse da medida foi Plínio Salgado que se encontrava por acaso presente. (O acaso é aliás relativo, pois foi muito grande a penetração do integralismo na corporação cinematográfica.)

Não é entretanto por acaso que havia ceticismo. Os cinegrafistas paulistas já vinham de uma luta longa e ingrata. Alguns sobreviventes, Madrigano, Tartaglione, Tartari etc., ainda estão por aí, e a gente os vendo, conversando com eles, acaba tendo um quadro da situação cinematográfica modesta e medíocre vivida em São Paulo naqueles anos. Os homens que asseguravam a continuidade já vinham de um passado, às vezes longínquo, onde reinara [?] ocasionalmente esperança e animação e quando — sobretudo — eles ainda eram jovens. Mas afinal de contas o decreto acabou ajudando. Várias firmas conheceram momentos de relativa prosperidade. Era sobretudo o Rio que produzia, mas como o Brasil inteiro precisava dos complementos nacionais, os cinegrafistas de São Paulo encontravam sua vez. As estatísticas anualmente elaboradas por Carijó revelam o aumento considerável no número de curta-metragens. Esses filmezinhos tiveram um papel maior do que se poderia imaginar. Além de focalizar os aspectos progressistas das

regiões, os ingênuos cinegrafistas procuravam tornar seus trabalhos menos cacetes filmando aspectos pitorescos e característicos que acabaram registrando a pavorosa [?] miséria do Brasil. O *Jornal do Comércio* e o *Correio de Brasília* contêm artigos de escritores e jornalistas ilustres subitamente abalados pelo que lhes foi dado ver nos complementos nacionais. Notada e repetidamente Oliveira Vianna: 'não podemos deixar indefinidamente abandonados os nossos patrícios do interior.'

Mas estava chegando a hora das eleições presidenciais e o governador de São Paulo, Armando de Salles Oliveira, era [o] candidato que abriu animadoras oportunidades de trabalho para os cinegrafistas locais. Até a voz dele se ouvia numa época em que o cinema falado ainda não havia chegado, por exemplo, a Caconde.

Contudo, um general chamado Góis Monteiro e que fazia viagens a Hollywood, mandou fabricar um documento provando que o Brasil estava, desde então, à beira da anarquia e do comunismo.

O Getúlio do Estado Novo. Em São Paulo, é o Estado Novo indissolúvel da figura de Ademar de Barros. Uma coisa leva à outra e foi então que ocorreu a pavorosa tragédia do cine Oberdan.

A situação estava mal parada. Os Dips e os Deips começaram a produzir jornais, davam trabalho a alguns cinegrafistas mas entravam ao mesmo tempo em concorrência com os demais. Em São Paulo, alguns veteranos entregavam definitivamente os pontos e, entre eles, Garnier.

Falemos um pouco de Garnier e falem também aqueles que o conheceram. O Dip e o Deip não só significavam concorrência desleal, mas também a censura e essa censura atenazava Garnier. Cuidadosamente o velho cinegrafista imaginou uma vingança e no fim da vida ele às vezes acreditava ter conseguido realizar seu projeto de desforra. Por que não cumprimos nós a sua última vontade? No letreiro de apresentação da Garnier-Film, um bandeirante (o próprio Garnier) olhava fixamente o público e proclamava, energético: *Non Ducor, Duco*. No último número da Garnier-Film e que teria apenas a apresentação, o bandeirante olharia fixa e mais demoradamente e diria: 'Senhores e Senhoras da Censura, vão à...'

Os velhos abandonaram a luta e não são numerosos os jovens que surgem para substituí-los. O que melhor representa a continuidade da modesta tradição paulista de

curta-metragem é Primo Carbonari. Seu aprendizado desde menino é com os Rossi, os Tartari e os Morelli. Que ele mesmo conte e mostre o que tem a mostrar.

Entre aqueles poucos que desejam abrir um caminho diferente do habitual no curta-metragem e que a duras penas o conseguem, está Lima Barreto. O filme sobre o leite, o projeto em câmera lenta sobre a revanche do cavalo ‘Sargento’, o bom gosto de *A Velha Fazenda* e suas polêmicas com o cinema de época — tudo isso constitui material de importância. Ele aí está. Pois que fale e deblatere porque no período que focalizamos será ele apenas o *enfant-terrible* do curta-metragem.

E B. J. Duarte que começa então a fazer filmes científicos.

No seu jeito e modo as fitas paulistas de curta-metragens vão refletindo as coisas do tempo: a espionagem nazista em São Paulo, os expedicionários de Jacareí, Jundiaí, etc., e que participariam dos 26.000 pracinhas. Os 500 mortos enterrados em Pistoia. O monumento aos heróis. O Estado Novo fora de moda, a queda de Getúlio, um Getúlio que já é outro, um Getúlio esquerdizante. E em que medida o cinema refletiu o desenvolvimento industrial desses anos?

— Mas não havia fita de enredo, de longa-metragem?

— E como! Claro que havia e não foram esquecidas...

Mesquitinha Oscarito Grande Otelo

—... Mas eram todos [do] Rio.

— E em São Paulo, nada?

— Quase nada.

O 'quase' é porque a gente encontra apenas sete fitas de 1934 a 1949.

— Dr. Tibiriçá, quando *Honra e Ciúmes* foi produzida em 1934, o senhor já era um veterano...

No seu escritório da Praça da Sé ou em sua casa, Tibiriçá fala, conta coisas, mostra lembrança de *Honra e Ciúmes*. Antonio Sorrentino também intervém. E outros, Carmo Nacarato, Tamar Moema?

— Sr. Vittorio Capellaro, o senhor já era um veteraníssimo quando realizou *Fazendo Fita*, não é certo?

A resposta nos vem da imagem dele como velho bandeirante em um de seus antigos filmes. Se estivesse vivo, acrescentaria que seu desejo mesmo era filmar a 'Marquesa de Santos'. Conciliaria assim seu gosto pela reconstituição histórica com o clima mais ligeiro da época. Mas não foi possível. Era o tempo em que o cinema tendia a complementar o rádio, a indústria do disco e assim prever a emergência da televisão. A função do trailer de *Fazendo Fita* era anunciar o que seria fita. Sua missão é agora sugerir o que foi.

Alzirinha Camargo, Cida Tibiriçá, Alvarenga e Ranchinho, etc., etc.

— É preciso dar um jeito de encontrar Alzirinha Camargo, Cida Tibiriçá, Abdula.

— Alvarenga ou Ranchinho, Vassourinha, Januário de Oliveira...

— Alguns teriam morrido? E os vivos onde andarão?

— Dona Alzira, será que a senhora poderia nos receber?...

— Agora precisamos de um letreiro.

O letreiro: 'Mais de quatro anos depois...'

— Esse letreiro é importante porque durante esses quatro anos — 1936, 1937, 1938 e 1939 — não foi feito em São Paulo nenhuma fita de enredo...

O grande edifício perto do Aeroporto de Congonhas, hoje um depósito da Casa Mappin.

— Sr. Tartari, ninguém melhor do que o senhor pode nos falar sobre a Cia. Americana...

A *Eterna Esperança*. Silvinha Mello, a Bonequinha do Rádio. Sonia Veiga. O nordeste. A seca.

Isso foi em 1940. Então será preciso mais um letreiro, 'dois anos depois', porque em 1941 e 1942 também não houve nada.

— Em 1943 houve, foi produzido *O Canto da Raça*, mas não foi exibido porque parece que o Dip mandou queimá-lo...

— Sr. Medina, o que aconteceu exatamente com *O Canto da Raça*?

— Sr. Cassiano Ricardo, o senhor permitiu que fosse destruído o filme baseado no seu poema?

Será abordado e discutido o problema d'*O Canto da Raça* ter sido proibido e sacrificado por exprimir sentimentos bairristas, em desacordo com a ideologia centralizadora do Estado Novo.

— Isso é mais simples do que novos letreiros: um cartaz ou um quadro negro com a filmografia e os anos vazios.

Entrevista com Arrelia em seu novo circo. Diálogo sobre *Palhaço Atormentado* com flagrantes sobre ele e sobre o filme.

No túmulo de Oduvaldo Viana, Oduvaldo Viana Filho diz provavelmente que nada sabe sobre *Quase no Céu*, mas alguém — talvez Homero Silva ou Lima Duarte — possa dizer qualquer coisa.

— Mas já estamos em 1949 e não aparece um nome que seja um fio que venha até nossos dias.

— E agora, Sr. Mario Civelli, conte-nos um pouco...

Tito Batini também comparece. *Luar do Sertão*.

— Mas seria preciso saber um pouco mais a respeito dessas fitas.

Rapidamente, Tibiriçá conta o enredo de *Honra e Ciúmes*; alguém falará sobre *Fazendo Fita*; Achilles Tartari abordará *Eterna Esperança*; José Medina ou Cassiano Ricardo contará o enredo de *Canto da Raça*; Arrelia, *Palhaço Atormentado*; alguém falará sobre *Quase no céu* e Tito Batini ou Civelli, *Luar do Sertão*.

— Mas ninguém pensava em enredos melhores, mais divertidos?

— Pensar, pensavam. Veja aqui um texto... É de um diplomata brasileiro imaginoso, cônsul não sei onde. Ildefonso Falcão.

O texto: *Serafim Ponte Grande*. 'O filme que espirrasse desse livro desbocado, de uma irreverência de vassourada num ambiente de berlique, serviria para estrangular de vez o pieguismo enjoativo das letras nacionais.'

Capa do livro de Oswald de Andrade.

— Mas o que é berlique?

Consulta ao dicionário.

— Espera aí... Ah, pronto! É escamoteação, intrujice...

— Boa palavra.

— Será que alguém desses filmes ou um grupo deles reflete essa burrice especificamente paulista e que está interessando cada vez mais estudiosos de nossas coisas?

— Provavelmente não. Esse importante fenômeno ficará melhor delineado em outros momentos do nosso cinema.

— E a inteligência paulista se ligou de alguma forma a essas atividades cinematográficas?

— Dr. Guilherme de Almeida, o senhor que era o crítico de maior prestígio e influência — o senhor se lembra de ter criticado algum desses filmes?

— Dr. Cícero Cristiano de Sousa, o senhor foi o presidente do Clube de Cinema de São Paulo e que funcionava na Faculdade de Filosofia. Alguma vez se cuidou de cinema brasileiro no clube?

A resposta será negativa. E acrescentará que o clube foi fechado pelo DIP. Paulo Emílio foi incumbido de ir ao Rio para tratar do assunto com as autoridades.

Paulo Emílio: O encarregado de cinema no DIP era Israel Souto. Disse-me ele que o cinema era muito permeável à propaganda comunista e que a propaganda era perigosa porque muito sutil. E citou um exemplo: num filme russo aparece a imagem de uma jovem mulher gorda e saudável dando de mamar a uma criança. Parece uma imagem perfeitamente inocente, não é certo? Concordei. E ele acrescentou, triunfante: sim, mas é propaganda comunista porque nós todos sabemos que na Rússia as mulheres e as crianças passam fome. Eu não pareci muito convencido. E o Clube de Cinema permaneceu fechado. Alguns anos depois nasceu um outro...

Almeida Salles: — Foi em 1946.

Fala sobre o clube que depois se transformou em *Filмотeca do Museu de Arte Moderna*. Só se cuidava também de filme estrangeiro.

Texto da Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil:

'Após exaltado conflito entre os partidários do cinema americano e do cinema francês, a Filмотeca do M.A.M. suspende seus debates públicos.'

Noné Andrade e Rubem Biafora falam sobre a briga.

A revista *Clima* cuidava de cinema, mas só de cinema estrangeiro. Número especial sobre *Fantasia*. Os articulistas. O bilhete de Oswald de Andrade.

— Professor Ruy Coelho, o senhor era crítico em 1944. Lembra-se de ter criticado algum filme brasileiro?

Texto da crítica publicado no *Diário de São Paulo* de 17-12-44. Ruy Coelho conta que foi até a porta de dois cinemas que levavam filmes brasileiros. Olhou as fotos e acabou não entrando em nenhum.

Os jornais de 1949 anunciam a vinda de Alberto Cavalcanti. Fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Eurico Gaspar Dutra de farda e em seguida de casaca, presidente. Governo conservador e de pouca imaginação.

Na sua fazenda no Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas espera.

Filmografia indicativa

1934 – *Honra e Ciúmes* (Antonio Tibiriçá, veterano, penúltimo filme)

Antonio Sorrentino – de 1924 a 1954 – 7 filmes

Carmo Nacarato – de 1926 até *Honra e Ciúmes* – 5 filmes

Amanda Leilop – de 1928 até *Honra e Ciúmes* – 2 filmes

Tamar Moema – de 1930 até 38 – 3 filmes

Anita Sorrentino – só *Honra e Ciúmes*

Otto Sachs – [só *Honra e Ciúmes*]

1935 – *Fazendo Fita* (Vittorio Capellaro, veteraníssimo, último filme)

Alzirinha Camargo – 1ª fita, depois mais 3.

Alvarenga e Ranchinho – 1ª fita, depois mais 5.

Cida Tibiriçá – única

Vassourinha – [única]

Abdula – [única]

Januário de Oliveira - [única]

1936 – Nada

1937 – [Nada]

1938 – [Nada]

1939 – [Nada]

1940 - *Eterna Esperança* (Leo Marten, veterano, de 1924 a 1950 uns 10 filmes)

Sérgio Uzum – única?

Jorge Csukassy – única?

Silvinha Mello – de 1935 até *Eterna Esperança* – 2 filmes

Nelson de Oliveira – de 1930 a 1957 – 6 filmes

Sonia Veiga – de 1940 a ? – 2 filmes

Milton Braga – única

Maria Belmar – [única]

1941 – Nada

1942 – Nada

1943 – *O Canto da Raça* (José Medina, veterano, último filme de enredo)

1944 – Nada

1945- Nada

1946 – *Palhaço Atormentado* (Rafael Falco, 1ª fita, outra em 52)

Arrelia – 1ª Fita – de 1946 até 1958, 8

Maria Rosa – única

Eleonora Magalhães – única

Manuel Maurício – única

1947 – Nada

1948 – Nada

1949 – *Quase no Céu* (Oduvaldo Viana, desde 1935, Brasil e Argentina, 3 filmes)

Jorge Kurkjan – única?

Lia de Aguiar – 1ª fita, depois, *Sobrado*

Paulo de Alencar – única

Norah Fontes – 1ª, depois, *Grande Momento*

Vida Alves – 1ª, depois, *Paixão Tempestuosa*

Homero Silva – 1ª, depois, *Luar do Sertão*

Heitor de Andrade – única

Luar do Sertão (Mauro Civelli, 1ª da longa série; Tito Batini, 1ª, depois uma outra)

Lyda Sanders – única

Valter Forsten – 1ª, depois, *Três Destinos*

Vicente Leporace – 1ª, depois, várias

Homero Silva – também *Quase no Céu*

Augusto Machado de Campo – 1ª, depois várias

Dora Machado de Campos – única

Zulmira Ribeiro da Silva – única

Zezinho de Lima – única

Bina Bergamo – única

Isaura Bruno – única

Firmas paulistas de curta-metragem

Vão aqui enumeradas algumas firmas que tiveram uma relativa continuidade durante o período abordado.

- a) Rossi Film
- b) Voz do Brasil
- c) Campos Film
- d) Garnier Filme
- e) Victor Film
- f) Castelo Film
- g) Excelsior Film
- h) Sul Americana
- i) America Film
- j) Medeiros Film
- k) Sono Film de São Paulo
- l) Guarany Film

Acrescente-se a atividade cinematográfica do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP).

Fontes

O fundamental é a verificação sistemática do acervo da Fundação Cinemateca Brasileira. No que se refere aos jornais cinematográficos, será inútil a procura baseada nas fichas existentes. Todo material fílmico precisará ser visto.

As fontes principais de material fotográfico relativo a filmes são os arquivos Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, ambos no Rio. Para determinados materiais, existem os arquivos de Antonio Tibiriçá, Tito Batini e, eventualmente, Waldemar Seyssel, Mario Civelli e Vicente Leporace, todos de São Paulo.

Coleções *Cinearte* e *A Scena Muda*.

Para os acontecimentos e personalidades da vida política e social do período, a melhor fonte é provavelmente o arquivo de *O Cruzeiro*, no Rio. Acrescente-se ainda que uma boa pista inicial é o catálogo da América Filmes S. A.

Nota sobre a utilização cinematográfica de fragmentos de textos editados

É recomendável, num filme da natureza do projetado neste trabalho, uma desinibida utilização de textos impressos. Em determinadas circunstâncias, devem mesmo esses textos substituir os materiais desaparecidos e aos quais fazem referência. Por exemplo, o comentário de *Cinearte* a respeito de filmagens em torno do golpe militar de 35:

'Um documentário digno de registro é o *Carioca Film Sonoro n. 16*, que focaliza de maneira muito interessante o movimento sedicioso do 3º R.I. na Praia Vermelha e na Escola de Aviação. É uma magnífica filmagem sonora pela Unidade Nacional, representando a melhor contrapropaganda às ideias comunistas de destruição da Pátria, da família e da religião, porque todo o filme é uma glorificação ao Brasil e aos sentimentos de brasilidade. Os espectadores desse complemento, por todo o Brasil, terão pela imagem e pelo som o exemplo do sacrifício nas forças armadas pela Pátria Brasileira. Nele se ouvem as palavras patrióticas de fé do Dr. Getúlio Vargas e [a] oração serena e energética do ministro General João Gomes.'

Num exemplo como este seria absurdo *citar, transcrever* o texto: o interessante seria *filmá-lo* a fim de que adquira eficácia e ressonância de documento. O mesmo deverá ser feito com outros textos citados nas sugestões, trechos de livros e artigos de jornais e revistas.

Havendo necessidade de acentuar um certo enfoque crítico dos textos em questão, poderão eles ser não apenas filmados mas concomitantemente lidos no tom mais adequado pelos corifeus do *leitmotiv*.

Existe igualmente a possibilidade de utilização menos direta de textos impressos. Citamos, como exemplo, a manchete encimando uma entrevista de Israel Souto em jornais do Rio de 12-6-43: *Nova Era Para A Cinematografia Brasileira*. Ora, a simples filmagem dessa manchete pode adquirir valor de um verdadeiro comentário tendo em vista as referências a essa figura do DIP.

Nota sobre a utilização de músicas

Durante os anos trinta já se pode falar de industrialização da música no Brasil através do desenvolvimento associado do rádio e do disco. O fenômeno atinge fundamente o cinema carioca e, como não podia deixar de ser, toca também a frágil produção paulista. Vemos assim todo esse período 1934–1949 completamente impregnado pela música.

Distingo cinco direções principais:

- a) músicas dos carnavais e suas paródias
- b) linha carioca: Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvia Caldas, etc.
- c) linha paulista: Alzirinha Camargo, Cida Tibiriçá, Agripina Duarte, etc.
- d) músicas norte-americanas
- e) músicas cívicas e políticas.

Além do lado evocativo, que sem dúvida também é importante, vejo grandes possibilidades de utilização musical e que terá valor de documento. Em determinados instantes, o coro *leitmotiv* dispõe de discos e partituras que poderão ser utilizadas em vitrolas ou ao piano.”

Anexo IV: filmes em que Paulo Emílio participou nos anos 1970

PAULICÉIA fantástica. Dir. Charles F. Mendes de Almeida; Jean-Claude Bernardet; João Batista de Andrade; João Silvério Trevisan; Marcello G. Tassara; Maria Rita Galvão, Brasil, 1970.

Função: pesquisa para o roteiro.

ACABA de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars. Dir. Carlos Augusto Calil, Brasil, 1972.

Função: narração.

O SISTEMA do Dr. Alcatrão e do Prof. Pena. Dir. Luiz Alberto Gal Pereira, Brasil, 1973.

Função: participação especial.

EXPOSIÇÃO Henrique Alvim Corrêa (1876 – 1910). Dir. Ella Dürst; Francisco Cassiano Botelho Jr., Brasil, 1974.

Função: narração.

NITRATO. Dir. Alain Fresnot, Brasil, 1974.

Função: elenco.

TEM COCA-COLA no vatapá. Dir. Pedro Farkas; Rogério Corrêa, Brasil, 1975.

Função: autoria do texto de locução e elenco.

HUMBERTO Mauro. Dir. Gilda Bojunga, Brasil, 1976.

Função: elenco.

PAULO Emílio S. Gomes - Ganga Bruta. Dir. Gilda Bojunga; Mirce da Costa Gomes; José A. Mauro; Paulo Jorge de Souza, Brasil, 1976.

Função: elenco.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do aluno: Victor Santos Vigneron de La Jousselandière

Data da defesa: 30/11/2022

Nome do Prof. orientador: Francisco Cabral Alambert Junior

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 27/01/2023



(Assinatura do orientador)