

Paulo Emílio Salles Gomes, o Deus-herói civilizador em duas publicações póstumas*

Paulo Emilio Salles Gomes, the civilizing God-hero on two posthumous publications

Julierme Sebastião Morais Souza

Mestre em História

UEG/ UFU

Juliermemorais27@gmail.com

Recebido em: 08/04/2014

Aprovado em: 10/10/2014

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo refletir acerca da maneira pela qual o legado intelectual do crítico e historiador de cinema brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) foi projetado em duas ocasiões; a saber: na publicação de um dossiê na revista *Ensaaios de Opinião*, em 1978, e no lançamento da coletânea de artigos do crítico intitulada *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* (1986). Nesse intento, defendemos a ideia de que o legado do crítico é difundido como resposta às carências de orientação temporal dos agentes envolvidos com as publicações supracitadas.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Emílio; Deus-herói; carências de orientação temporal.

ABSTRACT: This paper intends to discuss about how the intellectual legacy of the Brazilian critic and cinema historian Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977) was considered on two occasions; namely: the publication of a dossier in the magazine *Ensaaios de Opinião* in 1978, and on the launching of the collections of his critical opinion texts, entitled *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* (1986). Thus, we claim the idea that his legacy is widespread as the critical response to the lacks of temporal orientation of those involved in the aforementioned publications.

KEY-WORDS: Paulo Emílio; God-hero; lack of temporal orientation.

Introdução

Michel de Certeau ao tecer comentários acerca da construção de biografias de santos moldadas sob um ideário cristão, afirma:

Na hagiografia a individualidade conta menos que o personagem. [...] A construção da imagem efetua-se a partir de elementos semânticos. Desta

*Este ensaio é fruto de uma investigação preliminar empreendida em nossa pesquisa de doutoramento acerca da eficácia político-estética da fortuna crítica de Paulo Emílio Salles Gomes. Por outro lado, também é fruto das reflexões empreendidas em nossa dissertação de mestrado. Cf. MORAIS, Julierme. *A eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*. 278 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História Social, Uberlândia, 2010.

maneira, para indicar no herói a fonte divina de sua ação e da heroicidade de suas virtudes, a vida de santo, frequentemente, lhe dá uma origem nobre. [...] O santo é aquele que não perde nada do que recebeu. O relato não é menos dramático, mas não há devir senão manifestação. Seus lugares sucessivos se repartem essencialmente entre um tempo de provações (combates solitários) e um tempo de glorificações (milagres públicos)¹.

Alguns anos depois, o cineasta Glauber Rocha, ao se referir à *persona* do crítico e historiador de cinema brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes, argumenta: “A Cinemateca de São Paulo era a Catedral, Paulo Emílio Salles Gomes, o Papa, enquanto os cardeais e padres brigavam nos bares e clubes de cinema da província”². Essas duas reflexões são de extrema valia aos nossos propósitos. Por um lado, o cineasta cinemanovista praticamente expõe uma interpretação consensual entre diversos pesquisadores de cinema brasileiro acerca de Paulo Emílio. De outro, o historiador jesuíta francês reflete claramente sobre o processo operatório de heroificação/mitificação de sujeitos históricos, cujas biografias são tomadas como *magistra vitae*.

Na esteira desses argumentos é oportuno enfatizar que, desde sua morte a 9 de setembro de 1977, Paulo Emílio Salles Gomes e seu espólio, aos moldes propostos por Certeau e Glauber, são demasiadamente lembrados nas rodas de conversa, pesquisas, palestras, conferências, minicursos, mesas redondas, congressos, aulas, festivais de cinema, encontros acadêmicos e muitas outras atividades relacionadas a algum tipo de conhecimento sobre o cinema brasileiro, sua história, o estágio do arquivamento de suas produções e suas relações econômicas, políticas e socioculturais. Nesse sentido, podemos chegar à ilação de que não há quem se lance ao conhecimento mínimo sobre cinema, especialmente o brasileiro, que desconheça a existência de Paulo Emílio, seja como historiador, como crítico aguerrido e militante pró-cinematografia nacional, ou mesmo enquanto um dos notáveis especialistas da Sétima Arte que o país já conheceu.

Até este ponto de nossa reflexão nenhuma problemática mais séria. Possuir esclarecimento acerca de quem foi Paulo Emílio não é demérito para nenhum estudioso de cinema ou sua história, ou mesmo cinéfilo, pois, reconhecidamente, ele foi um dos maiores conhecedores brasileiros da arte inventada pelos irmãos Lumière. Entretanto, a partir do momento em que um neófito ou mesmo um pesquisador experiente prescinde de uma análise mais detalhada da formação intelectual e da atuação institucional do crítico, bem como de sua inserção em um lugar sociocultural, político e econômico, diversas reflexões históricas sobre aquilo que ele publicou, disse, escreveu e/ou incitou alguém a escrever tornam-se instantaneamente problemáticas.

¹ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007, p. 210.

² ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 289.

Essa dificuldade tende a ganhar vulto se esse mesmo pesquisador tomar os textos de e sobre Paulo Emílio, ao mesmo tempo, como fonte histórica e produção historiográfica. Isso porque, a partir das reflexões de Michel de Certeau³, os pesquisadores na seara dos estudos históricos já têm acesso à clara noção de que, nas diversas intervenções que constituem a prática historiadora, o estudioso é atravessado insistentemente por intersubjetividades inúmeras e condicionamentos específicos atrelados ao seu lugar social de produção. Em função disso e de nossa desconfiança em determinados acontecimentos muito bem arranjados, que na parcela esmagadora das vezes não atendem fins reflexivos mais profundos atinentes à ordem dos eventos, pretendemos problematizar neste artigo como têm sido projetados, a partir de 1978, o legado e a *persona* intelectual de Paulo Emílio Salles Gomes.

Nesse intento, procuramos demonstrar a maneira pela qual Paulo Emílio teve sua *persona* intelectual alçada ao *status* de Deus-herói civilizador por meio de um processo de mitificação em duas publicações acadêmicas — o sexto volume de *Ensaio de Opinião* (1978) e a coletânea de artigos *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* (1986). Para tanto, buscamos descortinar o fato de que tais publicações trazem à baila o debate acerca da memória de Paulo Emílio e, assim, projetam suas reflexões de maneira estratégica, em consonância e como respostas às circunstâncias históricas na qual estão inseridas⁴, isto é, às carências de orientação temporal de seus autores e organizadores.

A adoção do conceito de carências de orientação temporal se baseia nas ideias do teórico alemão Jörn Rüsen. Defendendo uma matriz disciplinar, pensada como um conjunto sistemático de princípios determinantes da ciência da história como disciplina especializada, bem como as carências de orientação temporal dos indivíduos como o ponto de partida dessa matriz, Rüsen afirma:

O melhor ponto de partida parece ser aquele que, na vida corrente, surge como consciência histórica ou pensamento histórico [...]. Esse ponto de partida instaura-se na carência humana de orientação do agir e do sofrer os efeitos das ações no tempo. A partir dessa carência é possível constituir a ciência da história, ou seja, torná-la inteligível como resposta a uma questão, como solução de um problema, como satisfação (intelectual) de uma carência (de orientação). Pode-se chamar esse ponto de partida da reflexão sobre os fundamentos da ciência da história, resumidamente, de *interesses*. Trata-se do interesse que os homens têm — de modo a poder viver — de orientar-se no fluxo do tempo, de assenhorear do passado, pelo conhecimento, no presente. Interesses são determinadas carências cuja satisfação pressupõe, da parte dos

³ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*.

⁴ Cabe notar ainda que não é nossa intenção refutar o conteúdo dos textos que compõem essas publicações/celebrações, tampouco desmerecê-las via negação das proposições dos autores, mas, sim, procurar entender suas historicidades específicas, cuja exposição e problematização revelam os meandros sociais, políticos, econômicos e culturais nos quais estiveram inseridas.

que as querem satisfazer, que esses já as interpretem no sentido das respostas a serem obtidas⁵.

Com tais argumentos, Rüsen quer dizer que os interesses que norteiam a tentativa de reconstituição histórica devem ser compreendidos enquanto carências de orientação da prática humana da vida no seu tempo presente, que reclamam determinado tipo de pensamento histórico, bem como se articulam na forma de interesse cognitivo pelo passado. Nessa medida precisa, o teórico alemão nos munuiu de subsídio teórico para defendermos que as carências de orientação temporal dos sujeitos envolvidos nas publicações de *Ensaio de Opinião* (1978) e *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* (1986) incitam o processo de mitificação e transformação da *persona* de Paulo Emílio Salles Gomes em Deus-herói civilizador.

Para operacionalizar nossas reflexões, dividimos o presente artigo em três seções: uma primeira, na qual nos propomos apresentar ao leitor quem foi Paulo Emílio Salles Gomes, bem como expor sinteticamente os lugares nos quais ele atuou intelectualmente; uma segunda, cujo propósito se dá no sentido de problematizar como as publicações mencionadas projetam o legado do crítico; e uma terceira, em que nosso foco incide diretamente nas carências de orientação temporal que incitaram seus organizadores e autores a promoverem um processo de mitificação e transformação da *persona* de Paulo Emílio em Deus-herói civilizador. Em suma, com base nessas seções que se complementam, de modo a tecer um quadro preciso em consonância com nossos propósitos, acreditamos ser possível fazer um “acerto de contas” com aquilo que nos chega em publicações sobre Paulo Emílio Salles Gomes.

Paulo Emílio: uma síntese biográfica⁶

Paulo Emílio nasceu na cidade de São Paulo no dia 17 de dezembro do ano de 1916. Filho do médico Francisco de Salles Gomes e Gilda Moreira de Salles Gomes, em 1933 concluiu o ginásio cursado no colégio *Liceu Rio Branco*, no bairro Higienópolis, na capital paulista. De vestibulando do curso de medicina, passou a vestibulando de Ciências Sociais, uma vez que sua aptidão pelas Ciências Humanas já afluara. Tal reformulação de percurso levou o jovem Paulo Emílio ao encontro do marxismo, via mediadora de sua integração à *Juventude Comunista*.

Em função dessa escolha política, entre 1934 e 1935, o então jovem de 19 anos mesclou atividades meramente intelectuais e ações de engajamento político. Participou ativamente de reuniões e comícios da *Aliança Nacional Libertadora* (ANL), escreveu textos para periódicos de cunho esquerdista — *Vanguarda Estudantil*, *A Plateia* e *Correio Paulistano* —, enveredou-se, ao lado

⁵ RÜSEN, Jörn. *Razão histórica – Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica*. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora da UNB 2010, p. 30.

⁶ Praticamente todas as informações dessa seção foram retiradas da única biografia sobre Paulo Emílio. Cf. SOUZA, José Inácio de Mello. *Paulo Emílio no paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.

de seu amigo de uma vida toda, Décio de Almeida Prado, na função de editor de periódico, lançando a revista *Movimento*, e tentou fundar sem êxito, junto com Oswald de Andrade, uma espécie de clube de literatos, pintores, escultores e musicistas chamado *Quarteirão*, que previa a reunião de alguns remanescentes modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922 e novos adeptos da elite intelectual da capital paulista.

Na verdade, Paulo Emílio, um indivíduo de origem burguesa, demonstrava não se identificar com sua classe social, bem como buscava se orientar na sociedade paulistana derrotada, após a tentativa da *Revolução Constitucionalista* de 1932⁷. Como resposta a tal inquietude existencial, de modo a alimentar seu eixo de orientação sociocultural no contexto paulista dos anos de 1930, aderiu, por um lado, politicamente ao marxismo, que despertou-lhe o gosto pelo comunismo e, por outro, às propostas estéticas modernistas.

Sua relação com a política logo lhe rendeu um fruto espinhoso. No dia 5 de dezembro de 1935, pouco após o *Levante Comunista*⁸, a ditadura Varguista recrudescer a repressão às esquerdas e Paulo Emílio foi preso. Após cerca de um ano e meio em presídios da capital paulista, com outros colegas de prisão fugiu por um túnel e viajou pouco tempo depois para um exílio forçado em Paris, onde permaneceu por dois anos, a partir de 1937. Por lá construiu amizades fraternas que influenciaram os rumos de seu destino intelectual. Por um lado, estabeleceu contato com Victor Serge e Andrea Caffi, dissidentes de esquerda que alteraram de maneira percuciente suas opções políticas. Por outro lado, foi acolhido por Plínio Sussekind Rocha⁹, a quem Paulo Emílio ficou devendo a revelação do cinema como arte moderna e os ensinamentos quanto ao itinerário cineclubístico da capital francesa, no qual as sessões com películas francesas, soviéticas e alemãs eram assistidas e discutidas pelos dois horas a fio.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) prontamente Paulo Emílio retornou ao Brasil, reavivando mais ativamente sua relação com Décio de Almeida Prado, então graduado em Filosofia e Sociologia pela *Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas* da *Universidade de São Paulo* (FFLCH-USP). Nessa meia dúzia de anos, o crítico e historiador se bacharelou em Filosofia pela FFLCH, coordenou a fundação do *Clube de Cinema de São Paulo*, que contou com membros como Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, além de colaborar na seção de cinema da seminal revista *Clima*¹⁰, que reuniu em seu entorno jovens

⁷ Sobre o constitucionalismo, Cf. MALUF, Nagiba M. Rezek. *Revolução de 32: o que foi, por que foi*. São Paulo: Edicon, 1986; VILLA, Marco Antônio. *1932: Imagens de uma Revolução*. São Paulo, IOESP, 2009.

⁸ Acerca do *Levante*, Cf. ARAGÃO, José Campos de. *A Intentona Comunista de 1935*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1973; SODRE, Nelson Werneck. *A Intentona Comunista de 1935*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.

⁹ Um dos membros fundadores do *Chaplin Club* e considerado um dos maiores críticos de cinema do Brasil.

¹⁰ Sobre a revista *Clima*, Cf. PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

intelectuais do quilate de Ruy Coelho, Gilda de Mello Souza, Alfredo Mesquita e Antonio Candido.

A política continuou com sua chama acesa no cotidiano de Paulo Emílio. Nesse período, devido à influência de Serge e Caffi, já estava liberto de qualquer tipo de ortodoxia marxista, se engajou no *Grupo Radical de Ação Popular* (GRAP), de atividade prática na luta contra Getúlio Vargas e dentro de uma linha ideológica marxista independente. Tal atividade desdobrou-se na chamada *Frente de Resistência*, à frente da qual o crítico contribuiu na organização do *Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores* (1945) e posteriormente promoveu sua fusão com a *União Democrática Socialista* (UDS). Em balanço sintético de suas atividades políticas, saltam aos olhos sua participação efetiva em comícios e reuniões, a preparação e a apreciação de manifestos, bem como intervenções e negociações políticas ancoradas na defesa da democracia e do socialismo a contrapelo do Estado Novo Varguista (1937-1945).

Por fim, em 1946, o crítico recebeu bolsa do governo francês para estudar cinema no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), de Paris, e partiu novamente para a França. Naquele país, frequentou as aulas de cinema no IDHEC, trabalhou no *Instituto Francês de Altos Estudos Brasileiros* (IFHEB), exerceu cargos importantes na *Federação Internacional dos Arquivos do Filme* (FIAF) e contribuiu como correspondente internacional d'*O Estado de São Paulo*, *Jornal Paulistano*, *Revista Anhembi* e *Clube de Cinema de São Paulo*, participando de festivais de cinema na Europa, como os de *Cannes* e *Veneza*. Além de tais empreendimentos, Paulo Emílio estreitou relações com importantes nomes da cultura cinematográfica francesa, entre eles o crítico e teórico de cinema, que seria um dos mentores intelectuais da *Nouvelle Vague* francesa, André Bazin, o então secretário geral da *Cinemateca Francesa* Henri Langlois, e antigos colaboradores do cineasta Jean Vigo: Claude Aveline e Henri Stork¹¹.

Essas relações intelectuais e institucionais tecidas na Europa proporcionaram a organização do acervo da *Filmoteca*, do então recém-criado *Museu de Arte Moderna* (MAM) de São Paulo, bem como sua admissão na FIAF e o estabelecimento de diversas parcerias que auxiliaram na preparação do *I Festival Internacional de Cinema de São Paulo*, na ocasião das comemorações do *IV Centenário da cidade de São Paulo*, em 1954. Justamente para o festival, em maio do mesmo ano, Paulo Emílio retornou em definitivo para o Brasil. Além de começar a escrever na coluna de

¹¹ Esses dois foram essenciais colaborando na pesquisa de Paulo Emílio acerca da produção fílmica do cineasta francês Jean Vigo, publicada originalmente na França em 1957. Utilizamos para consulta a edição mais recente, Cf. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosacnaify/Edições SESC-SP, 2009, 2 vols.

cinema do *Suplemento Literário* d'O Estado de São Paulo¹², o crítico passou a proferir palestras, ministrar aulas e participar de conferências e debates por todo o país, sobretudo em São Paulo. Até por volta de 1960, Paulo Emílio organizou cursos para dirigentes de Cineclubes, participou ativamente da *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*¹³ e retomou a prática efetiva na organização do acervo da *Filmoteca* do MAM, colaborando na sua transformação em *Cinemateca Brasileira*¹⁴, em 1956, mesmo ano em que se tornou o primeiro curador-chefe da instituição.

Sua faceta de professor universitário apareceu em 1961, quando foi convidado por Antonio Candido a se integrar aos intelectuais da FFLCH-USP para ministrar um seminário de Teoria Literária sobre personagens ficcionais. A partir de então, de maneira conjunta, Paulo Emílio desenvolveu atividades na *Cinemateca Brasileira*, na USP e na crítica cinematográfica. Em 1964, pelas mãos de Darcy Ribeiro, fundou o curso de cinema da recém-criada *Universidade de Brasília* (UnB), passando a se desdobrar entre São Paulo e a capital federal. Na UnB, até seu pedido de demissão devido ao agravamento da repressão por parte do governo militar, além de aulas de história do cinema brasileiro e história do cinema, orientou pesquisas e contribuiu na fundação da *I Semana do Cinema Brasileiro*, em 1965.

De volta exclusivamente a São Paulo, especialmente à USP, Paulo Emílio tornou-se professor-colaborador da FFLCH e, pouco tempo depois, participou da organização e fundação da *Escola de Comunicações Culturais* (ECC), atual *Escola de Comunicações e Artes* (ECA), onde encontrou lugar privilegiado para ensinar, pesquisar e orientar pesquisas sobre cinema brasileiro. Paralelamente, contribuiu com órgãos da imprensa, como a revista *Visão* e o tablóide *Brasil Urgente*¹⁵. Em 1972, na FFLCH, defendeu sua tese de doutorado acerca do cineasta Humberto Mauro, influenciando uma interpretação segundo a qual Mauro é considerado um dos maiores cineastas brasileiros¹⁶.

¹² Acerca do *Suplemento Literário*, Cf. LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento Literário, que falta que ele faz!:* 1956-1974 do artístico ao jornalístico: vida e morte de um caderno cultural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

¹³ Ocasão na qual apresentou duas teses: “Uma situação colonial?” e “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”. Respectivamente Cf. SALLES GOMES, Paulo Emílio. Uma situação colonial? In: _____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 286-291, vol. 2; _____. A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa Machado (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/EMBRAFILME, 1986, p. 331-334.

¹⁴ Com relação à *Cinemateca Brasileira*, Cf. CORREIA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

¹⁵ Nesse ínterim, Paulo Emílio publicou, em colaboração com Adhemar Gonzaga, a quem coube a parte iconográfica, *70 Anos de cinema brasileiro*, publicado pela Editora Expressão e Cultura em 1966. Posteriormente, em 1980, o texto foi republicado com o título *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. Cf. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 35-79.

¹⁶ Para uma apreciação do trabalho de Paulo Emílio sobre o cineasta, Cf. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Em 1973, o crítico lançou o influente ensaio “Cinema:

Com efeito, além das atividades supracitadas, o crítico participou como ator ou narrador em alguns curtas e longas-metragens brasileiros¹⁷, escreveu roteiros para filmes¹⁸, se engajou esteticamente na causa cinemanovista, bem como capitaneou grande parte das reivindicações dessa corporação de cineastas frente ao poder público, sempre pautado pelo engajamento político-ideológico em prol do cinema brasileiro. Entretanto, em 9 de setembro de 1977 toda essa atividade de Paulo Emílio é paralisada por um ataque cardíaco fulminante. A partir de então, o legado e *persona* do crítico passaram a ser objeto de inúmeras celebrações.

A projeção do legado pauloemiliano em duas ocasiões expressivas

Menos de um ano depois da morte de Paulo Emílio, publicado pela editora Inúbia, surge no sexto volume da revista *Ensaios de Opinião*¹⁹ um dossiê organizado pelos renomados críticos e teóricos Antonio Candido (literatura) e Jean-Claude Bernardet (cinema) dedicado à memória do crítico e historiador. Entre os artigos, de tom quase apologético, assinado por ex-alunos e sujeitos que foram muito próximos do crítico, três motes fundamentais emergem para o primeiro plano do debate: a personalidade firme de Paulo Emílio, aliada à elocução de suas convicções político-ideológicas; sua defesa incondicional do cinema brasileiro, atrelada sensivelmente ao diálogo com ideais cinemanovistas; e sua atuação na esfera acadêmica, sempre em busca do melhor ângulo analítico sobre o cinema. Vejamos como esses temas aparecem no dossiê.

No que tange aos artigos sobre a personalidade do crítico e suas convicções políticas, salta aos olhos “Paulo Emílio, preso político”, de Victor de Azevedo, bem como a edição na íntegra do “Discurso de Formatura, 1944”, redigido por Paulo Emílio na ocasião na qual foi o orador de sua turma que se bacharelou em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). No primeiro artigo, Victor de Azevedo encaminha o leitor para a atmosfera política da década de 1930, momento conturbado para um jovem

trajetória no subdesenvolvimento”, publicado originalmente no primeiro número da revista *Argumento*. De lá pra cá o ensaio continua sendo reeditado em diversos locais. O principal foi na coletânea homônima do texto publicada em 1980. Cf. SALLES GOMES, Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 81-101.

¹⁷ Os curtas são: *Acaba de chegar ao Brasil o Bello Poeta Francez Blaise Cendrars* (1972), de Carlos Augusto Calil, *Exposição de Henrique Alvin Corrêa* (1973), de Chico Botelho e Ella Durst, *Sistema do Dr. Alcatrão e do professor Penna* (1973), de Luiz Alberto Pereira, *Nitrato* (1975), de Alain Fresnot, e *Tem Coca-Cola no Vatapá* (1976), de Pedro Farkas e Rogério Corrêa. Já os longas se restringem a: *Gimba, presidente dos valentes* (1963), de Flávio Rangel, *Morte em três tempos* (1964), de Fernando Coni Campos, e *O Brasil, os índios e finalmente a USP* (1988), de Marcelo Tassara.

¹⁸ Diversos não foram publicados. Gostaríamos de destacar o único publicado, *Capitu*, baseado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, escrito em parceria com Lygia Fagundes Telles. A Editora Cosac Naify reeditou recentemente o roteiro. Utilizamos essa versão. Cf. SALLES GOMES, Paulo Emílio & TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. 2ª. Ed. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

¹⁹ Desdobramento do jornal *Opinião*, empreendimento de Fernando Gasparian, a revista *Ensaios de Opinião* teve seus dois primeiros números lançados em 1975 sob o título *Cadernos de Opinião*. Sem periodicidade fixa, a revista teve fim em 1979. Cf. HARTMANN, Roberta Lopes. Uma leitura inicial de Cadernos de Opinião e ensaios de opinião. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 5, n. 6/7 – Polêmicas, p. 93-98, 2003. Captado em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/2001>. Acesso em: 15 ago. 2011.

comunista como Paulo Emílio. Neste viés analítico, Azevedo revive os acontecimentos de trinta sob a ótica do crítico, procurando demarcar o fato de sua prisão em 1935 na onda repressão varguista ao *Levante Comunista*, sua fuga do presídio Maria Zélia por um túnel “cinematográfico”, bem como seu voluntariado em Paris, a partir de 1937. Nessa trajetória são acentuados o ideal marxista independente do então jovem neófito, após seu contato com o dissidente da Revolução Russa Victor Serge, e ainda a generosidade do primeiro, ao conseguir que o revolucionário fosse admitido como colaborador de *O Estado de São Paulo*²⁰.

Na transcrição do “Discurso de Formatura, 1944” redigido por Paulo Emílio, novamente o ideal marxista independente, bem como a coragem para o combate contra o fascismo emerge para uma superfície muito bem organizada que vai ao encontro do texto anterior. Desse modo, aquele que se depara com o “Discurso” do então bacharelado em filosofia percebe suas convicções políticas mais amadurecidas, sem perder a sensibilidade, tampouco a capacidade de prospectar para o futuro um país mais democrático, mais igualitário e sem exploração de classe²¹.

A defesa incondicional do cinema nacional e o diálogo com os ideais cinemanovistas aparecem significativamente no artigo “O espírito do pai: Paulo Emílio, Glauber Rocha e o Cinema Novo”, de Raquel Gerber. Nele, a interlocução do crítico com a corporação de cineastas cinemanovistas na década de 1960 é exposta de modo dialético, de forma que os conceitos utilizados e as pretensões político-estéticas, tanto de Paulo quanto dos cinemanovistas, se retroalimentem. As colocações de Gerber partem do depoimento afetivo — da orientanda que foi incitada pelo mestre a se enveredar na pesquisa sobre Glauber Rocha e o cinema novo —, passando pela rápida análise da postura de conscientização da necessidade de se lutar por um legítimo cinema nacional, mesmo que em moldes industriais, empreendida por Paulo Emílio, e chegando ao casamento de suas ideias com as de Glauber Rocha, tomado como epicentro do movimento cinemanovista. Nesse momento, a argumentação de Gerber é interessante, pois a pesquisadora afirma:

Para Paulo Emílio, era significativa a liberdade da imaginação criadora para o rompimento do estado de subdesenvolvimento e dependência. Era como se a natureza do “ser colonizado” implicasse uma estética a ser destruída. A partir da destruição dos processos narrativos tradicionais impostos pela indústria cinematográfica estrangeira, trabalhando o tempo, chegar, como propõe Glauber Rocha, a um cinema sobre o subversivo fluxo do inconsciente²².

E continua até finalizar:

²⁰ AZEVEDO, Victor. Paulo Emílio, preso político. *Ensaios de Opinião*, Rio de Janeiro, Inúbia, vol. 6, 1978, p. 13-16.

²¹ SALLES GOMES, Paulo Emílio. Discurso de Formatura. *Ensaios de Opinião*, p. 17-20.

²² GERBER, Raquel. O espírito do pai: Paulo Emílio, Glauber Rocha e o Cinema Novo. *Ensaios de Opinião*, p. 8.

Para Paulo Emílio, não importavam tanto as teorias do e sobre o Cinema Novo, mas os filmes. [...] Pelo fato de o Cinema Novo ter surgido de uma grande amizade, da qual Paulo Emílio participou, significou-lhe que poderia surgir ainda, depois do salve-se quem puder, uma comunhão cuja face nova ainda não se revelou. Paulo Emílio talvez pressentisse que a grande revolução seria a da libertação do inconsciente, um processo que ainda se estaria vivendo²³.

Depreende-se das colocações da autora o postulado de uma relação unificada, na qual Paulo Emílio e corporação de cineastas cinemanovistas compactuam dos mesmos ideais, mesmo que de modo não esclarecido. Sob esse prisma, a imaginação criadora, tão defendida pelo crítico em seus ensaios sobre cinema, ganha expressão vívida e legítima na proposição cinemanovista, mesmo que um diagnóstico preciso seja impossível de ser identificado. Em vista disso, Gerber trata de consertar essa lacuna explicativa estabelecendo uma teleologia no processo histórico, pois, “um processo que ainda estaria vivendo” fecha os argumentos da autora.

No âmbito de artigos sobre a atuação de Paulo Emílio na Universidade, merece destaque o ensaio “Paulo Emílio em banca de tese”, de Lígia Chiappini Moraes Leite. Procurando recriar a ambiência da arguição do crítico em sua banca de doutoramento, Lígia Chiappini traça um quadro preciso, muito bem alinhado e enaltecendo a capacidade do mestre em mudar os rumos de debates complexos. Dois momentos merecem destaque. Primeiro, quando Chiappini recria a performance de Paulo Emílio na ocasião de sua defesa de tese de doutoramento, frisando:

Desde o início, Paulo conquistara a atenção de todos, vencendo o cansaço próprio dos finais das defesas de tese. Sua palavra foi ganhando o silêncio, até atingir um clímax dramático. À representação teatral dissimulada que acaba sendo toda a cerimônia desse tipo, Paulo contrapunha o verdadeiro teatro. Toma conta do palco e muda o rumo do espetáculo, trazendo novo alento a todos nós: banca, público e candidata, confundidos agora no único papel possível — plateia exclusiva de Paulo Emílio Salles Gomes²⁴.

A partir de então, todas as linhas urdidas pela pesquisadora vão ao encontro de uma problematização que, ao mesmo tempo, esclarece os redirecionamentos de conteúdo propostos pelo mestre ao seu trabalho e realça sua capacidade de complacência. Isso é notório nos argumentos finais, quando a pesquisadora trata de um encontro *a posteriori* com Paulo Emílio, transcrevendo-o da seguinte forma:

Lembro de haver dito, ainda algo mais ou menos assim: “Os doutores de hoje são quando muito os bacharéis da sua geração. Para vocês, a tese era o resultado de todo um processo, de um tratamento longamente amadurecido; para nós, um título. Por exemplo, quando penso que eu e você somos doutores, sinto-me ridícula — doutora em anedota”. Ele riu do meu ceticismo e mostrou-me um outro lado do problema: “pelo menos agora há mais gente na canoa;

²³ GERBER, Raquel. O espírito do pai: Paulo Emílio, Glauber Rocha e o Cinema Novo. *Ensaios de Opinião*, p. 11-12.

²⁴ LEITE, Lígia Chiappini. Paulo Emílio em banca de tese. *Ensaios de Opinião*, p. 27.

naquele tempo éramos tão poucos. O nível acaba melhorando...” Concordemos ou não, o importante é sublinhar que, nesse comentário, Paulo Emílio revelava aquela mesma tolerância que sempre soubera ter como homem e como intelectual, no contato com o outro. E a mesma capacidade de extrair ouro de ossos, como o alquimista de Lima Barreto. Foi esse, aliás, o trabalho que fez com minha tese. E com muitas outras, em inúmeras bancas de que participou, sempre com observações bem humoradas e profundas. As suas arguições, se publicadas, diriam, sem esforço algum, tudo aquilo que eu, penosamente, tento dizer aqui. Elas mostrariam claramente que as lições de Paulo Emílio não eram só sobre Cinema, Literatura, Artes, Cultura. Eram também lições de vida²⁵.

É evidente a proposição segundo a qual o crítico e seu legado devem ser tomados como “lições da História”. Essas lições, naturalmente, são expostas de modo estratégico e, ao mesmo tempo explicitam as carências de orientação temporal dos colaboradores do dossiê lançado em *Ensaio de Opinião*, que veremos mais adiante.

Em 1986 foi lançada pela editora Brasiliense, em conjunto com a Embrafilme, a coletânea de ensaios de Paulo Emílio intitulada *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* (1986), organizada por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado, procurando construir interpretações acerca das várias facetas intelectuais do crítico, bem como das temáticas mais debatidas por ele. Entre inúmeras problemáticas, duas características pujantes merecem destaque: primeiro, a força de suas convicções políticas, aliada ao fato de sua reinterpretação do marxismo e, segundo, a maneira com a qual lidava com o objeto fílmico, especialmente o brasileiro.

No tocante à força de suas convicções políticas e sua remodelação do marxismo, o artigo assinado por Antonio Candido é bastante emblemático. Intitulado “Informe político”, a contribuição reforça as colocações de Victor Azevedo em *Ensaio de Opinião*, escrito quase uma década antes, porém dá um salto quantitativo e qualitativo quanto às informações e reflexão proposta, uma vez que Candido traz pra o centro do debate, simultaneamente, um Paulo Emílio militante político e um Paulo Emílio intelectual de esquerda teoricamente muito bem formado. Não lançando mão de destacar uma ruptura de interpretação do marxismo por parte do crítico a partir de sua primeira estadia em Paris — de stalinista ortodoxo para independente e humanista —, o autor não prescinde de salientar que foi influenciado política e ideologicamente pelo homenageado.

Nessa medida precisa, à importância política de Paulo Emílio é atribuído um raio de alcance significativo, sobretudo quando Candido alega: “A função que lhe coube foi dar corpo à aspiração confusa de setores da nossa geração, sugerindo rumos que pautaram o comportamento de muita gente”²⁶. Finalizando a exposição, o autor deixa muito claro que, embora a significação

²⁵ LEITE, Ligia Chiappini. Paulo Emílio em banca de tese. *Ensaio de Opinião*, p. 28.

²⁶ CANDIDO, Antonio. Informe político. *Paulo Emilio...*, p. 70.

política do crítico seja exorbitante, sua importância cultural a extrapola, uma vez que promoveu uma revolução no modo de encarar o cinema nacional, preservar seus filmes, mostrar sua dignidade e analisá-lo²⁷.

A crítica de cinema, notadamente exposta no sentido de elucidar a maneira com a qual Paulo Emílio lidou com o objeto fílmico, em especial o brasileiro, consiste na principal preocupação da coletânea. É exatamente nesse sentido que se dão as contribuições de Ruy Coelho, Zulmira Ribeiro Tavares, Roberto Schwarz, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, todos intelectuais de reconhecido valor acadêmico no cenário nacional.

Em “A revelação do cinema”, discutindo o papel desempenhado por Paulo Emílio na legitimação do filme como objeto de alta cultura, Ruy Coelho salienta o influxo de Plínio Sussekind Rocha e os contatos travados em Paris na modelação das convicções estéticas do amigo, como também esboça sua fluidez entre modernistas da envergadura de Mário de Andrade e catedráticos do patamar de Jean Maugué e Roger Bastide. No entanto, salta aos olhos do observador a seguinte menção ao crítico:

Sua ação didática foi, portanto, altamente relevante. Ensinou uma fração de público, que se poderia designar com o antipático termo elite, a ver filmes correntes com olhar armado de novos instrumentos críticos. Deu alento e criou círculos de informação para aqueles que já consideravam o cinema forma de arte respeitável. Clima deu-lhe a possibilidade de demonstrar como se podia concretizar na prática uma crítica de cinema firmada no conhecimento técnico e nos pressupostos estéticos que fundavam a obra fílmica. Na verdade, era estender à crítica cinematográfica as mesmas exigências que se impunham à crítica musical ou literária. Relendo o que Paulo Emílio escreveu, no entanto não encontro tom de sisudez circunspecta. Ao contrário, mantém-se num registro coloquial, em que abundam galicismos, não só léxicos como mesmo de sintaxe. A seriedade está no nível de abordagem e na riqueza conceitual que o inspira²⁸.

Subjaz às colocações a concepção de que o conhecimento técnico na abordagem do específico fílmico é uma característica fundamental nos escritos de Paulo Emílio, mas que aparece desatada de um academicismo exacerbado.

Exatamente nesse prisma, as colocações de Coelho vão ao encontro do texto “O antes e o depois”, escrito por Zulmira Ribeiro Tavares. Colocando em suspeição análises da fortuna crítica de Paulo Emílio que promovem um corte em sua trajetória — um antes: crítico de cinema estrangeiro e um depois: crítico de cinema brasileiro —, Tavares defende a ideia de que, mesmo nos anos de 1940, o crítico já demonstrava afinidade com reflexões sobre o cinema brasileiro. Dessa forma, aquilo que surgira em seus anos de juventude pela via indireta das manifestações

²⁷ CANDIDO, Antonio. Informe político. *Paulo Emílio...*, p. 71.

²⁸ COELHO, Ruy. A revelação do Cinema. *Paulo Emílio...*, p. 115.

cinematográfica externas, na maturidade se expressou pela necessidade de uma militância cultural pró-cinema brasileiro, mesmo que tal empresa fosse em favor de “filmes ruins”, vistos como forma distorcida encontrada para uma realidade social desatendida e sufocada se expressar. Finalizando, a pesquisadora ratifica:

Em suma: na sua análise de filmes o desejo surge como parte integrante do instrumental crítico, vertido no próprio texto. [...] Paulo se autointroduz no andamento da crítica, não para retirar a ela sua pretensão à objetividade, não por adulação narcisista do próprio eu — nada disso. Simplesmente tal atividade, praticada com um gosto vivo pela descoberta, é que torna possível ao seu autor realizar uma espécie de “varredura” em toda a extensão do campo social, descobrindo-se a si mesmo como uma amostra de enfoque (privilegiada todavia apenas pela proximidade) [...] ²⁹.

Esse instrumental crítico de Paulo Emílio enfatizado por Tavares é redirecionado por Roberto Schwarz, em “Um homem de seu tempo: testemunhos”, para a análise do componente imaginativo em seus textos. Ancorando-se na premissa segundo a qual “[...] o que Paulo Emílio busca adivinhar é algo como o estilo espiritual do indivíduo, a fisionomia que preside à sua inquietação científica, artística ou social”³⁰, o pesquisador defende que sua prosa, ao traçar retratos de intelectuais e artistas de seu tempo, sem, porém, cultuar heróis, se concentra em intelectuais e não obras, pois,

[...] a nitidez da imaginação é um polarizador da conduta, da escrita, e, sobretudo, um elemento de comunicação e transmissão: ela, que faz a estatura incomum dos retratados, inspira igualmente o movimento expositivo, que por sua vez conquista o leitor para esta ordem de exigências, onde autorrealização, rigor, acaso e irrelevância ou, com sorte, relevância, se dão as mãos de um modo apropriado à condição moderna³¹.

Tal imaginação, componente essencial delineado por Schwarz, recebe a companhia da ênfase nas situações concretas, bem como da militância incondicional pró-cinema brasileiro, no ensaio “O observador cinematográfico”, assinado por Ismail Xavier. Nele, o crítico e teórico de cinema procura mapear três momentos da atuação de Paulo Emílio na imprensa escrita: antes de 1964, no jornal *Brasil, Urgente*; em 1968, na revista *Realidade* e em *A Gazeta*; e entre 1973 e 1975 no *Jornal da Tarde*. Defendendo a ideia de que, para o crítico, a força do cinema, tratado por um viés de concepção de cultura avesso a hierarquias, residiria justamente no fato de que possui vocação para se transformar em assunto de interesse geral, Xavier trata a defesa do contato exclusivo com o filme brasileiro e a imaginação nos textos de Paulo Emílio, da seguinte maneira:

[...] na defesa do contato exclusivo com o filme nacional, [Paulo] destaca a oposição entre recepção passiva — colocada inteira ao lado do consumo do

²⁹ TAVARES, Zulmira Ribeiro. O antes e o depois. *Paulo Emílio...*, p. 185.

³⁰ SCHWARZ, Roberto. Um homem de seu tempo: testemunhos. *Paulo Emílio...*, p. 189.

³¹ _____. *Paulo Emílio...*, p. 192.

filme estrangeiro, sobre o qual não influímos, não devolvemos a experiência — e recepção ativa — colocada em conexão exclusiva com o cinema brasileiro diante da qual nossa resposta é vista como momento essencial de um processo de que, queiramos ou não, fazemos parte. [...] Sua preocupação maior é com a definição de um tecido de cultura popular urbana que sente necessário legitimar, tal como já ocorrido com o folclore de origem rural. No limite, sua reflexão quer esboçar um processo no qual o cinema brasileiro possa ser reconhecido como um sistema, num sentido não distante do encontrado em Formação da Literatura Brasileira, de Antonio Candido. [...] Paulo Emílio trabalha a imaginação em termos prospectivos, antecipando, encontrando continuidades de modo a poder vislumbrar o sistema de formação e antever a sua consciência³².

As colocações de Xavier ganham um contorno mais enfático nos argumentos de Jean-Claude Bernardet presentes em “Memória e ideologia”. Bernardet concebe que, em Paulo Emílio, optar pelo cinema brasileiro, seja como realizador ou como espectador, não consiste numa escolha exclusivamente de domínio da ideologia, pois torna-se a única via diante da impossibilidade concreta de compreender os filmes estrangeiros, sobretudo em função da língua. A língua, definidora da identidade nacional, promove um rompimento com o universal, opção indispensável, já que o universal se reduz ao estrangeiro que domina e oprime as manifestações nacionais³³.

O Deus-herói civilizador ou à guisa de conclusão

Oito anos separam a publicação de *Ensaio de Opinião* e a coletânea *Paulo Emílio*: um intelectual na linha de frente, porém as inúmeras questões por elas alçadas ao debate não se dissociam, apesar de resguardarem suas devidas particularidades temáticas e intencionais, obviamente ligadas às suas respectivas historicidades. À luz disso, vale mencionar, tais ocasiões de celebração do legado de Paulo Emílio Salles Gomes, além de se proporem a explicitar (e revigorar, é claro) sua contribuição não somente para a seara da cinematografia nacional, mas também para a cultura brasileira no geral, são construídas no fito de construir respostas a carências de orientação temporal de seus autores. Tais carências de orientação consistem, por um lado, num esvaziamento da perspectiva nacional-popular no campo político-estético de produção de filmes e ideias sobre eles e, por outro, nas remodelações de um projeto de modernização cultural paulista oriundo dos anos de 1950.

Surgida no início do decênio de 1960, o ideal de um cinema nacional-popular recebeu tratamento pelos cineastas cinemanovistas, tanto no sentido de expressão da consciência da defasagem cultural – entre as classes sociais, quanto como profundo apelo de transformação do

³² XAVIER, Ismail. O observador cinematográfico. *Paulo Emílio...*, p. 220-221.

³³ BERNARDET, Jean-Claude. Memória e ideologia. *Paulo Emílio...*, p. 317.

cinema em instrumento de descoberta e reflexão da realidade nacional sem concessões estéticas³⁴. Entretanto, tais características político-estéticas da produção nacional já não formulam o quadro com o qual os agentes que celebram a memória de Paulo Emílio se deparavam no momento de urdidura das respectivas publicações. Tanto em 1978 quanto em 1986, o cinema brasileiro carregava marcas de um processo histórico que remontava ao menos às duas décadas antecedentes. No decorrer delas, três características do esmaecimento do ideal político-estético de cunho nacional-popular saltam aos olhos.

A primeira consiste no processo de reconfiguração de parâmetros temáticos e estéticos, pós-1964, no interior do próprio cinema novo, sobretudo com relação à aversão ao gênero cômico e ao privilégio do Brasil rural. Num contexto de inquietudes e incertezas proporcionado pelo golpe civil-militar, os casos exemplares dessa reconfiguração são Luís Sérgio Person em *São Paulo S/A* (1965), que representa na tela as relações sociais, políticas e econômicas em todas as suas contradições num ambiente metropolitano como a capital paulista³⁵, e Joaquim Pedro de Andrade em *Macunaíma* (1969), que se utiliza do gênero cômico, inclusive trazendo para o *casting* do filme o ator Grande Otelo, e atribui maior atenção à metrópole urbana num preciso diálogo com o tropicalismo³⁶.

A segunda pode ser notada no surgimento cinema marginal, quatro anos após o golpe militar. Abandonando as premissas básicas do viés nacional-popular do nacionalismo esquerdista, os “cineastas marginais” radicalizam em sua postura e, por consequência, reconfiguram os parâmetros político-estéticos do cinema novo. O caso emblemático desse processo é *O bandido da*

³⁴ Esta não concessão estética — que também se traduz na aversão à comédia e ao ambiente urbano —, malgrado a tentativa de lançar na tela nossas mazelas sociais, representadas com base no simbolismo do cangaceiro, do homem simples camponês e de tradições religiosas, crenças e costumes nordestinos, produz um efeito que Jean-Claude Bernardet enfatizava em 1967. Esse efeito consiste na produção de filmes cujo conteúdo hermético não alcança parcela significativa de público, transformando-se em produtos da e para a classe média. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³⁵ Com relação a essa mudança temática, que também consiste numa mudança de paradigma estético, Maria Rita Eliezer Galvão ratifica que foi uma ruptura, afirmando: “Ao deslocar-se para outras ‘zonas sociais’, o Cinema Novo desloca toda a sua problemática: basicamente, seus autores voltam-se para si próprios e a sua classe, embora relutem durante um bom tempo em admitir (pelo menos em textos escritos) que esta mudança implica ruptura”. 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, 1983, p. 224. Com isso Galvão nos instiga a pensar num outro elemento dessa ruptura temática: a autorrepresentação promovida pelas cineastas, pois, no ambiente urbano, a burguesia, a classe média e a intelectualidade são representados nos filmes cinemanovistas num processo de autoanálise. Isso pode ser percebido no documentário de Arnaldo Jabor, *A opinião Pública* (1967), no clássico glauberiano *Terra em transe* (1967) ou no filme-alegoria de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Inconfidentes* (1972). Acerca do filme de Joaquim Pedro e sua proposta de representação dos intelectuais brasileiros, sugerimos a leitura do segundo capítulo do competente trabalho de Alcides Freire Ramos. Cf. RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 131-187.

³⁶ Sobre as representações do rural e do urbano nos filmes cinemanovistas, Cf. RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, nº. 2 Abril/Maio/Junho de 2005, p. 1-13. Captado em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: 18 ago. 2012.

luz vermelha (1968), de Rogério Sganzerla. Como enfatiza acertadamente Alcides Freire Ramos, ao analisar a película:

[...] o Cinema Marginal propõe um outro “olhar” para o Brasil. Isto ocorre de duas maneiras. A primeira pelo questionamento da ideia de modernização/progresso material e espiritual defendida pela ditadura militar, o que pode ser observado, no filme, pela reiteração da desigualdade, do mau gosto, da boçalidade, etc. A segunda pela crítica das crenças e atitudes da esquerda do período, que concentrava suas atenções sobre camponeses pobres, operários e intelectuais de classe média, ou seja, sobre os grupos que possuíam alguma forma de organização e estavam integrados à vida econômica. Por este motivo, o ponto de vista adotado é o dos excluídos e sem esperança. A narrativa se organiza com base no olhar daqueles que não conseguiram inserir-se de acordo com as opções sociopolíticas oferecidas naquele período tanto pela esquerda como pelos militares. Neste sentido, a existência pura e simples dos marginalizados surge como uma forma de negar os “modelos” de análise até então vigentes. Ao colocar o “lixo urbano” em cena, o filme de R. Sganzerla explicita as contradições inerentes ao processo de desenvolvimento da sociedade brasileira, nos anos sessenta e setenta³⁷.

Ao contrário das produções cinemanovistas, que focalizaram entes sociais possuidores de representação no processo histórico brasileiro — por exemplo: os trabalhadores rurais explorados representados por Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), mas que do lado de fora da tela do cinema já possuíam representação empírica nas ligas camponesas —, a proposta de reconfiguração ideológica e estética do “Cinema Marginal” lança luz aos “marginalizados” — prostitutas, bandidos, vagabundos, delinquentes etc. — que não dispunham de representação social no contexto de modernização nacional, pós-AI-5. Portanto, esse “novo olhar” para o Brasil, bem como a negação dos modelos cinematográficos anteriores de análise da realidade social, caso não se configurem numa redefinição do nacional-popular cinemanovista, ao menos sinalizam claramente o processo de seu esgotamento.

A terceira característica pode ser recortada ao final dos anos de 1970 e funde em um só componente os elementos da diversificação da produção, da aproximação mais sistemática do cinema brasileiro com o audiovisual — especialmente a televisão e as produções universalistas hollywoodianas — e da ultrapassagem do caráter endógeno presente nos filmes cinemanovistas. Nesse contexto, a denominada pornochanchada, com suas comédias eróticas, cujos motes recorrentes percorrem a malandragem, o adultério, o homossexualismo — e a bissexualidade feminina, incorpora uma proposta estética muito próxima da linguagem televisiva e se beneficia das reservas de mercado aos filmes brasileiros conquistando uma parcela significativa de público.

Nadando nessa mesma corrente, porém não alcançando o prestígio de público das comédias eróticas, por um lado, as produções pejorativamente designadas pelo epíteto cinemão

³⁷ RAMOS, Alcides Freire. Para o estudo das representações..., p. 12.

também travam diálogo mais acentuado com os recursos linguísticos da TV e do cinema de Hollywood e, por outro, o cinema independente, assim como as produções de cineastas com origem no cinemanovismo ou sob seu raio de influência, se articulam em propostas menos herméticas, mas continuam restritos a seu “gueto”³⁸ e encarando a TV e Hollywood como adversários.

Em suma, malgrado sua tentativa de atribuir ao cinema novo o papel de matriz estética de todos os filmes e/ou movimentos bem sucedidos que o procederam, da qual discordamos sensivelmente, Ismail Xavier sintetiza de maneira percuciente essa terceira característica de esvaziamento do nacional-popular cinemanovista, quando afirma:

[...] o cinema brasileiro, de 1972/1973 para cá, não facilita a tarefa de quem queira mapeá-lo, marcar períodos, encontrar estéticas aglutinadoras. No fim do Governo Médici, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética. Na política de produção e no debate cultural, o dado é a consolidação da polaridade entre o *cinemão*, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem. [...] No período, prevalece a invenção de caminhos pessoais e muitas opções borram as fronteiras a princípio nítidas³⁹

À luz desse processo histórico, ou seja, com a história a seu favor, os colaboradores do dossiê sobre Paulo Emílio em *Ensaio de Opinião* e da coletânea *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* se propõem a revigorar suas perspectivas intrinsecamente ligadas a um ideal de cinema nacional-popular, corporificado nos juízos político-estéticos de cineastas cinemanovistas. Como enfatiza Michel de Certeau,

[...] a imagem do passado mantém valor primeiro de representar *aquilo que falta*. Com um material que, para ser objetivo, está necessariamente aí, mas conotativo de um passado na medida em que, inicialmente, remete a uma ausência e introduz também a falta de um futuro. Um grupo, sabe-se, não pode exprimir o que tem diante de si — o que ainda falta — senão por uma redistribuição do seu passado. Também a história é sempre ambivalente: o lugar que ela destina ao passado é igualmente o modo de *dar lugar a um futuro*⁴⁰.

Em face dessas considerações, pode-se ratificar: numa conjuntura prática sensivelmente desfavorável na lide cinematográfica — demonstrada pelo processo em curso de massificação da

³⁸ É digna de destaque a autocrítica, já no findar dos anos de 1980, dos próprios cineastas cinemanovistas com relação ao caráter endógeno de seus filmes e o processo de guetificação em que se inseriram. Um exemplo límpido dessa autoavaliação nos é dado por Carlos Diegues. O cineasta afirma: “Durante muitos anos, tentamos construir o mundo através do cinema. Não foi possível. De raiva, resolvemos destruí-lo. E ele, nem te ligo, continuou igualzinho. Aí botamos o mundo entre parênteses e inventamos outro de brincadeira. Um gueto onde nada de fora pudesse entrar para perturbar o brinquedo”. DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: UFRGS/MEC/SESU/PROED, 1988, p. 11.

³⁹ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 80.

⁴⁰ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*, p. 93.

televisão, do surgimento das novas tecnologias da comunicação, de abandono do ideal de arte fortemente atrelado à concepção nacional-popular e de adesão aos parâmetros universalistas das produções culturais, estando entre elas o cinema e sua matriz hollywoodiana —, a saída encontrada pelos colaboradores das celebrações a Paulo Emílio é a redistribuição do passado e a projeção de um sentido futuro (teleologia) aos elementos de sua fortuna crítica. Nesse sentido, a remodelação de um projeto de modernização cultural, intrinsecamente ligado ao lugar social dos autores das duas publicações/celebrações a Paulo Emílio, também nos diz muito.

No pós-guerra a cidade de São Paulo tornou-se a corporificação mais emblemática das experiências oriundas de um projeto de modernização do país, promovendo uma aliança interessante entre poder econômico, poder político e esfera intelectual. Sob esse amálgama, no campo sociocultural, em que a arte passa a ser considerada mais um produto da sociedade moderna, despontam, especialmente no decênio de 1950, iniciativas empresariais — *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* e Museu de Arte Moderna (MAM), criados por Francisco Matarazzo Sobrinho; Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), iniciativa de Franco Zampari; TV Tupi e Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), fundados por Assis Chateaubriand — que moldam os gostos, o ritmo de vida e a sociabilidade dos indivíduos, fundando novas identidades e reconfigurando as já existentes⁴¹. Inseridos nesse mesmo campo sociocultural — onde Paulo Emílio contribuiu na fundação e, simultaneamente, se construiu enquanto intelectual —, os autores das publicações de celebração do legado e *persona* de Paulo Emílio se veem como herdeiros de um projeto de modernização cultural ainda em curso, porém de nova roupagem: fragmentada em sua estrutura e proposições.

Como salientam João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, a crença na modernização no pós-guerra até o decênio de 1980 passa do otimismo para a desilusão, pois:

Entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande porte; as migrações internas e a urbanização ganham ritmo acelerado. O ano de 1964 marca uma inflexão, com a mudança do modelo econômico, social e político de desenvolvimento, e esta transformação vai se consolidando a partir de 1967-68. Mas nesse período (1964-1979), as dimensões mais significativas dessa mudança não eram perceptíveis, deixando a impressão de uma continuidade essencial do progresso, manchada, para muitos, pelo regime autoritário. A partir de 1980 (“a década perdida”), finalmente, a nova realidade se impõe. Malgrado hesitantes tentativas de reinversão, consolida-se nas suas expressões limítrofes (estagnação

⁴¹ Acerca desse processo, Cf. ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. *Metrópole e cultura*. São Paulo: Edusc, 2001.

econômica, superinflação, desemprego, violência, escalada das drogas etc.) [...]”⁴².

Reverberando no campo das aspirações de modernização cultural, tal redimensionamento da questão atinge profundamente os agentes remanescentes do projeto gestado em meados do século do século XX, bem como aqueles que se inseriram nele, mesmo após sua consolidação, gerando um processo complexo. Esse, por sua vez, reverbera no debate atinente ao papel dos intelectuais revolucionários. Conforme ressalta Marcelo Ridenti,

O acerto de contas com os anos de 1960 colocava a intelectualidade brasileira dos anos de 1980 na fronteira entre uma (auto)crítica que poderia redundar na continuidade do engajamento contra a ordem estabelecida, agora num patamar superior — o intelectual ao mesmo tempo dilacerado pelas contradições da modernidade e engajado prazerosamente no processo de transformação, sem renunciar à sua individualidade —, ou uma (auto)crítica que envolveria o desaparecimento do intelectual inconformista, tendência que ganharia cada vez mais força nos anos seguintes⁴³.

Dessa maneira, se, nos decênios de 1950 e 1960, o peso normativo do passado devia ser afastado, dando margem aos domínios do presente (um momento novo, cuja experiência se espraiaria no futuro revolucionário), na virada dos anos de 1970 para 1980 esse futuro já havia chegado, sendo preciso postergá-lo. O recurso à teleologia, assim, é a válvula de escape das obras/celebrações a Paulo Emílio para justificar suas considerações acerca do cinema brasileiro e o legado do crítico, pois procuram — estabelecer uma relação entre o *passado*, representado pela tríade: Paulo Emílio, projeto de modernização cultural e perspectiva nacional-popular cinemanovista, *presente*, empiricamente comprovado pelo esgotamento da tríade, e *futuro*, exposto como necessidade de reposição da tríade.

Para Mircea Eliade, um aspecto do mito, como modelo exemplar, é sua capacidade em desvelar a sacralidade da obra criadora dos deuses ou heróis civilizadores, descrevendo as diversas irrupções do sagrado no mundo⁴⁴. Colocada sob esses termos, a função primordial dos mitos consiste em fixar modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas. Em vista disso, pode-se afirmar que os agentes envolvidos nas duas publicações de celebração ao crítico se veem na iminência de edificar um sistema de sentido em que seu homenageado ainda tenha lugar de destaque. O mais interessante é que esse destaque é conquistado por meio de um processo de endeusamento/heroificação via ritualização mitológica de um acontecimento da

⁴² MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília M. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 560-562, vol. 4.

⁴³ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 160.

⁴⁴ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

origem, representado pelas ações de Paulo Emílio. Nesta medida, conforme expressa Mircea Eliade,

Todo mito, independentemente da sua natureza, enuncia um acontecimento que teve lugar *in illo tempore* e constitui, por isso, um precedente exemplar para todas as ações e situações que, depois, repetirão este acontecimento. Executados pelo homem, todo ritual ou ação datada de sentido repetem o arquétipo mítico. [...] O mito reintegra o homem numa época atemporal que é, de fato, um *illud tempus*, quer dizer, um tempo auroral, paradisíaco, além da história. Aquele que realiza um rito qualquer transcende o tempo e o espaço profanos: do mesmo modo, aquele que “imita” um modelo mítico ou simplesmente escuta ritualmente (participando nela) a recitação de um mito é arrancado ao devir profano e reencontra o Grande Tempo. Na perspectiva do espírito moderno, o mito — e com ele todas as outras experiências religiosas — anula a “história”. Mas há de se notar que a maioria dos mitos, pelo simples fato de enunciarem *o que se passou “in illo tempore”*, constituem, eles próprios, uma *história exemplar* do grupo humano que os conservou e do cosmos deste grupo humano⁴⁵.

À luz das colocações de Eliade, nota-se que as respostas trazidas pelas publicações que celebram a memória de Paulo Emílio constituem-se num processo de, ao mesmo tempo, suspensão do legado do crítico e tentativa de viabilização das assertivas que propõem sua necessária reposição. A história suspensa pelos agentes dos rituais de celebração consiste, por um lado, no próprio legado de Paulo Emílio, colocando-o em um lugar atemporal e, por outro, no processo de dissolução prática de suas concepções sobre cinema brasileiro (de cunho nacional-popular) e do projeto de remodelação de um projeto de modernização cultural. Com tal empreendimento, os agentes desses rituais de celebração ao crítico instauram uma teleologia no processo histórico em curso, defendendo a reposição das perspectivas sobre cinema brasileiro e posições ideológicas defendidas pelo Deus-herói civilizador Paulo Emílio.

Desse modo, o crítico, tomado como Deus-herói civilizador, tem suas ações sacralizadas enquanto modelo exemplar, que devem ser repostas num futuro próximo. Concordando com Jacques Le Goff, acreditamos que,

[...] como a escatologia se constrói muitas vezes por referência às origens, implícita ou explicitamente (como o fim dos tempos aparece muitas vezes como um retorno à origem dos tempos e como o fim do mundo é posto em relação com a criação do mundo), a escatologia mantém também relações estritas com o mito⁴⁶.

Em vista disso, pode-se afirmar que o futuro, isto é, a reposição da tríade Paulo Emílio, projeto de modernização e perspectiva nacional-popular cinemanovista, aparece em *Ensaio de Opinião* e em *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente por meio da articulação inevitável com*

⁴⁵ ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 350-351.

⁴⁶ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990, p. 330.

a escatologia, na qual o crítico tomado como Deus-herói é tratado como empreendedor da ação de origem, fundadora de uma legítima tradição cinematográfica nacional — seja no campo das ideias, seja influenciando as produções cinematográficas cinemanovistas —, cuja reposição no *telos* ainda se concretizará. Como bem frisa Michel de Certeau,

[...] a imagem do passado mantém o seu valor primeiro de representar aquilo que falta. Com um material que, para ser objetivo, está necessariamente aí, mas é conotativo de um passado na medida em que, inicialmente, remete a uma ausência e introduz também a falta de um futuro. Um grupo, sabe-se, não pode exprimir o que tem diante de si, o que ainda falta senão por uma redistribuição do seu passado. Também a história é sempre ambivalente: o lugar que ela destina ao passado é igualmente um modo de dar lugar a um futuro⁴⁷.

À luz dessas considerações de Certeau, bem como daquilo já ressaltado por Eliade, nota-se não ser despreziosa a proposta em celebrar o legado e a *persona* de Paulo Emílio, procurando revigorar e até mesmo superestimar sua postura de militante marxista avesso à ortodoxia, sua atuação institucional e suas reflexões sobre as perspectivas estéticas do cinema brasileiro, sua história e as amarras das quais seus agentes deveriam se desvencilhar. É justamente nesse viés, com efeito, que insurge a redistribuição do passado — casamento da revolução cinemanovista e a imaginação criadora proposta por Paulo Emílio —, servindo de projeto às aspirações de um grupo de intelectuais “órfãos” do Deus-herói civilizador, cujo modelo exemplar deve ser celebrado, ao mesmo tempo em que cede lugar a um futuro no qual suas proposições se realizarão.

Com base no exposto, não é demais enfatizar que o dossiê sobre Paulo Emílio em *Ensaio de Opinião* e a coletânea *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* expressam uma postura estratégica como resposta a carências de orientação temporal dos “órfãos” do Deus-herói civilizador da crítica cinematográfica nacional. Por essa gama de considerações, sempre que um pesquisador da história do cinema brasileiro se depara com informações sobre Paulo Emílio Salles Gomes, ou mesmo com sua fortuna crítica, deve se preocupar em analisar tais dados aos moldes propostos por Jacques Le Goff, que reelaborando as proposições de Michel Foucault⁴⁸, acentua que a documentação histórica deve ser tratada como monumento, ou seja, resultado de esforços sociais, políticos, econômicos e sociais de determinados grupos para impor determinada imagem de si ao futuro⁴⁹.

⁴⁷ CERTEAU, Michel. *A escrita da história*, p. 93.

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

⁴⁹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*, p. 548.