

**ON DIRAIT JEQUIÉ: ESTRATÉGIAS NACIONAIS E REGIONAIS NA  
CRÍTICA DE PAULO EMÍLIO SALLES GOMES**

Victor Santos Vigneron de La Jousselandière  
Universidade de São Paulo/Escola Lourenço Castanho  
victorvig@gmail.com

Nas últimas linhas de sua tese, “Uma situação colonial?” (*Suplemento Literário*, 1960), o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes procurava responder à pergunta-título nos seguintes termos:

Esse panorama sucinto de diversas categorias da cinematografia brasileira sugere claramente que a mediocridade reinante não emana das pessoas empenhadas nas diferentes tarefas, mas é o resultado direto de uma conjuntura muito precisa. Através do exame de condição dos distribuidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam-se com precisão as linhas de uma situação colonial. Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das co-produções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados. (SALLES GOMES, 2016, p. 54-55)

Essas linhas, centrais na trajetória do intelectual paulista, dão uma dimensão aproximada do lugar que a questão nacional ocupava em suas reflexões no início dos anos 1960. Ao remeter a “mediocridade reinante” a uma “situação colonial”, ele ao mesmo tempo enquadrava o problema numa tradição analítica (a “fórmula clássica”) e enfatizava seu caráter transitório, uma vez que se trata de uma “situação”. Essa tese, apresentada na I Convenção Nacional da Crítica de Cinematográfica, realizada em novembro de 1960 em São Paulo, e publicada dias depois no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, marcou uma importante passagem na obra de Salles Gomes. Anos depois, ao final do conhecido ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (*Argumento*, 1973), seria outro o tom do diagnóstico:

A deterioração da conjuntura estimulante de inícios de 1960 fez com que o público intelectual que corresponde hoje ao daquele tempo se encontre órfão de cinema brasileiro e voltado inteiramente para o estrangeiro onde julga às vezes descobrir alimento para sua inconfidência cultural. Na realidade ele

encontra apenas uma compensação falaciosa, uma diversão que o impede de assumir a frustração, primeiro passo para ultrapassá-la. 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. 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 de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. (SALLES GOMES, 2016, p. 204-205)

Em pouco mais de uma década, a leitura do cinema brasileiro mudava radicalmente, o que é explicitado na menção à “deterioração da conjuntura estimulante de inícios de 1960”. A mediocridade, que aqui anda a par com a “frustração”, aparecia agora como uma situação junto à qual o público “possui vínculos profundos”, devendo ser assumida como condição para sua superação. No entanto, o “cansaço diante da problemática do ocupado” não apenas se manifestava na forma de uma “passividade” como também na “reinstalação na ótica do ocupante”, forma aprofundada do subdesenvolvimento. A esse tom corresponde ainda o contexto de divulgação do ensaio, lido, na ausência do autor, no I Encontro de Cinema Brasileiro, promovido pela PUC do Rio de Janeiro, em outubro de 1973, e rapidamente publicado em *Argumento*, uma das revistas da imprensa alternativa que surgiram durante o Regime Militar.

A permanência do problema nacional entre um texto e outro, ainda que sob certa fluidez conceitual (“colonização”, “subdesenvolvimento”, “ocupante”, “ocupado”), indica uma contínua centralidade do problema. No entanto, comparar esses dois momentos, 1960 e 1973, sob o signo do “otimismo” e do “pessimismo” não faz justiça às circunstâncias em que foram produzidos esses textos, deixando no ar as estratégias textuais, intelectuais e institucionais adotadas por Salles Gomes em cada um desses momentos. As linhas seguintes tentarão reconstituir as linhas gerais da articulação do problema nacional, bem como sua especificação na discussão regional, sobretudo no que toca aos estados de São Paulo e Bahia, nesses dois momentos da trajetória do crítico paulista.

### **O início dos anos 1960: prelúdio baiano à formação do cinema brasileiro**

De uma maneira geral, é possível associar a trajetória analítica de Salles Gomes a uma leitura dos cinemas nacionais a partir de suas “fisionomias” (ZANATTO, 2018). A compreensão dos mecanismos psicológicos que vinculam público e filmes, associada à leitura de autores como Lotte Eisner e Siegfried Kracauer, está na base de um projeto de atuação institucional que se desenhou a partir a volta de Salles Gomes ao Brasil, em 1954, após uma longa temporada na Europa. Assim, no horizonte das preocupações reveladas então pelo crítico estaria a possibilidade de articular a produção cinematográfica brasileira ao público local, reflexão que parecia adquirir certa atualidade nos anos 1950. Os primeiros anos dessa década assistiram a algumas iniciativas de industrialização do cinema no Brasil, sobretudo a formação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, de São Bernardo do Campo, cujo estrondoso fracasso seria marcante não apenas na produção de Salles Gomes, mas de outros críticos da época. Alex Viany, por exemplo, dedica um capítulo de sua *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) ao balanço dos motivos do fracasso de uma empresa à qual não faltaram fundos (VIANY, 1993, p. 93-148). A reflexão de Salles Gomes sobre o fracasso dessa iniciativa não se dá nos mesmos termos de Viany, que teve uma implicação muito mais direta com o acontecimento. No entanto, estes e outros observadores da época (como Cavalheiro Lima e Jacques Deheinzelin, citados por Salles Gomes) concordam em remeter o fracasso da Vera Cruz à separação entre a esfera da produção e a esfera da circulação e exibição dos filmes. De maneiras diferentes, todos concordavam que os filmes produzidos pela Vera Cruz não encontraram eco no público.

*Introdução ao cinema brasileiro* foi um texto longamente anunciado por Viany, que teve o sentido de decepção por parte de Salles Gomes. Em dois artigos publicados no início de 1960, “Estudos históricos” e “Decepção e esperança” o autor chama a atenção para o caráter ainda provisório desse panorama sobre a história do cinema brasileiro. Mas é significativo que o segundo texto comece com uma referência a outro estudo panorâmico publicado em 1959, a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido de Mello e Souza (SALLES GOMES, 2016, p. 469-470). A referência ao livro de Candido, que reapareceria, anos depois, em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, é feita no sentido de indicar o desnível em que se encontravam as obras que se dedicavam ao cinema, pobreza esta que respondia à própria precariedade do

campo cinematográfico. Diferentemente do que ocorria na literatura, não havia um circuito a articular obras, público e crítica, uma vez que o público brasileiro se voltava quase que integralmente às produções estrangeiras. No entanto, já nesse texto, Salles Gomes indica que existiriam maneiras de se dar com o cinema nacional, uma vez que uma “minoría intelectual militante”, os “quadros da corporação” e os “setores mais rústicos do público” teriam uma ligação mais profunda com o cinema brasileiro (SALLES GOMES, 2016, p. 469)<sup>1</sup>.

Esse panorama reapareceria no final do mesmo ano, por ocasião da já referida I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, nas duas teses apresentadas por Salles Gomes, “Uma situação colonial?” e “A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico”, o primeiro dos quais publicado, como se viu, no *Suplemento Literário*. No primeiro texto, são retomadas as questões que foram esboçadas nas resenhas ao livro de Viany, de modo a apresentar-se um diagnóstico geral da situação de cisão existente no país entre os filmes, o público e a crítica. Mas o segundo texto, embora não tenha alcançado a unanimidade do primeiro naquela ocasião (SOUZA, 2002, p. 446-460), torna mais concretas algumas de suas formulações ao analisar determinados efeitos da alienação existente entre os brasileiros e seus filmes: formados diante de uma produção estrangeira, fica difícil aos produtores brasileiros criarem diálogos autênticos, uma vez que se trata de uma instância fortemente ligada a questões locais. No entanto, como vimos, “Uma situação colonial?” remete os problemas a “uma conjuntura bem precisa”, donde a possibilidade de sua superação. Ora, os primeiros anos da década de 1960 apontavam para um processo de renovação, modernização e mesmo de deslocamento dos padrões progressistas num sentido mais marcadamente nacionalista no campo da crítica empenhada (MOTA, 2014, p. 193-196).

Outros sinais nesse sentido eram dados pelo cinema brasileiro. Por ocasião da VI Bienal de São Paulo, organizada pelo crítico de arte Mário Pedrosa em 1961 (ALAMBERT, 2006), foi realizada mais uma das parcerias estabelecidas desde os anos

---

<sup>1</sup> A vinculação desses “setores mais rústicos do público” com gêneros populares, como a chanchada, seria um tema desenvolvido em textos posteriores de Salles Gomes e teria um papel central em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. O tema, no entanto, já aparecia em diversas passagens da *Introdução ao cinema brasileiro*, inclusive na contraposição entre o “pragmatismo” de estúdios como a Atlântida e o “diletantismo” da Vera Cruz (VIANY, 1993, p. 84-108). Diga-se de passagem, esse diagnóstico não deixa de ser incorporada nos próprios filmes: pense-se na ironia de *Carnaval Atlântida* (1952, dir. José Carlos Burle) diante de filmes “sérios”.

1950 com a Cinemateca Brasileira. Para tanto, foram organizadas duas mostras de filmes, uma dedicada ao cinema russo-soviético e outra dedicada a um panorama dos curtas-metragens realizados naqueles anos no país. Em “Paralelo inútil” (*Suplemento Literário*, 1961), Salles Gomes traça uma relação entre os jovens cineastas soviéticos dos anos 1920 e novas figuras representadas no panorama brasileiro, como Joaquim Pedro de Andrade (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p. 368-371). A ironia com que o crítico paulista traça esse paralelo, “inútil”, não esconde certo otimismo com o grupo que viria a se articular ao que se conheceria pouco depois como Cinema Novo, que ficara marcado inicialmente por curtas-metragens como *Aruanda* (1959, dir. Linduarte Noronha), *Arraial do Cabo* (1960, dir. Paulo César Saraceni e Mário Carneiro) e *Couro de gato* (1961, dir. Joaquim Pedro de Andrade). E embora a relação de Salles Gomes com o Cinema Novo seja marcada por idas e vindas (PINTO, 2008), é fato que sua escrita é marcada por um crescente otimismo nesse momento. Esse otimismo manifesto nos primeiros anos da década possui três objetos privilegiados: *O pagador de promessas* (1962, dir. Anselmo Duarte)<sup>2</sup>, *Porto das Caixas* (1962, dir. Paulo César Saraceni)<sup>3</sup> e um conjunto de filmes realizados na Bahia, que inclui *Bahia de Todos os Santos* (1960, dir. Trigueirinho Neto), *A morte comanda o cangaço* (1960, dir. Carlos Coimbra), *A grande feira* (1961, dir. Roberto Pires), *Barravento* (1962, dir. Glauber Rocha) e *Tocaia no asfalto* (1962, dir. Roberto Pires)<sup>4</sup>.

Paralelamente, esboçava-se nos últimos anos da década anterior um processo de nacionalização da perspectiva e da esfera de atuação de Salles Gomes. A I Jornada Nacional de Cineclubes (1959) e a I Convenção Nacional da Crítica de Cinema (1960), realizadas em São Paulo, assim como a referida mostra da VI Bienal, permitem ao crítico uma troca com personalidades de fora o eixo Rio-São Paulo. É significativo nesse sentido, que em “Fisionomia da Primeira Convenção” (*Suplemento Literário*, 1960) o autor apresente a consolidação de uma rede de críticos nacional, que contaria com nomes como Walter da Silveira (Bahia), Paulo F. Gastal (Rio Grande do Sul) ou Jacques do Prado

---

<sup>2</sup> Objeto dos textos “*Pagador é promessa e desafio: uma glória que obriga a pensar*” (*Visão*, 1962), “Do circo de Salto a Cannes” (*Visão*, 1962) e “Babá Saci Anselmo” (*Brasil, urgente*, 1963).

<sup>3</sup> Tratado sobretudo no texto “Crimes que compensam” (*Suplemento Literário*, 1962) e “Um filme difícil?” (*Visão*, 1963).

<sup>4</sup> Esse conjunto de filmes é heterogêneo e articula figuras ligadas à cena cultural local (Roberto Pires, Glauber Rocha) e autores que filmaram na Bahia, mas que não eram de lá (Trigueirinho Neto, Carlos Coimbra). Embora este último seja também o caso de Anselmo Duarte, a projeção de seu filme por conta da premiação em Cannes fez com que ele recebesse um tratamento à parte na escrita de Salles Gomes.

Brandão (Minas Gerais), referindo-se ainda a figuras de uma nova geração, como Glauber Rocha. Assim, ainda em torno da Convenção, o crítico insistiria na necessidade de constituir uma entidade nacional da crítica, por meio do fortalecimento da Associação Brasileira de Críticos de Cinema, na época marcadamente carioca, e da circulação nacional da *Revista de Cinema*, editada em Minas Gerais (SALLES GOMES, 1981, v. 2, p 282-285 e 353-356). Pouco depois, Salles Gomes iniciaria sua contribuição com o jornal semanal *Brasil, urgente*, de circulação mais ampla que o *Suplemento Literário*. De certa forma, essa articulação num sentido nacional acompanhava uma série de medidas tomadas no âmbito federal a respeito do cinema, sobretudo a partir dos governos de Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros, que pareciam indicar para uma incorporação nacional do tema com a criação do Geicine em 1961<sup>5</sup>. Essa perspectiva de penetração do problema no Estado não é apenas tema de reflexão, mas se vincula ao próprio engajamento do crítico em instâncias estatais como a Universidade de São Paulo e, sobretudo, a Universidade de Brasília, onde participou da criação do curso de Cinema em 1964. Por fim, o depoimento prestado pelo crítico paulista na CPI do Cinema, pouco depois do Golpe de 1964 culminaria uma determinada perspectiva de participação no Estado.

Essa nacionalização da perspectiva de Salles Gomes já vinha sendo gestada há anos, desde o trabalho de prospecção de materiais para a Cinemateca Brasileira em meados dos anos 1950. No entanto, se os limites evidenciados pelo incêndio de 1957 leva o crítico a trabalhar o papel multiplicador dessa instituição, numa perspectiva muito ligada à formação de quadros dirigentes (como no Curso para Dirigentes de Cineclubes, de 1958), o caso baiano constitui um contraponto uma vez que é possível falar numa atuação mais direta e sistemática por parte de Salles Gomes. Em 1959, por ocasião do I Encontro Nacional de Clubes de Cinema, o dirigente do Clube de Cinema da Bahia, Walter da Silveira, vem a São Paulo e inicia uma amizade com Salles Gomes que duraria até sua morte, em 1970. A partir desse momento, o contato de Salles Gomes com outras figuras ligadas ao cinema baiano, como Glauber Rocha, Rex Schindler e Roberto Pires,

---

<sup>5</sup> O tema fora objeto de várias considerações de Salles Gomes no *Suplemento Literário* em 1961, como em “A vez do Brasil”, “Ao futuro prefeito”, “Uma revolução inocente” e “Importância do Geicine” (SALLES GOMES, 2016, p. 79-100).

se adensaria, o que fica expresso na correspondência do crítico<sup>6</sup>. Essa relação se desdobraria em contatos inter-regionais: Walter da Silveira, junto de outros críticos, iria a São Paulo em 1960 por ocasião da I Convenção Nacional de Crítica de Cinema, sendo inclusive citado, como se viu, em artigo publicado no *Suplemento Literário* pouco depois; Salles Gomes, inclusive em função de sua ligação com a atriz Dinalva Scher, fez algumas viagens a Salvador nesses anos. Os textos também circulariam: alguns artigos de Salles Gomes, como “Artesãos e autores” (*Suplemento Literário*, 1962) seriam publicados no *Diário da Bahia*, ao passo que textos de Walter da Silveira seriam publicados no *Suplemento Literário* ou em *Anhemi*. Como se sabe, o interesse pela Bahia animaria outros críticos e diretores a realizar projetos no estado. Além dos casos já mencionados de Anselmo Duarte ou Trigueirinho Neto, é importante citar a iniciativa de Alex Viany, *Sol sobre a lama* (1963)<sup>7</sup> Nesse contexto, Salles Gomes escreveria sua primeira incursão sistemática na produção de roteiros cinematográficos ao elabora, em 1962, o roteiro intitulado *Dina no cavalo branco*. Nesse roteiro, muito dos temas que apareciam em filmes como *A grande feira* ou *Bahia de Todos os Santos* reaparecem, havendo, portanto, uma série de vasos comunicantes entre correspondência, roteiro e crítica nesse momento. Há várias dissensões aí, mas o que fica claro, no conjunto, é uma tentativa de inserir-se naquilo que considerava a grande aposta do cinema brasileiro, representada não apenas por Glauber Rocha, mas igualmente por Roberto Pires.

As linhas de continuidade entre esse primeiro movimento baiano e o Cinema Novo logo vão se construindo, particularmente por obra de Glauber Rocha. Mas se a relação específica de Salles Gomes com obras básicas como *Vidas Secas* possui toda uma história de aproximações e distanciamentos (PINTO, 2008, p. 147-149), o fato é que havia um otimismo que, mesmo nos meses que se seguiram ao golpe militar, não parece ter cedido. Pouco antes disso, em 1962, o crítico proferiria uma conferência intitulada “Um certo clima que reina hoje no Brasil em torno do cinema nacional”, cujo manuscrito encontrase na Cinemateca Brasileira (PE-PI 0211)<sup>8</sup>. O texto é muito significativo em relação às

---

<sup>6</sup> A seguir a correspondência passiva depositada na Cinemateca Brasileira. a correspondência com Walter da Silveira teria início em 1959, a com Glauber Rocha em 1960 e a com Rex Schindler em 1962.

<sup>7</sup> Ou até, numa perspectiva mais ampla, o suposto interesse manifesto por Roberto Rossellini em filmar o romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, mencionado por Glauber Rocha em carta a Salles Gomes de 1961 (ROCHA, 1997, p. 144).

<sup>8</sup> A indicação se refere à base de dados do Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira, referindo-se PI à produção intelectual, CP à correspondência passiva e CA à correspondência ativa.

estratégias de compreensão da integração do cinema nacional e, sobretudo, de uma integração que atenda ao princípio, formulado na já mencionada *Formação da literatura brasileira*, da articulação entre produção e fruição dos bens culturais na construção de um sistema. Não deixa de ser significativo que o texto dialogue explicitamente com a obra de Candido, citada em diversos momentos. Assim, diante da latente dinamização do cinema nacional, o crítico encontraria um paralelo mais interessante na literatura brasileira no período imediatamente anterior à Independência, no início do século XIX. A partir daí, a *Formação* é mobilizada no sentido de oferecer uma analogia entre a independência política de 1822 e a independência econômica que ora se acalentava. Há mesmo uma ocasião em que uma frase de Candido é explicitamente parafraseada e modificada com o fito de falar sobre a situação do cinema brasileiro<sup>9</sup>. No entanto, os primeiros anos do Regime Militar marcariam uma mudança profunda na postura intelectual de Salles Gomes, o que se cristalizaria anos depois em textos como “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”.

### **Anos 1970**

Ao analisar a documentação de Salles Gomes produzida entre 1964 e 1968 observa-se uma modificação contínua da posição do crítico em relação ao Regime Militar. É conhecida sua reação inicial ao golpe, que teria ignorado o cinema na eleição de seus inimigos de primeira hora (SOUZA, 2002, p. 417-431). Essa posição seria modificada pelo curso dos acontecimentos, uma vez que o fracasso da CPI do Cinema e sua incorporação à demissão em massa dos professores da UnB, em 1965, o levam a reorientar suas perspectivas de atuação<sup>10</sup>. As restrições ao campo de atuação do crítico se acentuariam nos anos seguintes, culminando com a ameaça de desligamento da Universidade de São Paulo, em 1974. Diante disso, sua atuação institucional tendeu a se afastar dos órgãos cinematográficos construídos pelo governo federal, como o Instituto Nacional do Cinema (criado em 1966) e a Embrafilme (criada em 1969)<sup>11</sup>. Assim, se no

---

<sup>9</sup> É interessante notar que, no volume da *Formação* em posse de Salles Gomes, os capítulos dedicados ao referido período são dos poucos que foram sublinhados. O material se encontra depositado na Cinemateca Brasileira.

<sup>10</sup> Em dezembro de 1965, Salles Gomes menciona em carta a Antonio Candido que a demissão da UnB é o maior drama pessoal desde o incêndio da Cinemateca em 1957 (PE-CA 0758, p. 6).

<sup>11</sup> Significativamente, as menções a Salles Gomes diminuem claramente na última parte do livro de Ramos (1983, p. 89 em diante).

início dos anos 1960 o crítico passou a articular uma atuação nacional, esta se vê de certa forma restrita a São Paulo, onde se mantinha como professor na USP. Um movimento parecido se desenhava em sua atuação na imprensa, uma vez que o encerramento de suas contribuições com o *Suplemento Literário, Brasil, urgente e Visão*, em meados dos anos 1960 iniciou um período em que o crítico não voltaria a encontrar um espaço estável para seus textos de intervenção, o que seria evidenciado por sua tumultuada passagem pelo *Jornal da Tarde*, em 1973. Diante do fechamento da grande imprensa, Salles Gomes concentraria sua produção em periódicos alternativos, como *Argumento, Opinião, Movimento*, ou em órgãos de menor alcance como o *Jornal do Bairro* e o *Jornal da USP*.

Importante indício dessa modificação no padrão de atuação do intelectual é o documento “Nota sobre a criação de um Poder Cultural”, escrito no contexto das mobilizações de 1968 (SALLES GOMES, 2012). A proposta evidenciada já no título da nota é um desenho institucional que resguardasse a autonomia do campo cultural, o que incluiria a universidade e mesmo a imprensa, incorporando inclusive a juventude nas tomadas de decisão. Mas é no início da década de 1970 que essa modificação toma sua coloração mais conhecida, sobretudo por seu vezo polêmico. Na verdade, desde o início dos anos 1960 é possível observar uma mudança no tom adotado por Salles Gomes em seus textos. Como nota Pedro Plaza Pinto, a propósito dos textos publicados em *Brasil, urgente* em 1963, o crítico começava então a assumir estratégias inesperadas diante de um público diverso daquele do *Suplemento Literário*. Entre 1963 (*Brasil, urgente*) e 1973 (*Jornal da Tarde*) é possível notar um aumento da marca autoral nos textos, por meio da inserção de digressões, anedotas, confissões etc. “Festejo muito pessoal” (1977), talvez seja o modelo mais acabado dessa tendência, tendo sido mesmo recusado pela revista que o solicitara por ser “pessoal demais” (SALLES GOMES, 2016, p. 491-496).

Em parte, essa nova modulação da escrita e da fala<sup>12</sup> se exprime no já mencionado tom polêmico assumido no início da década de 1970, em seu autoproclamado “jacobinismo”. Diante do fracasso, indicado aliás em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, de iniciativas como o Cinema Novo, que no fim das contas manteve contato com um público à imagem e semelhança dos seus autores, as estratégias

---

<sup>12</sup> Esta, evidente no filme *Tem coca cola no vatapá* (1975, dir. Pedro Farkas e Rogério Corrêa), cujos diálogos são de autoria de Salles Gomes, ou na conferência proferida no Instituto de Estudos Brasileiros, em 1973, intitulada “O cinema brasileiro na década de trinta” (ZANATTO, 2018, p. 490-512).

de intervenção pública modificam-se. Para tanto, outra mudança que se observa é a busca de um enraizamento num campo mais próximo de referências, que acolha e problematize essa homogeneidade entre o crítico e seus leitores. Assim, os comentários de Salles Gomes a respeito da história do cinema passam pela corporificação cada vez mais detalhada em personagens-chave dos períodos em questão, fato já observado por Rafael Zanatto a respeito de certas reflexões do crítico em 1973 e 1974 (ZANATTO, 2018, p. 490-512). Evidentemente, essa concretização revela o avanço das pesquisas que se faziam, inclusive por figuras ligadas ao crítico, como Maria Rita Galvão, Lucila Ribeiro Bernardet e Vicente de Paula Araújo. Nessa produção, Salles Gomes assume uma posição de cronista, explorando fartamente o anedotário em intervenções acadêmicas<sup>13</sup>. Também em sua tese de doutorado defendida em 1972, posteriormente intitulada *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, são marcadas as estratégias narrativas de certa forma estranhas ao contexto acadêmico, fato expresso, por exemplo, na ironia diante do humor involuntário de autores centrais para a emergência de uma consciência acerca do cinema brasileiro como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Ao lado da polêmica e de um adensamento do viés cronista, a evocação pessoal complementa essa nova forma de expressão escrita, como no caso da rememoração do encontro do autor da tese com Eva Nil Comello (SALLES GOMES, 1974, p. 102).

A esse adensamento do tecido narrativo é acompanhado uma profunda explicitação de um ponto de vista local e de classe, que se torna cada vez mais marcado em sua produção. Se a obra de Mauro é explorada em sua especificação regional, isto é, na sua vinculação com o tecido cultural da Zona da Mata mineira, uma das tensões exploradas pela tese é justamente a distância dessa posição em relação às expectativas dos redatores de *Cinearte*, Gonzaga e Lima, de acentuado pendor cosmopolita e urbano. Mas o movimento em direção ao local marca a própria produção de Salles Gomes, que nesses anos retoma uma série de temáticas que já o interessavam antes, mas que agora adquirem maior densidade de tratamento. Dois exemplos desse movimento são o circo<sup>14</sup> e o universo caipira.

---

<sup>13</sup> Num certo sentido, esse tom seria desdobrado em *Crônica do cinema paulistano* (1975), de Maria Rita Galvão.

<sup>14</sup> O Circo Piolim, que já havia sido tema de um artigo não publicado em *Clima*, nos anos 1940, volta a ser mencionado numa das versões do roteiro *Amar, verbo intransitivo*, de 1969 (PE-PI 0117.01). Em 1971, o crítico prepara uma entrevista com o próprio palhaço Piolim (PE-PI 0324). Nesse mesmo ano, no material

Desde meados dos anos 1960, em suas primeiras elaborações sobre o cinema brasileiro, Salles Gomes desenvolveu certas considerações sobre uma vertente cômica local que estaria relacionada com figuras como Mack Sennett. A partir daí, o crítico construiria uma genealogia de filmes que teriam como tema a figura do caipira, que vai de *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), passa pelos filmes de Genésio Arruda (notadamente *Acabaram-se os otários* [1929, dir. Luiz de Barros]) até desembocar na obra de Amácio Mazzaropi<sup>15</sup>. Ao lado da discussão formal acerca dessa tendência do cinema brasileiro, esse tema supõe certa atualização na observação da sociedade por parte do crítico, de modo que a permanência da temática caipira em pleno “milagre econômico” o levou à elaboração do artigo “Mazzaropi no largo do Paiçandu” (*Jornal da Tarde*, 1973). Ali, ao lado da análise de *Um caipira em Bariloche* (1973, dir. Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner), tratava-se de compreender o diálogo por ele criado com um público relativamente amplo. Ao lado do reconhecimento da chanchada como responsável pela constituição de um diálogo com uma audiência popular, Salles Gomes volta-se então para a temática caipira com o fito de compreender quais são esses mecanismos de encontro entre produção e público. Ao mesmo tempo, o interesse marcado de Salles Gomes pela obra de Ozualdo Candeiras, sobretudo *Zézero* (1973), indica que a abordagem da temática caipira e, sobretudo, do caipira migrante, habitante periférico das grandes cidades, era um tema importante nas suas reflexões.

O interesse pela “fisionomia” de São Paulo se expressa também na produção ficcional de Salles Gomes, já em finais dos anos 1960. Em 1969, o crítico escreveu uma adaptação do romance *Amar, verbo intransitivo*, em duas versões (KINZO, 2014). Entre as mudanças propostas em relação ao livro original, há um esforço para empregar o material filmográfico mantido na Cinemateca a respeito de São Paulo nos anos 1920. Além disso, ocorre a inserção de algumas personagens, como Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Pichia, além do próprio Mário de Andrade, através da personagem Raul de Moraes. Ao lado do esforço de apresentação da burguesia paulista,

---

de sua tese subsidiária de doutorado, sobre as artes plásticas na Semana de 1922, o crítico insere uma nota sobre os palhaços Piolim, Chicharrão e Arrelia (PE-PI 0845). Finalmente, entre 1976 e 1977, o circo é um dos principais temas de pesquisa em sua atuação no IDART, órgão da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (PE-PI 0686, 0693, 0695 e 0696). O recorte de todo esse material interesse é marcadamente paulista.

<sup>15</sup> A formulação mais acabada dessa genealogia talvez seja a entrevista “Os cômicos”, publicada no *Jornal do Bairro* em 1976 (SALLES GOMES, 2014, p. 172-181).

que leva a uma ampliação do início da narrativa, um dos diálogos entre Raul de Moraes e Oswald de Andrade é marcado pela referência à “burrice paulista específica”, tema que retornará à pena de Salles Gomes em outras ocasiões. A boçalidade explicitada parece ser um dos lances principais não apenas de uma definição da “fisionomia” da cultura local, mas de uma explicitação da dessolidarização do autor em relação aos produtos dessa trajetória histórica. Diga-se de passagem, uma das orientações da pesquisa do crítico, manifesta já em meados da década de 1960, fora a compreensão das raízes oitocentistas da sociedade construída entre Rio de Janeiro e São Paulo<sup>16</sup>.

Anos depois, na elaboração das novelas que compõem *Três mulheres de três PPPês*, haveria uma análoga explicitação de seu recorte de classe, que importa numa dessolidarização a partir de dentro, pelo contraste entre a seriedade do registro e o ridículo das situações (SCHWARZ, 2008). Esse material, escrito em 1973, mas publicado apenas em 1977, se comunica, assim, com as tendências expressas pela produção de Salles Gomes nessa época, inclusive “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” e o ciclo de artigos do *Jornal da Tarde*. A “burrice paulista específica” comparece também, a partir dessa fórmula mesmo, no material intitulado “Possibilidade de um filme de longa-metragem sobre o cinema paulista de 1934 a 1949” (PE-PI 0614), escrito nos anos 1970. Essa tendência se acentua ainda mais no texto de ficção inacabado intitulado postumamente *Cemitério*, elaborado entre 1973 e 1976 e publicado em 2007. Aliás, a retomada, nesse momento, da correspondência com figuras que marcaram a trajetória de Salles Gomes nos anos 1930 e 1940 talvez se comunique com essa produção<sup>17</sup>. A maneira de retrabalhar, através da zombaria e da obscenidade, os acontecimentos e as figuras canônicas da história local marca essa posição de delineamento da localização de si no texto, de acolhimento da trajetória histórica e de crítica de seus resultados<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Refiro-me ao material do curso “Os filmes na cidade”, de 1966, comentados por Zanatto (2018, p. 434-454).

<sup>17</sup> Como na carta enviada por José Silveira, em dezembro de 1974, com suas lembranças sobre o período que vivera no presídio Maria Zélia (PE-CP 1365) ou na carta enviada por Sávio Antunes, em janeiro de 1975, que traz informações sobre a Campanha da Borracha (PE/CP 1088). Em ambos os casos, os missivistas respondem a solicitações de Salles Gomes, sendo importante observar a proximidade as datas.

<sup>18</sup> Importante assinalar que a zombaria já fora empregada em relação a Getúlio Vargas, seja no artigo não publicado “Vargas et sont Testament Politique”, de 1954, em que arrola entre as marcas do governante a preguiça (PE-PI 0066), mas mesmo o discurso proferido em 1944, por ocasião da formatura dos alunos da FFCL-USP, quando emprega discursos do governante para criticá-lo (SALLES GOMES, 1978). Mas não há marcas de uma presença autoral explícitas nesses textos.

Outro elemento interessante aqui é a inserção bastante específica que a Bahia possui em *Cemitério*. O reaparecimento desse tema nos permite indicar a distância tomada em relação à década anterior. Afinal, se no início dos anos 1960 tratava-se de inserir aquele contexto no âmbito de um projeto nacional, trata-se agora de explicitar o caráter memorialístico da vinculação do próprio autor com aquele estado. Essa implicação de si é aqui evidenciada não apenas pela articulação do narrador inicial com o autor, mas por um movimento através do qual este passa de depoente a narrador. Salles Gomes já tecera vínculos profundos com personagens como Raul de Moraes (*Amar, verbo intransitivo*) e Polydoro (*Três mulheres de três PPPês*), sendo citado em terceira pessoa em outros textos (“Possibilidade de um filme de longa-metragem sobre o cinema paulista de 1934 a 1949”), mas agora propõe-se uma coincidência entre autoria e narração. E, nesse movimento, a Bahia não comparece sob uma suposta objetivação (a compreensão sociológica dos problemas locais, proposta em *Dina no cavalo branco*), mas como reminiscência de uma experiência pessoal.

### **Considerações finais**

“*On dirait Jequié*” (“Parece Jequié”, em francês) é uma fala posta na boca de Ruy Barbosa em *Cemitério*. Ela expressa o ridículo de uma elite afrancesada em sua tentativa de vinculação com o país. Expressa também uma certa tendência, presente também em Antonio Candido, de ironizar figuras como Ruy Barbosa ou Alberto Santos-Dumont, compreendidos na chave de “ficções compensatórias” para a mediocridade nacional. Esse mecanismo é tratado na *Formação da literatura brasileira* como algo que se articula já no início do século XIX, no período que antecede ao Romantismo (CANDIDO, 2017, p. 239-248). Como se viu, a propósito de uma conferência pronunciada em 1962, a atenção de Salles Gomes à *Formação* vincula-se justamente ao trecho dedicado a esse período. A referência a esses “bodes exultórios” (PASTA, 2015, p. 138) retornaria em alguns momentos da obra de Salles Gomes e estaria na base de uma articulação entre ficção e realidade na compreensão do cinema brasileiro, expressa já em textos como “Um mundo de ficções”, “A agonia da ficção” e “O gosto da realidade” (*Suplemento Literário*, 1960). A isso se vincula também a percepção do descompasso entre a existência e a consciência

do cinema brasileiro<sup>19</sup>. A diferença entre o período em que esses textos foram escritos e a década seguinte reside, talvez, no lugar diverso que a ficção joga em ambos. Afinal, nos anos 1970, a tomada de distância em relação a uma perspectiva de atuação junto aos órgãos centrais do Estado ou a uma objetivação de temas vistos como populares é acompanhada por uma incorporação da ficção numa chave diversa, não apenas no nível da compreensão, mas também na intervenção na esfera pública. Por um lado, esse movimento passa pela crítica do próprio lugar ocupado pelos intelectuais, donde a centralidade da figura de Ruy Barbosa:

E tanto eu como o senhor lemos o Cemitério e sabemos que quando o dr. Ruy Barbosa chegou e falando holandês com o porteiro apresentou as credenciais dos 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 cinzento de cerimônia. Mas a águia mirrada esvoaçou pelos hemisférios 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. Ruy 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, Ruy 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. Ruy Barbosa olhou longamente a paisagem sem dizer nada e depois comentou: *On dirait Jequié*. (SALLES GOMES, 2007, p. 41-42)

---

<sup>19</sup> A importância conferida a Adhemar Gonzaga e Pedro Lima passa, entre outras coisas, por uma primeira consciência acerca a existência do cinema brasileiro.

Mas 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, 2007, p. 42-43)

### **Referências bibliográficas**

- ALAMBERT, Francisco. “Mário Pedrosa e a Bienal (moderno, primitivo, nacional e internacional)” Em: ABDALA JR, Benjamin e CARA, Salete de Almeida (org.). *Moderno de nascença: figurações do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 229-235.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017.
- KINZO, Carla Moreira. *Amar, verbo intransitivo: conjugações*. Dissertação (mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- PASTA, José. “Pensamento e ficção em Paulo Emílio (Notas para uma história de *Três mulheres de três PPPês*)” Em: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 129-154.
- 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 Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro, Cataguases*, Cinearte. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.

\_\_\_\_\_. “Discurso de formatura, 1944” Em: *Ensaaios de Opinião*, v. 6, 1978, p. 17-20.

\_\_\_\_\_. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, 2 v.

\_\_\_\_\_. *Cemitério*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. “Nota sobre a criação de um Poder Cultural” Em: 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. 44-46.

\_\_\_\_\_. *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

\_\_\_\_\_. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

ZANATTO, Rafael Morato. *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.