

A historiografia do cinema nacional na teia lançada por Paulo Emílio: resultados de uma pesquisa e encaminhamentos para outra

JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA*

Esta comunicação visa trazer a público alguns resultados de nossa dissertação de mestrado intitulada *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*, bem como refletir sobre encaminhamentos possíveis de serem desenvolvidos em nossa tese de doutorado em andamento acerca da mesma temática. No entanto, antes disso é necessária uma rápida apresentação de nosso objeto temático, pois, apesar da grande maioria dos estudiosos das relações entre história e cinema possuírem a devida noção de quem foi Paulo Emílio Salles Gomes, nosso simpósio é heterogêneo, fato que aumenta as possibilidades de muitos desconhecerem a representatividade cultural do crítico e historiador em voga.

Para aqueles que já conhecem, talvez possamos expor informações com o intuito de refrescar sua memória. Enfim, preferimos pecar pelo excesso e não pela falta. Portanto, passemos às informações.

Nascido na capital paulista em 1916, Paulo Emílio foi militante comunista na juventude, preso político do governo Vargas nos 30 e, ao lado de figuras como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Rui Coelho, Gilda de Mello Souza e Alfredo Mesquita, fez parte da geração reunida em torno da revista *Clima*, que deu outra cara à crítica cultural brasileira. Nos decênios de 50 e 60, após alguns anos na França, foi o principal crítico de cinema do *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*, colaborou na fundação do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e tornou-se professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP), onde também colaborou na fundação e desenvolvimento do curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes (ECA).

Do interior da *Cinemateca Brasileira*, na qual foi um dos fundadores e curador-chefe durante muitos anos, organizou praticamente todo o acervo documental da instituição e tornou-se mentor intelectual dos cineastas do chamado *Cinema Novo*.

* Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutorando em História, bolsista CAPES.

Sua defesa pelo cinema brasileiro o consagrou como maior crítico de cinema do país. Faleceu vitimado por um ataque cardíaco em 1977, entretanto, suas perspectivas estéticas, sua luta cultural em prol do cinema nacional e seus escritos sobre cinema permeiam a história e a historiografia cinematográfica brasileiras até os dias de hoje.

Feitas as devidas apresentações, dividimos esse texto em dois momentos com a intenção de torná-lo o mais didático possível. No primeiro, buscaremos refletir sobre alguns resultados da pesquisa de mestrado e, no segundo, discutiremos algumas inquietações iniciais de nossa tese de doutoramento em pleno processo de desenvolvimento. Vamos ao primeiro momento.

Fazendo um balanço de nossa pesquisa desenvolvida no mestrado é oportuno frisar que a obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (BERNARDET, 1995), do crítico Jean-Claude Bernardet, foi nosso ponto de partida, uma vez que ela fez duras críticas à historiografia clássica do cinema brasileiro — gestada na década de 1960 por críticos cinematográficos. Dois argumentos saltam aos olhos: Bernardet, por um lado, argumentou sobre certa ignorância dos críticos cinematográficos na análise criteriosa de fontes primárias (filmes) e, por outro, apontou preocupações nesses críticos que passavam primeiramente por correntes ideológicas e estéticas, atreladas à fundação de uma tradição cinematográfica nacional, fato que comprometeu a escrita da história de nosso cinema.

Em face dessas críticas, assim como da evidência a qual grande parte dos textos chamados por Bernardet de *historiografia clássica do cinema brasileiro* foram escritos por Paulo Emílio, tomamos como objeto principal de nossa pesquisa a trilogia de artigos *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966*¹ (GOMES, 1980: 35-79), *Pequeno Cinema Antigo*² (GOMES, 1980: 23-34) e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*³ (GOMES, 1980: 81-101), todos de Paulo Emílio, adotando o pressuposto segundo o qual esse objeto contribuiu na constituição de uma teia interpretativa de nossa história cinematográfica. Seguindo essa linha de pensamento, a perspectiva central dessa pesquisa pretendeu oferecer alternativas para a abordagem teórico-metodológica da história e da historiografia do cinema brasileiro.

¹ Publicado originalmente em 1966.

² Publicado originalmente em 1969.

³ Publicado originalmente em 1973.

Para tal empreitada, inspirados teórico e metodologicamente em argumentos presentes em *A teia do Fato* (VESENTINI, 1997), de Carlos Alberto Vesentini e em *A escrita da História* (CERTEAU, 2007), de Michel de Certeau, refletimos acerca da biografia de Paulo Emílio, de sua trilogia de artigos supracitada e suas possíveis contribuições à historiografia do cinema brasileiro. No propósito de caminhar na direção oposta àquela que ratificou por demasiado tempo a historiografia clássica do cinema brasileiro, bem como atentando para a comprovação ou não de nossa hipótese central, foi preciso lidar com alguns conjuntos de questões ainda não problematizadas pelos historiadores do cinema nacional.

No primeiro conjunto, três questões foram fundamentais. A primeira delas dizia respeito à quais foram os lugares de atuação intelectual em que Paulo Emílio efetivou e teve legitimada sua luta em favor do cinema brasileiro. A segunda fez menção à qual o tipo de formação política e intelectual havia possibilitado sua tríplice atuação. E a terceira nos levou a problematizar quais foram as circunstâncias históricas que levaram o crítico à dedicação tão sistemática da escrita de nossa história cinematográfica.

Como resposta a tal conjunto de questões, chegamos ao argumento segundo o qual a multifacetada atuação institucional de Paulo Emílio — *Cinematoteca Brasileira, Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*, Universidade de Brasília (UnB) e Universidade de São Paulo (USP) —, por um lado, amparada numa consistente formação intelectual e política e, por outro, inserida num contexto que vinha ao encontro das aspirações de modernidade nacional pela via paulista (ARRUDA, 2001: passim)⁴, formou o núcleo central para que suas investidas na história do cinema brasileiro obtivessem reconhecimento a partir da década de 1960. Em síntese, pudemos perceber que naquele momento o já importante intelectual Paulo Emílio Salles Gomes estava com o terreno preparado para a investida maior de elaborar a história do cinema brasileiro.

Perante o que já havia sido problematizado e sempre tendo no horizonte nossa hipótese central partimos para a reflexão atinente à pujança da trilogia de artigos de Paulo Emílio. Tal procedimento requereu uma discussão mais profunda da estrutura

⁴ A publicação de Maria Arminda do Nascimento Arruda foi essencial para esse argumento, pois a autora demonstra como o projeto de modernização nacional proposto pelos paulistas teve contornos muito nítidos de questões culturais.

interna dos artigos e foi pautado na ideia de que eles conseguiram atingir uma expressiva *Eficácia Política*.

Para comprovar tal ideia, um segundo conjunto de questões norteou nossa investigação. Uma primeira indagava acerca da estrutura teórico-metodológica da trilogia de Paulo Emílio. Outra questionava em que medida o crítico, nos seus artigos, havia travado diálogos políticos, estéticos e ideológicos persuasivos com seus interlocutores. E uma última, levantava dúvidas com relação ao modo pelo qual ele havia se colocado diante dos problemas culturais, estéticos, políticos e econômicos de seu tempo histórico.

Enquanto respostas a esse novo conjunto de questões, conseguimos demonstrar uma ambigüidade nos artigos de Paulo Emílio que havia lhe proporcionado entretecer uma teia interpretativa da história do cinema nacional de extrema *Eficácia Política*. Notamos também que os fios dessa teia foram tecidos, de um lado, através do diálogo persuasivo travado com a elite letrada esquerdista — tanto os leitores de obras como *Formação do Brasil contemporâneo* (PRADO JUNIOR, 1977) e *A revolução Brasileira* (PRADO JUNIOR, 1966), de Caio Prado Junior, quanto àqueles aderentes à leitura da realidade brasileira propugnada por integrantes do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) — e, de outro, com base no constante diálogo com as perspectivas estéticas e ideológicas que nortearam as produções cinematográficas da corporação de cineastas reunidas em torno do *Cinema Novo*⁵.

Na verdade, tais respostas demonstraram um processo de alimentação e retroalimentação entre as perspectivas de Paulo Emílio e as propostas da esquerda brasileira, no decorrer das décadas de 60 e 70, que proporcionaram à obra do crítico uma legitimidade que chamamos ao longo da pesquisa de *Eficácia Política*. Em face dessa *Eficácia*, nossa hipótese central havia começado a tomar contornos mais claros, o que nos incitou a analisar a recepção da trilogia de artigos de Paulo Emílio nos estudos

⁵ Em rápidas palavras, Paulo Emílio enxergou no *Cinema Novo* um movimento artístico que poderia colocar o cinema nacional no mesmo nível intelectual alcançado por nossa literatura. Tal temática é tratada com maior profundidade em texto de minha autoria. Cf. MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Salles Gomes e a adesão ao cinemanovismo: matriz intelectual nas congruências entre Cinema Novo e modernismo literário*. In: CAPEL, Heloísa S. F.; PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides F (Orgs). *Criações artísticas, representações da história: diálogos entre arte e sociedade*. São Paulo: Hucitec, Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2010, p. 45-68.

acadêmicos de cinema brasileiro, sem, entretanto, perder de vista o fato de que, desde a década de 90, tal perspectiva de história do cinema nacional começou a sofrer fraturas.

Para tanto, lançamos outro conjunto de questões fundamentais. A primeira problematizava o modo como ocorreu, na academia, a consolidação da teia interpretativa da história do cinema brasileiro entretecida por Paulo Emílio, bem como questionava quais foram os seus principais divulgadores/seguidores. E a segunda indagava a maneira pela qual se deu o processo de rompimento e/ou reavaliação das principais perspectivas dessa teia interpretativa.

As respostas não tardaram, pois, em primeiro plano, foi percebido que alguns conceitos e temas-chave presentes na trilogia de artigos de Paulo Emílio — “nascimento do cinema brasileiro”, “Bela Época”, “subdesenvolvimento” e hierarquização dos movimentos cinematográficos — haviam alicerçado um discurso histórico seguido por acadêmicos como Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Maria Rita Eliezer Galvão e Fernão Ramos e, em segundo, pôde ser notado que tal perspectiva de história transformou-se em canônica enquanto teve prática efetiva com o funcionamento da Embrafilme — defendendo o cinema nacional frente à invasão dos filmes estrangeiros em nosso mercado interno⁶ —, porém, começou a ser reavaliada pelos estudiosos, especialmente Jean-Claude Bernardet, após a ascensão do neoliberalismo e o conseqüente estado terminal da Embrafilme.

Nesse ponto da pesquisa já havíamos demonstrado que a obra de Paulo Emílio constitui-se em uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro devido a sua *Eficácia Política*. Ou seja, nossa hipótese central e as outras hipóteses subseqüentes já tinham sido comprovadas empiricamente.

À luz de tudo isso, restava posicionarmos teórica e metodologicamente perante uma perspectiva de história que perseverou por três décadas no interior da historiografia do cinema brasileiro, mas que, desde o decênio de 90, estava passando por um processo de reavaliação crítica. Para seguir nessa direção, além de notamos que lidávamos com historicidades distintas — os processos de construção, ápice, declínio e

⁶ Outro fator muito importante é fato de que a Embrafilme nesse período tornou-se lugar de poder da corporação de cineastas cinemanovistas, grupo tão prestigiado pelo discurso histórico de Paulo Emílio. A esse respeito, Cf. JORGE, Marina Soler. *Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. Campinas: Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia, do Instituto de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

reavaliação da perspectiva de história de Paulo Emílio — as perspectivas teóricas de Michel de Certeau e Carlos Alberto Vesentini foram essenciais.

Certeau nos serviu de inspiração para atentarmos à influência do “lugar social” (CERTEAU, 2007: 66) de Paulo Emílio e dos demais historiadores que seguiram seu discurso. Vesentini, por ser turno, nos incitou a focalizar nossa análise no processo histórico e, com base nos documentos relacionados a tal processo, procurar elaborar possíveis interpretações que nos permitiriam entender as características específicas do objeto estudado (VERSENTINI, 1997: passim). Enfim, esse posicionamento nos permitiu observar a escrita da história do cinema brasileiro, pensando num alargamento de nosso campo referencial para além da *memória histórica* produzida pelos agentes em luta naquele determinado processo histórico.

Feitas as considerações acerca dos resultados de nossa dissertação de mestrado, agora passemos às nossas inquietações preliminares de nossa tese de doutorado.

Como já pôde ser notado, pretendemos dar continuidade à nossa pesquisa desenvolvida no mestrado, pois, como expressou Michel de Certeau, o texto que expõe uma pesquisa tem fim, mas a pesquisa é interminável (CERTEAU, 2007: 94). Para tanto, partiremos da tese segundo a qual os ensaios de Paulo Emílio Salles Gomes constituíram-se em uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro devido às *Eficácias Política e Estética*. Isto é, além do poder de persuasão teórico e ideológico flagrado na pesquisa de mestrado, acreditamos que exista uma capacidade formal nos artigos de Paulo Emílio que também contribuíram para sua constituição em cânone historiográfico do cinema brasileiro.

Tal alargamento do horizonte investigativo advém da multifacetada atividade de Paulo Emílio, que além de crítico cinematográfico, professor universitário, profundo conhecedor do processo de conservação de arquivos e historiador do cinema brasileiro, também escreveu alguns romances, o que o torna um objeto híbrido. Nota-se desde já que não será tarefa fácil, entretanto, pensamos preliminarmente em algumas questões para o trabalho que gostaríamos de compartilhar com nossos interlocutores.

A primeira delas percorre a ideia segundo a qual o caminho mais apropriado para análise do conteúdo em articulação com a forma da obra do crítico deve passar diretamente pelo debate entre história e ficção. Tal caminho é possível se atentarmos

para os argumentos de Zulmira Ribeiro Tavares, que destaca que os ensaios do crítico, ao articularem elementos fictícios e realidade objetiva, se aproximam de forma bastante peculiar da realidade (TAVARES, 1974: *passim*).

Nessa via de abordagem surgem questões que tocam diretamente na temática escrita da história e variantes de estilo narrativo. São elas: até que ponto o estilo narrativo condiciona um modelo de explicação e interpretação histórica? Esta questão lança luz à outra de igual relevância: o estilo narrativo é um elemento identificado *a posteriori* na obra ou constitui-se na mola propulsora de sua perspectiva de história?

De acordo com o teórico Hayden White, as prefigurações literárias — metáfora, metonímia, sinédoque e Ironia — indicam primariamente os caminhos seguidos na explicação histórica e até mesmo a construção de eventos em fatos históricos relevantes (WHITE, 1995: *passim*). Peter Gay inverte a ordem dos fatores, sendo mais cuidadoso, ele aponta que a interpretação dada pelo historiador à realidade factual é que revela um estilo narrativo (GAY, 1990: 189).

Perante essas duas considerações, fica uma inquietação ainda sem respostas: Como pensar a importância conjunta de forma e conteúdo em uma narrativa histórica sem perder de vista a noção de história como disciplina pautada em métodos e técnicas específicas de um campo do conhecimento?

A segunda questão é um desdobramento da primeira. Por provável articulação ela leva em consideração a ideia de que Paulo Emílio escreveu romances e ensaios sobre a história do cinema brasileiro. Dessa maneira, em face dessa multifacetada atuação do crítico, é viável teoricamente pensá-lo como um romancista-historiador ou como um historiador-romancista? De outra maneira, a questão emergente diz respeito a onde estariam os limites entre o historiador e o romancista?

Para pensar Paulo Emílio enquanto historiador-romancista ou romancista-historiador o ponto de vista cronológico, que seria o “porto seguro” de nós historiadores, é complicador da abordagem nesse caso, pois os romances escritos pelo crítico aparecem descontinuamente em sua trajetória, bem como os textos históricos surgem em meio a diversos ensaios de crítica cinematográfica de temática variada e nem sempre com preocupações históricas. Em outras palavras, será que seria possível

estabelecer os limites entre as ficções de Paulo Emílio e seus ensaios de cunho histórico? Ainda não temos respostas.

A terceira questão é mais radical e de certa forma mudaria os rumos da reflexão teórica de nossa pesquisa já em curso. Partindo da ideia de que o texto histórico, sobretudo quando analisado em suas características estéticas, isto é, formais, tem como ponto de partida a adesão a determinada convenção literária, que é escolhida de acordo com o horizonte de expectativas de um provável público leitor, caberia construir uma ferramenta teórica para a análise da recepção e do efeito dos ensaios históricos de Paulo Emílio em seu público leitor, que consiste basicamente nos historiadores do cinema brasileiro?

Nesse caso haveria alguns agravantes na medida em que estaremos construindo uma ferramenta teórica que toma de empréstimo da estética da recepção de obras literárias, especialmente de Hans Robert Jauss, alguns de suas teses básicas, a saber: aquelas que instigam a problematização acerca do horizonte de expectativas do texto e do leitor para averiguar a qualidade artística (JAUSS, 1974; 1979). Dessa perspectiva surge uma nova indagação ainda sem resposta: somente a eficácia estética do texto histórico garantiria seu lugar canônico? Temos refletir mais sobre isso.

Em última instância, é importante ressaltar que os argumentos atinentes a pesquisa de doutorado em curso, assim como as questões pensadas e trabalhadas em torno deles possuem uma ampla abertura para debate. Sempre levando em consideração nossa tese segundo a qual os ensaios de cunho histórico escritos por Paulo Emílio Salles Gomes constituíram-se em uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro devido a suas *Eficácias Política e Estética*, o intuito aqui é o diálogo, pois acreditamos que uma pesquisa deve passar por esse estágio importantíssimo, que é o de teste e reflexão.

Referências Bibliográficas

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura*. São Paulo: Edusc, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Cinema brasileiro: 1930-1964*. In: FAUSTO, B. (Org). *O Brasil Republicano (economia e cultura – 1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1984, p. 463-500.

_____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 35-79. Publicado originalmente em 1966.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis*. In: LIMA, Luis (org.). *A literatura e o leitor — textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MORAIS, Julierme. *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. 15ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

_____. *A revolução Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

RAMOS, Fernão (Org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O trabalho de ser simples (sobre Paulo Emílio)*. São Paulo, IDART, 1974.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2ª. Ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

XAVIER, Ismail. *Alegorias no subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.