



**Paulo Emílio, Crítico de Cinema:
Clima, Suplemento Literário e Projeto Cultural**

Julierme Morais¹

Resumo: Neste artigo visou problematizar de modo panorâmico algumas críticas cinematográficas de Paulo Emílio Salles Gomes na revista *Clima* e no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*. A partir de uma abordagem hermenêutica, defendo a hipótese de que a atuação do intelectual nos dois órgãos de imprensa esteve imersa e seguiu os ditames de um projeto de modernização cultural nacional mais amplo e encaminhado por um olhar da cidade de São Paulo.

Palavras-Chave: Paulo Emílio, Crítica de Cinema, *Clima*, *Suplemento Literário*.

**Paulo Emílio, Film Critic:
Climate, Literary Supplement and Cultural Project**

Abstract: In this article I intend to problematize in a panoramic way some cinematographic critics of Paulo Emílio Salles Gomes in the journal *Climate* and in the *Literary Supplement* of *O Estado de São Paulo*. From a hermeneutic approach, I defend the hypothesis that the intellectual performance in the two press agencies was immersed and followed the dictates of a broader national cultural modernization project and guided by a look of the city of São Paulo.

Keywords: Paulo Emílio, Film Critic, *Climate*, *Literary Supplement*.

Introdução

A crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou a verdade do “outro”, ela é construção da inteligência do nosso tempo.

Roland Barthes

Paulo Emílio Salles Gomes nasceu em São Paulo a 17 de dezembro de 1916 e teve sua vida interrompida por um ataque cardíaco em 9 de setembro de 1977. Na década de 1930, foi militante comunista e preso político do governo Vargas, fundou, juntamente com Décio de Almeida Prado, a efêmera revista *Movimento*, bem como passou uma curta temporada em

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGH/UFU). Professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Goiás. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio da Universidade Estadual de Goiás (PPGEC/UEG). Pesquisador do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU). Email: juliermemorais27@gmail.com.



Paris, onde descobriu seu interesse pela Sétima Arte. No decênio posterior, o intelectual tornou-se um dos principais colaboradores da revista *Clima*, mentor intelectual do Grupo Radical de Ação Popular (GRAP), fundou o Clube de Cinema de São Paulo, bacharelou-se em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e retornou para a França. Por lá, desenvolveu pesquisas sobre o lendário cineasta Jean Vigo, participou ativamente da diretoria da Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAPF) e foi correspondente internacional de cinema para O Estado de São Paulo, *Jornal Paulistano* e *Revista Anhembi*.

Retornando para o Brasil, na década de 1950, Paulo Emílio se constituiu no principal crítico de cinema do *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, além de colaborar na fundação da Cinemateca Brasileira, na qual se transformou em curador-chefe. Nos dois decênios subsequentes, até seu passamento, o intelectual colaborou ativamente na fundação do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB), tornou-se professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e da Escola de Comunicações e Arte (ECA), ambas da Universidade de São Paulo (USP) e continuou colaborando em publicações culturais, como as revistas *Argumento e Visão*, o tabloide *Brasil*, *Urgente* e o jornal *Última Hora*.

À luz desse rápido esboço da biografia intelectual de Paulo Emílio podemos notar que, ao longo dessas seis décadas de vida, ao menos quatro delas foram dedicadas às questões culturais e políticas de seu tempo, sobretudo relacionadas à crítica e agitação em torno do cinema. Como abordar a multiplicidade de atividades supramencionadas não condiz com os limites desta publicação, me vejo na necessidade de fazer um recorte das atuações de Paulo Emílio na revista *Clima* e nas páginas do *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. Tal recorte é feito no propósito de refletir panoramicamente sobre sua crítica de cinema, tratando-a cronologicamente, com base na metodologia hermenêutica. Apresentando a hermenêutica enquanto uma das operações metódicas substanciais na relação de pesquisadores da história com suas fontes, o teórico alemão Jörn Rüsen enfatiza:

Hermeneuticamente, a pesquisa reconstrói processos temporais do passado de acordo com perspectivas de sentido coerentes com as intenções dos atores (agentes ou pacientes) desses processos. A história é assim extraída das fontes como um processo, que se dá em meio a uma interação que lhe determina o sentido e cuja direção temporal resulta das intenções divergentes dos atores. A representação de



continuidade, determinante para a constituição narrativa de sentido, é obtida mediante a pesquisa dos fatos culturais, nos quais as mudanças temporais do passado se cristalizam na linguagem dos atores e seus interlocutores (RÜSEN, 2010, p. 116).

Subjaz às asserções que, através do método hermenêutico, o questionamento do pesquisador às suas fontes é dirigido às convergências e divergências da produção de sentido das experiências pretéritas, ou seja, ao modo pelo qual as informações das fontes exteriorizam as intenções dos homens do passado. Neste sentido, investigar hermeneuticamente as críticas de Paulo Emílio nos dois órgãos de imprensa mencionados corresponde a inquirir e interpretar em que medida, tais textos externalizam as intenções do crítico e de seus contemporâneos inseridos nos respectivos processos históricos em que foram urdidos. Essa iniciativa se justifica pelo fato de que a hipótese norteadora de meus argumentos é a de que a atuação do crítico na revista *Clima* fundamenta-se na matriz intelectual de suas críticas no Suplemento Literário, uma vez que ambas estiveram imersas num projeto de modernização cultural nacional encaminhado pela via paulista.

Paulo Emílio em *Clima* de Cinema

Fundada em 1941, a revista *Clima* idealizada pelo diretor de teatro Alfredo Mesquita marcou época na crítica de arte paulistana. Oriundo de algumas primeiras aproximações na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) entre seu idealizador, Paulo Emílio, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Gilda de Mello e Souza e Décio de Almeida Prado, o periódico cultural circulou entre maio de 1941 e novembro de 1944, tendo como núcleo de colaboradores fixos: Lourival Gomes Machado (direção geral e seção de artes plásticas), Antonio Candido (seção de letras), Décio de Almeida Prado (seção de teatro), Paulo Emílio (seção de cinema), Antonio Branco Lefèvre (seção de música), Gilda de Mello e Souza (temas diversos), Marcelo Damy de Sousa Santos (seção de ciências) e Roberto Pinto de Souza (seção de economia) (PONTES, 1998, p. 97-98).

Escrevendo ininterruptamente nos sete primeiros números de *Clima*, o núcleo central do papel desempenhado por Paulo Emílio pode ser localizado em 1941, sobretudo porque a revista começou a sair bimestralmente no ano ulterior e, simultaneamente, ele começou a se dedicar a outras atividades. Por esse motivo, busco analisar os quatro ensaios desse período,



uma vez que darão uma mostra consistente da perspectiva crítica que o intelectual adotou na revista de cultura.

Em maio, o crítico escreveu seu primeiro ensaio para a revista sobre *The Long Voyage Home* (1940), película de John Ford. Com título homônimo do filme, o texto de Paulo Emílio trouxe relações com obras de Sergei Eisenstein, analisou tecnicamente os planos e o ritmo temporal da película, destacou cenas expressivas, criticou o cinema norte-americano, defendeu a liberdade do diretor cinematográfico, teceu uma retrospectiva da cinematografia de Ford e chamou parcela da crítica especializada que lhe era contemporânea para o debate sobre a obra. Esse último aspecto é notório quando o crítico afirmou:

É preciso desde logo ser desfeito um equívoco provável. Pelo fato de ser um filme sem astros, pode-se ser levado a catalogar *The Long Voyage Home* como um filme coletivo no sentido dos russos clássicos. Ora, isso é errado. [...] Na boa crítica que Guilherme de Almeida escreveu sobre *The Long Voyage Home* há uma aproximação estranha entre o filme de John Ford e as grandes obras russas [...] Ora, isso não é verdade (SALLES GOMES, 1986, p. 118-120).

Tal passagem ilustra muito bem a postura adotada por Paulo Emílio. De uma maneira geral, o crítico inaugurava um novo tipo de crítica cinematográfica em São Paulo, que, até então, se resumia a pequenas crônicas expositivas, com argumentos sobre o roteiro de filmes e algumas poucas incursões aos dados técnicos e estéticos. Estes, quando eram travados, traziam argumentos muitas vezes equivocados, bem como sobre vinculações estéticas pouco perceptíveis aos olhos de quem assistia as películas. Desse modo, com esse ensaio Paulo Emílio inaugurou uma perspectiva de análise cinematográfica em ensaios mais longos e analíticos, trazendo para o centro de debate estético suas posições filosóficas, os problemas sociais nos quais as películas estavam inseridas, as questões técnicas, além de chamar para o debate outros agentes da crítica cinematográfica nacional.

Em agosto do mesmo ano, *Tobacco Road* (1941), outras películas de John Ford, foi analisada por Paulo Emílio. Seguindo o mesmo parâmetro crítico por ele inaugurado, seu ensaio lançava luz a seu processo de fruição dos filmes. De acordo com o crítico, para se chegar ao estudo profundo, dever-se-ia assistir os filmes diversas vezes, pois, após fazer isso com as películas de Ford, o resultado de sua análise era diverso daquele apreendido na primeira apreciação (SALLES GOMES, 1986, p. 134). Nota-se mais uma vez a chamada para o debate. Prosseguindo seus argumentos, Paulo Emílio encontrou na película de Ford



perspectivas positivas do progresso técnico do cinema falado, o que o levou novamente ao debate com os críticos que lhe eram contemporâneos, sobretudo a querela cinema mudo vs cinema falado sistematizada amiúde no interior do *Chaplin Club*. Por outro lado, foram fruto de reflexão as diferenças estéticas entre o trabalho do ator cinematográfico e do ator teatral, bem como foi salientada a proposta da arte como objeto de conhecimento, inclusive o cinema. Assim, embora tenha encontrado “fraquezas” no filme de Ford, de modo geral, Paulo Emílio analisou cenas importantes que davam ao filme certo tom positivo em sua concepção.

Em outubro a película abordada foi *Fantasia* (1940), de Walt Disney. Intitulando seu ensaio: *Contra Fantasia*, o crítico já expunha sua posição logo no título, que mereceu uma nota explicativa sua, com os seguintes dizeres:

Não queremos que o título dado a esse artigo seja interpretado com uma agressão cabotina. Quer-nos parecer, entretanto, que numa publicação enfeixando uma série de colaborações sobre um mesmo assunto seja mais prática para o leitor poder encontrar, já no título, uma orientação sobre a tendência do pensamento de cada um dos seus autores (SALLES GOMES, 1986, p. 142).

Tal nota, que já explicava o título e sua consequente crítica negativa ao filme, poderia ser lida como um preâmbulo da defesa de uma arte independente. Para Paulo Emílio, o cinema deveria ser levado a sério por ser uma arte que possuía um meio próprio de expressão (SALLES GOMES, 1986, p. 143). Nesta medida, aufere-se a busca de afirmação do cinema não somente como arte, mas também como arte independente, pois o intelectual, na crítica cinematográfica, iniciava-se em uma área desprovida de tradição e malha institucional forte, capaz de garantir a profissionalização de seus praticantes. Ademais, era o momento em que o cinema encarado como arte estava sendo descoberto pela elite intelectual paulista (PONTES, 1998, p. 102).

Na esteira desse argumento, o crítico promoveu a defesa do cinema como arte independente, buscando demonstrar que a música seria um elemento de facilitação da recepção do filme. Para ele, em grande parte da obra, o movimento dentro de uma determinada imagem, a sucessão de imagens dando impressão de um movimento de câmera e a sucessão de imagens diferentes estavam vazias de conteúdo rítmico original, que era substituído por um ritmo exterior, oriundo da música. Desse modo, *Fantasia* foi considerado um filme ruim, na medida em que dava margem para as críticas ao cinema falado, invertendo a lógica na qual a música deveria apenas servir como acessório. De acordo Paulo Emílio, os



únicos momentos apreciáveis do filme eram justamente aqueles nos quais a música serviu esteticamente como um simples acompanhamento (SALLES GOMES, 1986, p. 145).

Quanto à técnica, o crítico a considerava impecável, sobretudo, pelo progresso. Exatamente sobre isso, convém ressaltar que as críticas negativas do intelectual não foram direcionadas à técnica do cinema sonoro, mas, sim, a sua utilização como característica primordial. Na verdade, Paulo Emílio mais uma vez se inseria no debate entre cinema mudo *versus* cinema falado, defendendo a autonomia do cinema sonoro como arte e não dependente da música. Tal posição vinha a contrapelo do idealismo assumido pelos membros do *Chaplin Club*, que propugnavam o retorno do cinema mudo em detrimento do cinema sonoro.

Esta postura seria aprofundada em dezembro, quando o crítico analisou o clássico *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles. Paulo Emílio iniciou o ensaio homônimo do filme salientando as diversas impressões nas várias vezes que o assistiu. A partir daí, fragmentou-o minuciosamente, analisando esteticamente a introdução e a apresentação do tema implícito, os dados concretos de atmosfera, a composição e a apresentação dos temas explícitos, o desenvolvimento desses temas, bem como a encarnação do tema ausente e sua conclusão. Em suas impressões, no filme de Orson Welles a música havia sido colocada em seu devido lugar (num plano acessório da imagem). Ao abordar o ritmo do filme, o crítico percebeu que a ligação entre as imagens feitas por Welles não eram subordinadas apenas ao aspecto psicológico e anedótico da estória a ser contada, mas, sim, constituíam-se num organismo vivo com movimento próprio (SALLES GOMES, 1986, p. 155).

Evoluindo, foi analisada a capacidade do diretor em ligar cenas dando uma sensação de nova continuidade, a dissolução de uma imagem noutra, os motivos pelos quais um bom cenário era indispensável, o simbolismo alusivo com o qual o cineasta instrumentalizou momentos de montagem e outros mais sutis, como também a importância da junção do som à imagem (a imagem-som). Paulo Emílio exemplificou tal movimento da seguinte forma:

[...] a voz de Susan Alexander [segunda mulher de Charles Foster Kane] transformava-se num som que se extingue com a imagem de uma luz se apagando. Este momento e a combinação da imagem do trem abandonado na neve com o som do apito do trem demonstram claramente [...] que a imagem e o som só se fundem quando não coincidem (SALLES GOMES, 1986, p. 158).

Ou seja, somente do conflito assíncrono entre a imagem e o som poderia sair a imagem-som. Conforme expressou Adilson Inácio Mendes:



Ter visto o filme no ano de seu lançamento, ter acreditado e se entregado a ele, possibilitou ao jovem crítico a reflexão sobre o próprio ato crítico, ajudando-o a conceber uma ferramenta literária capa de prolongar os efeitos da obra, sem sucumbir a suas qualidades artísticas. Ao invés de uma posição mais distanciada do crítico, de um enfoque para os elementos sociais plasmados na obra, aspectos geralmente apreçados ao “jeito Clima de ser moderno”, o que temos é a dedicação à análise formalista, com laivos de impressionismo, apesar da erudição (MENDES, 2012, p. 80-81).

Ao fazer tal análise, Paulo Emílio trazia tematicamente o debate em moldes estéticos do debate sobre cinema mudo *versus* cinema falado promovido por Vinicius de Moraes, em críticas publicadas no Rio de Janeiro, permitindo, assim, diálogos mais profundos entre a crítica especializada paulista e a carioca. Com efeito, fazendo um balanço da atuação de Paulo Emílio em Clima, José Inácio de Melo Souza afirma que seu ofício crítico se concentrou numa pedagogia do olhar, na História do cinema, na importância do diretor e na definição do específico fílmico (SOUZA, 2002, p. 166). Quero acrescentar a questão relacionada à chamada para o debate teórico e estético, pois o crítico jamais escreveu uma nota que seja sem preocupar-se no diálogo com seus pares contemporâneos.

A partir de meados de 1943, o intelectual já sinalizava uma grande politização de suas atividades, que o envolveria em outras empreitadas de natureza mais política que cultural. Contudo, sua atuação na revista Clima formulou uma nova visão crítica acerca da análise de filmes no Brasil. Além disso, não se deve deixar de argumentar sobre o significado mais amplo que envolveu a trajetória de Paulo Emílio e toda a geração de Clima. Ao lado de Paulo Emílio, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Gilda de Melo e Souza, Ruy Coelho e outros, renovaram a tradição da crítica especializada de arte no país. Tal tradição comportava uma perspectiva segundo a qual a crítica cultural vinha nos rodapés dos jornais, cujo alicerce analítico girava em torno da personalidade do crítico, da publicidade e do diálogo estreito com o mercado (BERNSTEIN, 2005, p. 69).

Oriundos da Faculdade de Filosofia da USP, essencialmente de vertente intelectual francesa, o grupo de Clima instituiu um novo olhar analítico na crítica de arte nacional. Na década de 1940, esse núcleo pautou-se pela crítica universitária, dotada de instrumentos teóricos para a análise cultural, enfim, especializada. Este foi o traço diferencial dos *chatoboy*s, como apelidados por Oswald de Andrade, devido ao rigor acadêmico-teórico na análise



estética das obras. Concordo com a pesquisadora Heloísa Pontes, quando ela afirma que o grupo de *Clima* se caracterizou da seguinte forma:

Como críticos divergiram dos modernistas — escritores e artistas em sua maioria — mas compartilharam com eles o gosto pela literatura e pela inovação no plano estético e cultural. Com universitários contribuíram para a sedimentação intelectual da tradição modernista. Como críticos e universitários diferenciaram-se dos cientistas sociais em sentido estrito, não só pela escolha temática, mas, sobretudo, pela forma de tratamento aplicada aos assuntos selecionados. No lugar do estudo monográfico especializado, o ensaio, as visadas amplas, a localização do objeto cultural num sistema abrangente de ligações e correlações (PONTES, 1998, p. 215).

Um dos principais integrantes do grupo de *Clima*, imerso na ambiência paulistana do decênio de 1940, em que a nova mentalidade das elites fomentou a modernização cultural, na qual a criação da USP e as influências modernistas podem ser tomadas como dois símbolos, Paulo Emílio participou ativamente “da primeira manifestação pública deste espírito universitário, desta ‘inteligência nova’” (BERNSTEIN, 2005, p. 69). Assim, nada mais natural que sua trajetória crítica fosse em direção ao *Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo*, pois no decênio de 1950, tal movimento iniciado na década de 1930 vivenciava seu ápice.

Paulo Emílio no *Suplemento Literário*

Posso afirmar, sem dúvidas, que o *Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo*, desde sua gênese, ligou-se à Universidade de São Paulo (USP) e ao grupo reunido em torno da revista *Clima*. Por um lado, a fundação da Universidade (1934) foi idealização de Julio de Mesquita Filho, diretor e membro da família proprietária d’O Estado de São Paulo. E, por outro, Antonio Candido foi quem fez o projeto do *Suplemento Literário*, que teve Décio de Almeida Prado como diretor, bem como praticamente o núcleo principal da revista *Clima* (1941-1944) – Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e o próprio Paulo Emílio – em seu quadro de colaboradores constantes (BERNSTEIN, 2005, p. 117).

Aliado a isso, não menos importante foi a participação de Alfredo Mesquita, membro da família Mesquita dona d’O Estado de São Paulo. Idealizador e uma espécie de “patrono” da revista *Clima*, quase uma década mais velho que os demais, o já diretor de teatro tomou contato com Lourival Gomes Machado e Antonio Candido na Faculdade de Filosofia, em meados de 1940. Em face disso, nada mais oportuno que situar a matriz intelectual das críticas de Paulo Emílio no *Suplemento* como resultado de sua atuação em *Clima*.



Em 1954, Paulo Emílio passou a escrever com maior frequência na imprensa especializada. Indubitavelmente, foi no Suplemento Literário que ele pôde desempenhar mais enfaticamente sua profissão-vocação². Criado, em 1956, após a proposta de Antonio Candido a José de Mesquita, filho de Julio de Mesquita Filho, idealizador da USP e dono d'O Estado de São Paulo, e ainda sobrinho do idealizador da revista *Clima*, Alfredo Mesquita, o Suplemento viria a preencher a lacuna de um meio literário e artístico voltado para a reflexão e para o estudo, com uma estrutura parecida com a de uma revista literária adaptada ao veículo jornal, mas igualmente profunda (BERNSTEIN, 2002, p. 117).

O Suplemento emergiu com uma das diversas manifestações culturais que vinham ganhando força em São Paulo desde a Semana de Arte Moderna, de 1922. Nesse contexto, o projeto de modernização cultural da cidade – encaminhado pela aliança entre a antiga elite oligárquica, a nova burguesia industrial e os setores intelectualizados oriundos da classe média, especialmente de formação uspiana³ – buscava a construção da modernidade nacional, tendo São Paulo por epicentro das mudanças que continham, em seu processo, sensíveis transformações na forma de organização cultural (ARRUDA, 2001).

Impregnada pela atmosfera paulistana, cuja crença na modernização era tutelada por um projeto cultural, a burguesia industrial paulista, aliada especialmente aos intelectuais, entre eles Paulo Emílio, procurava colocar “em processo de cristalização um problema cultural de ordem diversa, no qual o peso normativo do passado foi afastado e o presente fez-se mestre das múltiplas possibilidades inscritas da vida moderna, cuja experiência tenderia a se espalhar no futuro” (ARRUDA, 2001, p. 30). Nesse espaço de experiência e horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2006, p. 307-312) a ambiguidade do projeto de modernização paulista reinou soberana no procedimento de, ao mesmo tempo, referendar a tradição (os bandeirantes e os modernistas de 22) e reafirmar um novo em que o passado não fosse totalmente deglutido (ARRUDA, 2001, p. 78-79).

Nesse complexo processo, Paulo Emílio, em seus artigos no Suplemento, assumiu uma postura militante ao atribuir papel decisivo às cinematecas e, em consequência disso, ao

² Tomei o termo emprestado de João Carlos Soares Zuin (2002, p. 64).

³ Não é por acaso que o núcleo principal da revista *Clima*, da década anterior, formou o quadro mais importante do Suplemento Literário. Décio de Almeida Prado foi diretor do Suplemento por uma década (1956-1966), Antonio Candido, o idealizador, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e próprio Paulo Emílio, todos de formação acadêmica na USP, vão ser alguns dos principais colaboradores.



resgate da história do cinema brasileiro, incipiente em termos de pesquisas até então. Já voz de autoridade na crítica cinematográfica nacional, sobretudo por sua experiência em *Clima* e as atividades intelectuais em Paris por praticamente dez anos (1946-1954), o crítico traduziu em críticas de cinema as principais preocupações de um projeto de modernização cultural das elites e intelectuais paulistanos. Em 1956, ele salientava:

Propõe-se antes de mais nada o problema de situar no tempo o cinema primitivo brasileiro. No que hoje se convencionou chamar de história mundial de cinema, mas que na realidade não passa de história do cinema europeu e norte-americano, a questão já está há muito tempo resolvida. A era primitiva do cinema inicia-se em 1895 com a atividade dos irmãos Lumière e conclui-se em 1913-1914 com a realização de *Cabiria*, o apogeu do cinema primitivo, e de *Nascimento de uma Nação*, a primeira fita muda moderna. [...] No Brasil ainda não é possível estabelecer-se as datas e os filmes com a mesma precisão (SALLES GOMES, 1981, p. 8).

Foi colocada a necessidade de estudos sobre a história do cinema brasileiro, na medida em que a história do cinema mundial não comportava nossa cinematografia, mas, sim, a do cinema europeu e norte-americano. A referência do crítico à historiografia do cinema mundial e a necessidade de posicionamento dos interessados na história do cinema nacional perante um quadro que excluía nossa cinematografia são colocações que, além de remeter a um “nacionalismo paulistano” de sua parte, também aponta para o importante papel desempenhado pelas cinematecas na conservação de filmes. Sobre essa importância, Paulo Emílio discorreu em artigo ulterior, quando salientou:

Foram extremamente numerosas a partir de mais ou menos 1920 as tentativas de movimento de cultura cinematográfica em diferentes países. A razão pela qual essas iniciativas foram condenadas ao fracasso parece-nos hoje simples e clara: não há cultura sem perspectiva histórica, e como conhecer a história do cinema se os filmes não forem conservados? [...] O desenvolvimento e o aprofundamento do trabalho tornou evidente para todos a largueza das perspectivas culturais dos arquivos de filme. A preservação dos filmes foi, com efeito, o ponto de partida, o estabelecimento de um terreno sólido onde se lançaram as bases de todo o movimento de cultura cinematográfica atualmente em plena florescência (SALLES GOMES, 1981, p. 11).

Nota-se que, para o intelectual, a cultura cinematográfica estava intrinsecamente ligada à conservação dos filmes, trabalho ao qual o papel das cinematecas era inerente. A cultura cinematográfica nacional ganhava status devido do termo “florescência”, a partir do momento em que possuía a Cinemateca Brasileira trabalhando na conservação dos filmes, ou seja, arregimentando a documentação necessária para a efetivação de uma perspectiva histórica. Ao lado disso, não se pode ignorar o “nacionalismo paulistano” do período, pois,



desde o modernismo de 1922, o momento “de incontestável aprofundamento das bandeiras nacionalistas e de reforma da sociedade, impregnava, com graus e intensidade variáveis, a produção da cultura” (ARRUDA, 2001, p. 25). Destarte, “desejos por vezes inexequíveis e vontades comumente impraticáveis lançam os produtores culturais para o território da história, e eles passam, assim, a conviver com situações objetivas de ausências” (ARRUDA, 2001, p. 26).

Com efeito, é exatamente essa ausência que o Paulo Emílio expressava em sua crítica de cinema. Na observação do contexto em pauta, a Cinemateca Brasileira aparece somente como uma das manifestações em meio a esse processo, porém o crítico atribuía demasiada importância ao seu papel, justamente por vislumbrar em São Paulo, e sob sua coordenação, um projeto de conservação de filmes. Enfim, este seria o primeiro passo para a efetivação dos estudos históricos sobre o cinema nacional e, em função disso, a legitimação de uma tradição cinematográfica nos anos subsequentes.

Os ensaios de Paulo Emílio no Suplemento traziam em seu núcleo principal euforia e pessimismo. Uma ambiguidade reconfigurada, marcas do próprio projeto cultural paulista. Analisados a luz da historicidade de cada um, nota-se as marcas da cultura cinematográfica nacional do período, sobretudo tomada pela ótica da capital paulista. Foi o momento de falência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, cujo empreendimento de industrialização do cinema nacional mostrou-se infrutífero, mas, ao mesmo tempo, se respirava a euforia dos ideais modernizantes, compartilhados por grande parcela da elite intelectual paulista, que começava a valorizar o cinema e discutir os problemas que o impediam de desenvolver-se. O crítico refletiu sobre isso no artigo intitulado sugestivamente *Novos Horizontes*, afirmando:

Para os meios cinematográficos paulistas o ano de 1956 vai concluir-se numa atmosfera de euforia. [...] Uma apreciação em profundidade a reviravolta que está se desenvolvendo não é por enquanto possível; o processo ainda está em pleno curso e seria necessária certa perspectiva para a avaliação exata de um fenômeno cujos aspectos sociais, econômicos e culturais são intimamente entrelaçados e extremamente complexos. Mas se a causa do cinema paulista sair vitoriosa da atual emergência, penso que o acontecimento terá uma repercussão na vida brasileira que ultrapassará os horizontes da atividade cinematográfica (SALLES GOMES, 1981, p. 42).

Paulo Emílio esboçava euforia. É perceptível em sua reflexão a importância atribuída à perspectiva histórica e um alta dosagem de regionalismo, quando foi outorgado a São Paulo



o papel de guiar a cultura cinematográfica nacional.⁴ Desenvolvendo seus argumentos, o crítico os justifica destacando a harmonia entre associações de produtores, técnicos e críticos; a expressiva contribuição dos poderes públicos municipais e estaduais na construção de comissões de cinema e criação de leis importantes no financiamento de filmes; o desenvolvimento e a difusão dos focos de cultura cinematográfica, dada criação do Centro dos Clubes de Cinema do Estado de São Paulo; e o estreitamento de relações entre as entidades de cinema e os institutos universitários (SALLES GOMES, 1981, p. 44). Subjaz aí a ideia de modernização cultural de São Paulo, tomado como símbolo da modernidade nacional. Mesmo com a derrocada da Vera Cruz, existia o rescaldo da ampla gama de fatores que conduziam ainda para a perspectiva de um projeto de industrialização cinematográfica. O fechamento do ensaio é interessante, sobretudo porque autenticou isso:

O que está sendo feito em São Paulo pelo cinema brasileiro e pela cultura cinematográfica no Brasil merece o mais caloroso apoio. Resta esperar que a qualidade dos filmes realizados permita dentro em breve uma apreciação sem apelos para circunstâncias atenuantes ou sentimentos patrióticos de responsabilidade (SALLES GOMES, 1981, p. 44).

Enfim, de São Paulo, o crítico enxergava que as circunstâncias positivas estavam colocadas, restando aos domínios da produção e crítica cinematográfica produzir filmes e estudos na mesma proporção de qualidade. Entretanto, o outro lado da moeda, o do pessimismo de Paulo Emílio, apareceria em artigo posterior intitulado Literatura cinematográfica. O intelectual foi enfático:

Em matéria de literatura cinematográfica [em 1957] não tem havido no Brasil um progresso correspondente à ampliação do movimento cultural ou à vitalidade demonstrada, apesar de tudo, pela indústria cinematográfica nacional. De uns tempos pra cá houve mesmo regresso. Basta lembrar o desaparecimento da Revista de Cinema, publicação intimamente ligada ao Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, um dos melhores clubes de cinema brasileiros. [...] Veja-se, por exemplo, o que acontece entre Rio e São Paulo: apesar das facilidades de comunicação as correntes críticas respectivas, expressas no quotidiano, se ignoram e nunca se estabelece um verdadeiro diálogo entre as duas capitais. Nessas condições as revistas teriam uma função relevante a desempenhar. Mas o que verificamos é o desaparecimento da revista de Minas ao mesmo tempo constatamos, inquietos, a irregularidade da publicação do Jornal do Cinema do Rio (SALLES GOMES, 1981, p. 167).

⁴ Este regionalismo nos remete ao apontamento de Maria Armanda do Nascimento Arruda, segundo o qual a realização do I Festival Internacional de Cinema no Brasil, na ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, “coroa um movimento de enraizamento da cultura cinematográfica em São Paulo” (ARRUDA, 2001, p. 129).



O retrocesso do movimento cultural “nacional” foi vinculado ao desaparecimento da inovadora Revista de Cinema, de Minas Gerais e à incomunicabilidade entre os críticos de cinema cariocas e paulistas, tanto pretendido em suas críticas da década de 1940 na revista *Clima*. Paulo Emílio teceu uma crítica atinente ao regionalismo, aliada ao seu pessimismo a respeito do contexto geral da cultura cinematográfica nacional, pois havia a necessidade de superar o quadro regionalista em busca de uma cultura cinematográfica homogênea: nacional. Obviamente, tal argumento antirregionalista trazia consigo as marcas precisas de um ideal segundo o qual aquilo em processo São Paulo, símbolo máximo da modernidade em nosso país, era algo que transcendia o universo paulista e possuía escopo nacional.

Na verdade, a perspectiva histórica, que poderia ser apreendida a partir de uma documentação cinematográfica – aí a Cinemateca era imprescindível – e uma boa parcela de interesse daqueles que escreveriam sobre essa documentação – nesse caso entrariam os críticos de cinema –, era uma preocupação fundamental nas críticas de Paulo Emílio e no projeto cultural proposto em São Paulo, pois, o uso sincrético da história servia de fonte legitimadora de determinadas práticas sociais, bem como permitia a integração das diferenças, de acordo com uma orientação específica (ARRUDA, 2001, p. 82).

Em síntese, nas críticas de Paulo Emílio no Suplemento Literário, uma pesquisa que abrangesse o fluxo histórico do cinema nacional deveria percorrer o passado no intuito de orientação presente e futura. Tal movimento, além de crítico e analítico, por excelência tinha que ser interpretativo, na medida em que aquilo que estava em jogo no momento era um projeto nacional de cultura cinematográfica tutelada por São Paulo. Era preciso, aos moldes propostos nos manifestos modernistas de 1922, amalgamar numa roupagem presente de identidade do cinema nacional um passado válido, com orientação futura daquilo que iria valer.

Considerações Finais

Zulmira Ribeiro Tavares, ao criticar negativamente alguns pesquisadores que delimitaram a trajetória crítica de Paulo Emílio em duas fases que, segundo ela, não se complementam – uma primeira como “crítico cosmopolita”, totalmente alheio ao cinema brasileiro, e uma segunda como “crítico nacionalista”, avesso a qualquer fita estrangeira –, sugere que tal recorte na trajetória do intelectual pode ter dado margem para um mal-



entendido na avaliação do conjunto de seu trabalho, pois suas críticas na revista *Clima*, mesmo pela via de análise da obra estrangeira, já demonstravam uma afinidade com temas que posteriormente iria desenvolver ao abordar o cinema brasileiro (TAVARES, 1986, p. 180-181).

Ao lado de tais argumentos, posso enfatizar que, além dos temas, indubitavelmente há um plano de fundo mais complexo. Apesar de possuir um ou outro teor diferenciado, as críticas de Paulo Emílio percorreram um todo cinematográfico que vinha ao encontro das principais preocupações presentes em seu espaço de experiência e horizonte de expectativas paulistano. Naquele espaço de experiência, o passado deveria ser filtrado de modo a justificar ações práticas no presente e as possíveis realizações futuras. Aí podem ser alocadas suas tentativas de diálogo com a crítica especializada que lhe foi contemporânea, tanto em *Clima* quanto no *Suplemento*, bem como a militância no sentido de lançar luz ao passado do cinema brasileiro, que seria viabilizado por uma Cinemateca (em fase de organização em São Paulo) e por críticos especializados dispostos a escrever nossa história cinematográfica.

Em vista disso, constato que, de *Clima* ao *Suplemento*, Paulo Emílio percorreria uma trajetória de maturação intelectual cujas balizas foram norteadas por um projeto cultural mais amplo do qual nunca se desvencilhou. Mesmo de Paris, em que passou uma temporada considerável (1946-1954) que poderia lhe distanciar do projeto do qual fez parte, o crítico continuou mantendo contato com seus pares, tanto por meio da colaboração em revistas e jornais quanto pelo simples contato amigável com o grupo de intelectuais que conheceu na Universidade de São Paulo. Com efeito, por tudo que já foi dito, nada mais oportuno que reafirmar enfaticamente: a matriz intelectual das críticas de cinema de Paulo Emílio Salles Gomes no *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo* constitui-se na sua atuação na revista *Clima*, sobretudo porque ele esteve imerso num projeto de modernização cultural nacional proposto pelas elites paulistas.

Referências

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura:** São Paulo no meio século XX. São Paulo: EDUSC, 2001.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice:** Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.



- CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs. **Paulo Emílio Salles Gomes**: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense/Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.
- MELO SOUZA, José Inácio de. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002.
- MENDES, Adilson Inácio. **A crítica viva de Paulo Emílio**. São Paulo: Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.
- MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio historiador**: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.
- PONTES, Heloísa. **Destinos mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado** – Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica. Brasília: Ed. da UNB, 2010.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no paraíso**. São Paulo: Editora Record, 2002.
- ZUIN, João Carlos Soares. Paulo Emílio Salles Gomes e Paris: política e cinema como duas vocações. **Novos Rumos**, ano 17, n. 36, 2002.