

# Paulo Emílio crítico, o antes e o depois.

Zulmira Ribeiro Tavares

A escrita de Paulo Emílio sobre cinema é muito extensa, abarca três décadas e naturalmente reflete, no seu curso, o curso de vida e de pensamento do autor. Quem se dispõe a examiná-la em uma visão de conjunto, não pode pretender chegar à uniformidade. Seus aspectos são muitos e variados, por vezes contraditórios. Ainda assim, tal escrita revela, ao longo dos anos, traços que lhe são constantes e a tornaram inconfundível desde o início. Na raiz da sua originalidade encontra-se uma notável compreensão para com o fenômeno cinematográfico, um modo de examiná-lo limpo de preconceito, uma aptidão muito particular em determinar os elementos concretos desse ou daquele filme, dessa ou daquela circunstância cinematográfica, tanto para recuperar a entidade descrita como para fazê-la ingressar numa viva especulação sobre as formações sócio-culturais do mundo contemporâneo.

O aspecto mais conhecido de tal escrita, a descoberta realizada por Paulo Emílio do cinema nacional, seguida de sua intransigente defesa, com os efeitos culturais e mesmo industriais na vida brasileira, — que tão bem conhecemos e não vou repetir aqui — pode ter dado margem a algum malentendido na avaliação do conjunto de seu trabalho e um pouco por culpa do próprio Paulo Emílio que nunca se cansou de alardear a descoberta. Contudo, a despeito da proclamação reiteradamente feita por ele mesmo de sua conversão radical à cinematografia do País, como se a sua atividade de pensador a um determinado momento houvesse dado um salto qualitativo, tal circunstância jamais ocorreu a não ser na fantasia do crítico que (sem dúvida para a realização de uma política cultural eficaz sobre o cinema nacional) “permitiu” que se generalizasse essa idéia entre os seus leitores: a de um “antes” e um “depois”.

Os artigos que ele escreveu para a revista *Clima*, nos anos 41 e 42, então muito jovem (com 25, 26 anos) deixam isso bem claro, ainda que à primeira vista, a um exame superficial, a impressão possa ser diversa, a de uma crítica realmente distinta dos seus trabalhos da maturidade. Na seção de cinema, sob sua responsabilidade, no n.º 2 da revista (de julho de 1941) em um balanço sobre os lançamentos do primeiro semestre do ano, ele se manifesta sem qualquer complacência para com o único filme brasileiro comentado, a película *Aves sem Ninho*, de Raul Roulien. Afirma simplesmente tratar-se de um “fil-

me ruim, mesmo em relação ao cinema brasileiro” e lamenta não poder vaiá-lo no final da exibição pelo fato de a última imagem do filme trazer “o retrato da Sra. do Chefe da Nação” o que lhe teria obstado a franca manifestação de repúdio. É verdade que na continuação do comentário ele também assina com alegria o progresso técnico dos jornais e comentários do DIP, conquistado por “um grupo de jovens e ardentes cineastas cheios de amor pela imagem”, sob a direção do chefe de produção, Henrique Pongetti, destacando no grupo o nome Ruy Santos e Fernando Cazianza e os documentários que então terminavam, “um sobre a construção de estradas de rodagem e outro sobre ‘Debret e o Rio de Janeiro.’” Contudo não é esse reconhecimento que julgo relevante como argumento para aproximar seu trabalho de então do que desenvolverá mais tarde. Na verdade quero é chamar a atenção para a circunstância de a sua crítica da época já demonstrar afinidade para com os temas que posteriormente irá desenvolver ao abordar o cinema brasileiro ainda que tal familiaridade nos chegue de forma indireta, pela via de obra estrangeira. No n.º 1 de *Clima* (de maio de 1941) Paulo Emílio formula uma observação que o levará mais tarde a se voltar para a produção realizada no País. Sobre o filme do John Ford *The Long Voyage Home* diz textualmente: “A alma profundamente irlandesa de John Ford exprime-se mais completamente e com mais liberdade em assuntos e atmosferas irlandesas. *Demonstração de que o cinema é uma arte nacional — fundamento número um da Nova Arte*” (grifo meu). Assim, ainda que o objeto da sua constatação não seja o filme brasileiro, mas o americano, é a constatação aprofundada que irá levá-lo posteriormente à sua complementação natural, a da necessidade de um crítico nacionalista para uma arte que se objetivava, segundo ele, pela nacionalização. Em outros termos: a necessidade de fazer participar da identidade entre cineasta, temática e País, a figura do próprio crítico. E qualquer xenofobismo por parte de Paulo Emílio fica (de forma postiça, bem entendido), apenas por conta do seu lado de militância cultural. O outro, o crítico, ao exercer o seu nacionalismo, nada mais fez do que realizar a correspondência óbvia entre uma arte que, sendo fortemente marcada pelo meio sócio-cultural (de uma maneira intrínseca, profundamente lastreada no conjunto da vi-



*Paulo Emilio Salles Gomes: interessado amorosamente por uma arte nacional e pelos "estimulantes maus filmes"*



da produtiva do País), estava a exigir um tipo de análise que lhe pudesse apreender a novidade do vínculo.

Um outro aspecto de sua crítica do período de maturidade, a da preocupação com o “mau filme” na órbita da produção nacional, também já se acha presente, contudo também aplicada apenas ao filme estrangeiro. Na sua obra madura freqüentemente defendeu a vitalidade do “mau filme” vendo-o como a forma distorcida encontrada para uma realidade social intensa, usualmente desatendida e sufocada, expressar-se — a qual só uma análise nova e desprevenida lograria atingir. Análise esta que ele passou a exercer com crescente gosto e pertinência, nem sempre “salvando” os filmes é verdade, mas freqüentemente tingindo-os de uma qualidade inesperada e ampliando, por meio deles, o campo de análise do fenômeno cinematográfico na vida nacional. (Lembra-se a propósito o caso dos filmes de Mazaroppi, para ficar com um só exemplo.) Na época do *Clima* é interessantíssima a análise que faz de *Tobacco Road* (nº 3, agosto de 1941) de onde desentranha um valor por assim dizer estético (um certo “tom” como ele o chama) a partir de um monte de coisas incongruentes, deslizantes, que não batem inteiramente entre si. Passo a citar: “Diante de *Tobacco Road* assistido pela primeira vez, inclina-se a julgá-lo como um mau filme — ve-se bem claramente o que ele tem de ruim — mas ao mesmo tempo, sente-se profundamente a incerteza da primeira impressão de conjunto e, pouco a pouco, começa a subir ao consciente a perturbação causada por certa cena, se anuncia a emoção possível, apenas vislumbrada dentro de nós e cujo desencadeamento depende de um melhor aproveitamento, por parte do espectador, de alguns detalhes cuidadosamente trabalhados do filme, e eis que finalmente *sai do filme uma história que se desenvolve independentemente, num entrosamento fictício com o argumento central que desaba*. Esses aspectos, que serão examinados no correr desse artigo, é que dão ao filme esse certo *tom* que nos surpreende desde a primeira vez, e que evita nossa decidida inclinação para um julgamento desfavorável.” E mais adiante: “*Tobacco Road* tem de certa maneira, para nós, o valor que tinham, para os primeiros críticos de cinema, aqueles *maus filmes* da era silenciosa, que eram atentamente estudados por anunciarem, em alguns relances, e mesmo em certos de-

feitos, o futuro desenvolvimento do cinema” (grifos meus).

Paulo Emílio, contudo, nessa ocasião ainda não se dá perfeitamente conta da dinâmica interna do “mau filme”, o que já o deveria levar, se assim fosse, inapelavelmente à produção brasileira. Pois os “estimulantes maus filmes”, vindos do início do silencioso e atingindo em 1941 o auge da implantação do cinema falado (a indústria dos *talkies*, como eram chamadas, mesmo pela crítica nacional, as fitas sonoras do período), já demonstravam a ele cabalmente, por meio exatamente de sua forma parcialmente falida, a disparidade de elementos de natureza diversa com que se forjava o novo meio. Capaz de percebê-la, Paulo Emílio porém não atenta para o fato de que, em cada produção nacional a mesma disparidade, por força das condições brasileiras, irá manifestar-se em grau elevadíssimo e deveria levá-lo — como de fato o faz mais tarde — à compreensão do cinema brasileiro como um todo.

Este movimento de disparidade formadora, destacado por meio da análise de *Tobacco Road*, do que se julga expressar e não se expressa, do que se vai dizer e se diz outro, do que se avança no entendimento do novo meio (a “Nova Arte”) a medida mesma que ele ainda não se sabe inteiramente de si — alcança uma dimensão mais ampla na introdução que Paulo Emílio faz de uma outra película lançada em S. Paulo na época. Nela ele destaca a possível ruptura entre imaginário e modo de produção na sociedade de classes, ocorrida dentro do cinema narrativo. Abre a crítica sobre *L'Empreinte du Dieu* de Léonide Moguy (*Clima*, abril de 1942, n.º 9) com as seguintes considerações: “De maneira geral, o cinema esbarra com dificuldades, todas as vezes em que procurou e procura inspiração nas atmosferas, nos problemas e no espírito da burguesia. A arte porque os homens ansiaram durante séculos, e que teve sua possibilidade de realização diretamente ligada ao desenvolvimento industrial da era burguesa, é uma arte dialeticamente ingrata. Nega, por sistema, o mundo que lhe permitiu a eclosão. A arte de imagens tênues e percíveis detesta as aparências, e insiste sempre na direção da realidade e da humildade. Este último ponto foi René Schwob que me ensinou. Há também outra coisa, que aprendi com Georges Bernanos, indispensável para o esclarecimento das linhas acima — ter espírito burguês, em nosso tempo, consiste no

*preferir as aparências às realidades*” (grifos meus). A despeito dessa visão evidentemente expressa sem matiz, não assumida (é óbvio) ao pé da letra pelo seu autor na crítica posterior que irá fazer de tantos e tantos filmes, pode-se contudo afirmar que os melhores momentos de sua análise do cinema brasileiro filiam-se a considerações semelhantes. Estas sem dúvida deram continuidade e consistência às suas primeiras formulações; apóiam-se em uma notável compreensão daquele aspecto do social que se expressa menos pelo que afirma de si do que pelo que a conjuntura do qual emergiu afirma por seu intermédio. Não se trata da aplicação de uma vulgar sociologia do cinema, o que retiraria qualquer interesse por esta análise, ainda que pudesse contar pontos para a dita disciplina. Tampouco de uma psicanálise por analogia, apostando no filme como paciente, com a noção de inconsciente aplicada como princípio orientador. Mas sim de uma reconstrução muito especial da experiência de ver cinema, imbuída de espírito marxista, contudo sem aplicação de teoria, forjada no “dentro”, no cerne mesmo da interação entre o novo meio e a sociedade contemporânea.

Outros traços formadores da crítica de Paulo Emílio podem ainda ser destacados desses textos do tempo em que participou de *Clima*. Na polêmica desenvolvida na época, no Rio, a propósito do cinema sonoro x cinema falado (provocada pela exibição de *Cidadão Kane*, ou *Citizen Kane*, pois todas as películas vinham sempre inicialmente citadas no original) o crítico intervém com grande vivacidade, apresentando democraticamente o ponto de vista de todos os debatedores mas não os salvando de serem alvo do seu humor (n.º 10, junho de 1942). Este humor se mostra parente próximo de trabalhos que nasceram muito depois, textos curtos, insólitos, vizinhos da crônica mas certamente únicos a seu modo, publicados em *Brasil Urgente* (63), *A Gazeta* (68), *Jornal da Tarde* (73). Sobre o tema da polêmica propriamente dito, na crítica que faz de *Cidadão Kane* (a análise mais detalhada e formal do conjunto dos artigos publicados) em dezembro de 1941 (*Clima*, n.º 7), ele se manifesta claramente favorável a uma utilização criativa da relação imagem-som e observa no filme em questão, exemplos da “ligação de imagens por sons e frases”, concluindo que as frases “faladas têm, ali, um valor de som”. E adiante: “Só do conflito assincrônico entre a imagem e o som poderá sair a

“O Brasil mudou,  
Paulo Emílio mudou,  
o cinema mudou.”

imagem-som. Em *Citizen Kane* Orson Welles trilhou timidamente esse caminho. Mas, com o instinto de cinema que possui, não pode ter deixado de sentir sua extraordinária fecundidade.”

Paulo Emílio iria voltar “amorosamente” muitas vezes ao objeto dessa análise, o filme de Orson Welles, no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, anos depois. Mas já aí na década de 40, a par do exame minucioso, detalhado, voltado para os valores filmicos, ele também manifesta outro nível da sua escrita, o ingresso ostensivo da própria individualidade no ato de conhecer e que iria se tornar uma constante de sua crítica: “*Citizen Kane* foi para mim uma aventura. Essa crítica não pode deixar de ter, por vezes, um aspecto de aventura narrada. Farei, é claro, tentativas de informação. (...) “A primeira vez que vi *Citizen Kane*, foi numa sessão matinal, em que o filme não seria repetido. Cheguei atrasado e assisti a menos da metade, entendendo muito pouco da *história* que estava sendo contada. Falava-se de uma *Rosebud*, que no fim verifiquei ser o nome de um tremó. Continuei a não entender, *mas naquele momento isso não tinha importância*.” (...) A partir de então, quer dizer, depois de visto três, quatro ou cinco vezes, o filme começa. É esse *Citizen Kane* que aqui se examinará”.

O seu último artigo escrito, de 1977, vem a ser uma pequena e graciosa fantasia, um minibalço crítico, ternamente humorístico, sobre a comemoração dos 80 anos de cinema brasileiro, cujo título, *Festejo Muito Pessoal*, leva às últimas conseqüências essa sua forma marota de fazer a própria individualidade desembaraçadamente comparecer como parte da análise. Um pouquinho menos bem-sucedido e esse recurso se tornaria uma amolação e uma tolice. Pois se não fosse levado a efeito magistralmente *até o fim*, poderia facilmente descambar para o subjetivismo com todo o seu cortejo suspeito: a relativização completa de valores, o tom enjoado de uma crítica autocentrada cuja vertente mais encontrável é a do “achismo” arrogante que porque “acha” e “curte” julga poder imprimir a marca da confiabilidade ao próprio parecer. Contudo, com a crítica de Paulo Emílio, ocorre algo completamente diverso. Nela, o componente de desejo existente em todo o movimento para o conhecer é conscientemente *extrovertido* para o ato de apreensão do fenômeno que se coloca como objeto de análise. Em su-

ma: na sua análise de filmes o desejo surge como parte integrante do instrumental crítico, *vertido* no próprio texto. Assim, muito à vontade, em grande parte dos escritos críticos, Paulo Emílio *se* auto-introduz no andamento da crítica, não para retirar a ela a sua pretensão à objetividade, não por adulação narcisista do próprio eu — nada disso. Simplesmente tal atividade, praticada com um gosto vivo pela descoberta, é que torna possível ao seu autor realizar uma espécie de “varredura” em toda a extensão do campo social, descobrindo-se a si mesmo como uma amostra de enfoque (privilegiada todavia apenas pela proximidade); uma amostragem de público, um cidadão colhido pela emergência do fenômeno, um fã aturdido e maravilhado tentando desembaraçar-se das intrincadas malhas do imaginário cinematográfico para poder objetivá-lo, praticar o seu entendimento. Muitas e muitas vezes ele voltará ao recurso, recriando-o cada vez de uma nova forma (como nova foi sempre sua curiosidade diante do que tinha a analisar); metodicamente fazendo a sua entrada “antitriunfal” (um tantinho histriônica mesmo como não poderia deixar de ocorrer com o ficcionista original e desabusado conferencista) no próprio campo de batalha do texto.

Tudo isso está lá, já é encontrável entre 41 e 42, no tempo de *Clima*. Claro, de lá para cá o Brasil mudou, Paulo Emílio mudou, o cinema mudou. O balanço *O Cinema do Século* (JB, 27 de dezembro de 1970), por exemplo, traz formulações suas brilhantes sobre a transformação sofrida pelo público cinematográfico desde o advento do cinema, e que lhe dá o sentido. Assim como sobre “a irreversível diáspora que abre a era da televisão”. Seu trabalho não nasceu pronto desde sempre (Deus me livre da bobagem). Estava, muito pelo contrário, a toda a hora se refazendo. Contudo alguns aspectos lhe foram constantes e negam o hiato apontado entre o crítico do cinema estrangeiro e o do cinema nacional. Mostraram sempre sua estrita fidelidade ao objeto analisado, em um primeiro momento; em um segundo, uma infidelidade fecunda, de natureza vital, comprometida de forma generosa com a aventura humana.

---

Zulmira Ribeiro Tavares é escritora, ensaísta  
e pesquisadora

---