

## A ESCRITA DA HISTÓRIA NO CINEMA BRASILEIRO E A EFICÁCIA POLÍTICA DA CRÍTICA DE PAULO EMÍLIO SALLES GOMES

JULIERME SEBASTIÃO MORAIS SOUZA\*

No início da década de 1990 o país “entrou de cabeça” no neoliberalismo. Nesse contexto, diversas atribuições estatais foram consideradas inócuas e a máquina pública pareceu perder a razão de existir, pois os grupos dominantes, tanto do setor financeiro como do político, propagaram com êxito e conseguiram implantar a teoria do estado mínimo. O que isso tudo tem a ver com o cinema brasileiro, sua história e com a pesquisa que pretendo noticiar?

A resposta é simples: esse cenário nacional que acabamos de rascunhar, no campo cinematográfico (produção, distribuição, exibição, crítica e estudos acadêmicos) é composto pela extinção da *Empresa Brasileira de Filmes S/A* (EMBRASILME), em 1990, a implantação da *Lei do Audiovisual*, em 1993, o surgimento do chamado “cinema da retomada” com a indicação de *O Quatrilho*, do diretor Fábio Barreto, ao Oscar de 1995, e a publicação no mesmo ano da

obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, do crítico, historiador e professor de cinema Jean-Claude Bernardet.

Por certo, todos esses fatores estão interligados, mas, de imediato, gostaríamos de lançar luz no livro de Jean-Claude Bernardet. Tecendo severos ataques aos historiadores que, até então, haviam se dedicado a resgatar a história de nosso cinema, Bernardet trazia para o centro do debate acadêmico sobre cinema brasileiro uma visão bastante ácida com relação à historiografia clássica a ele pertinente.

Em sua concepção, essa historiografia — construída na década de 1960, especialmente pela crítica cinematográfica — caminhou por duas veredas bastante discutíveis. Por um lado, não analisou adequadamente suas fontes (filmes) e, por outro, paralelo, elaborou um modelo de história alicerçado em interesses corporativos, cuja preocupação pairava mais sobre questões ideológicas, estéticas e políticas do que propriamente sobre a teoria e método empregados em uma pesquisa histórica de responsabilidade puramente profissional.

Ainda conforme Bernardet, essa historiografia estaria ultrapassada, uma vez que a concepção de história que a orientou não corresponderia mais à realidade da década de 1990, cujos desafios e propostas ideológicas, estéticas e políticas, além de diferentes, em alguns casos eram antagônicos àqueles enfrentados nos decênios de 1960 e 1970. No entanto, em meio a argumentos convincentes, ele alertava os novos historiadores sobre a eficiência daquela *visão mítica* de história, conseqüentemente acerca das dificuldades em substituí-la por uma verdade, bem como da necessidade de se criar *novos mitos*.

À luz da atualidade, mas deixando alguns feixes direcionados para os últimos quinze anos de estudos acadêmicos sobre cinema brasileiro, podemos notar que aquela perspectiva de história tão criticada por Bernardet começou a sofrer diversas transformações, tanto do ponto de vista teórico-metodológico como em seu horizonte de perspectivas e cobranças estéticas. Nesse sentido, é inegável que suas constatações foram muito instigantes e, por isso mesmo, correspondem ao ponto de partida temático de nossa pesquisa de mestrado intitulada *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*.

Ponto de partida temático porque, além de inspirar nossos questionamentos sobre o tema história do cinema nacional, *Historiografia clássica do cinema brasileiro* deixa subentendida a ideia de que alguns ensaios históricos de Paulo Emílio foram reproduzidos e apropriados por outros historiadores do cinema nacional. Em face desse indício, nossa hipótese primária propõe que a trilogia de ensaios *Panorama do cinema Brasileiro: 1896-1966* (1966), *Pequeno Cinema Antigo* (1969) e o clássico *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), de Paulo Emílio, constituiu-se em uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro devido a sua eficácia política.

Aliada a essa hipótese inspirada por Jean-Claude Bernardet, aceitamos como perspectiva teórico-metodológica as obras *A teia do fato* (1997), de Carlos Alberto Vesentini e *A escrita da história* (1982), de Michel de Certeau. De um lado, o empreendimento de Vesentini, especialmente ao discutir a formação de uma memória histórica sobre determinados fatos, nos permite mergulhar no processo histórico de constituição de uma memória histórica sobre o cinema brasileiro com base nos ensaios de Paulo Emílio. De outro, os valiosos argumentos de Certeau permitem uma problematização atinente ao lugar social a partir do qual foi construída essa memória histórica.

Portanto, munidos de tema, teoria e metodologia, assim como tomando por objeto principal a trilogia de ensaios históricos “pauloemilianos”, a perspectiva central de nossa pesquisa pretende oferecer alternativas no sentido de abordar teórica e metodologicamente a história e a historiografia do cinema brasileiro. Justamente assim, visamos sinalizar um caminho de abordagem de nossa história cinematográfica que incite nossos historiadores a levar em conta os distintos momentos de uma perspectiva de história que teve sua gênese, canonização e atualmente sofre um processo de reavaliação teórica, metodológica e temática.

Seguindo esse objetivo central, teremos que lidar com algumas questões ainda não problematizadas pelos historiadores do cinema nacional. Desse modo, e guiados por nossa hipótese primária, é preciso retroceder à trajetória intelectual de Paulo Emílio Salles Gomes lançando a seguinte questão: em quais frentes de atuação ele efetivou sua luta em favor do cinema brasileiro?

Como resposta direta a essa questão, podemos apontar as atuações do crítico, já a partir da década de 1950, na *Cinemateca Brasileira*, nas Universidades de Brasília (UnB) e de São Paulo (USP) e na crítica cinematográfica nacional, especialmente paulista (*Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*). Atentando para essa multifacetada atuação intelectual é possível desvelar alguns pontos significativos.

Na *Cinemateca*, como curador-chefe, Paulo Emilio formou um acervo e um núcleo de difusão do cinema brasileiro que teve influxo na própria concepção de cultura cinematográfica nacional. Nas Universidades, o professor participou ativamente na formação de pesquisadores e de uma perspectiva de história do cinema brasileiro. E, na crítica cinematográfica, o exímio escritor e agitador cultural difundiu a necessidade de dedicar maior atenção ao cinema brasileiro, propagou amiúde sua perspectiva de história, que já formava discípulos na academia, e empenhou-se em defender seus preceitos estéticos e ideológicos.

Tendo em vista que a atuação institucional de Paulo é frutífera no sentido que aponta nossa hipótese primária, resta uma inquietação básica: como foi a formação política e intelectual que possibilitou a atuação institucional de nosso ator principal? A resposta não pode ser obtida de maneira tão simples, uma vez que é necessário lançar luzes ao contexto intelectual, político, econômico e cultural paulista de aproximadamente o início dos anos de 1930 ao término dos anos de 1950.

Analisando tal recorte, podemos apreender que Paulo Emilio, por seu empenho político e cultural, em especial sua militância marxista, a colaboração na revista *Clima* e a formação acadêmica na USP, formou um aparato de qualidades que lhe deram o respaldo necessário para operar em frentes inegavelmente importantes para a cultura cinematográfica nacional. Tal elucidação de fatores e dados nos encaminha para outra questão instigante: quais circunstâncias históricas o levaram à dedicação tão sistemática ao resgate de nossa história cinematográfica?

Na busca de respostas, somos encaminhados à conjuntura e ao lugar social nos quais o crítico esteve inserido. Podemos flagrar que a efervescência pela qual passou São Paulo na primeira metade do século XX efetivou-se como

um campo aberto às possibilidades de modernização cultural. Tal projeto de modernização, mesmo negando um passado tido como ultrapassado, tinha parada obrigatória e automática no resgate daquilo que interessava nesse passado com vistas ao seu entendimento como ensinamento para o presente e o futuro.

Nesse lugar e contexto, Paulo Emílio, ao dedicar-se à linguagem cinematográfica, seja na revista *Clima*, no *Clube de Cinema de São Paulo* ou na *Cinemateca Brasileira*, respaldou tais possibilidades e se fez parte integrante do projeto modernizador. Com base na análise de muitos de seus ensaios, entrevistas e dados biográficos, é possível perceber também que, mesmo da Europa, onde permaneceu duas temporadas (de 1937 a 1939 e de 1946 a 1954), não cortou relações com seus pares, tampouco se mostrou alheio às questões sociais, políticas e culturais em voga na capital paulista.

Com efeito, pelo que foi acentuado, chegamos à ideia segundo a qual a multifacetada atuação institucional de Paulo Emílio, por um lado, amparada numa consistente formação intelectual e política e, por outro, inserida em um contexto que vinha ao encontro das aspirações de modernidade, formou o núcleo central para que suas investidas na história do cinema brasileiro obtivessem reconhecimento a partir da década de 1960. É justamente nessa década que o já importante intelectual Paulo Emílio Salles Gomes encontra um campo de batalha pronto para sua empreitada maior de elaborar a história do cinema brasileiro.

Em face do que foi observado, e ainda tendo em vista nossa hipótese inicial segundo a qual a trilogia de ensaios de Paulo Emílio constituiu-se em uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro por causa de sua eficácia política, somos incitados a averiguar onde reside a pujança desses ensaios. Para isso, temos que passar à discussão mais aprofundada da estrutura interna desses ensaios, tendo como horizonte orientador a ideia de que eles conseguiram atingir uma expressiva eficácia política.

Tratando a premissa da eficácia política como uma capacidade peculiar de ser persuasivo, nossa pesquisa pauta-se no seguinte leque de inquietações: como a trilogia de Paulo Emílio foi estruturada do ponto de vista teórico-metodológico? Com quais referências políticas, estéticas e ideológicas o autor

dialogou? Como ele se colocou diante dos problemas mais relevantes de seu tempo? E em que medida, por meio de seus ensaios, Paulo travou um diálogo persuasivo com seus interlocutores?

Como pode ser notado, do ponto de vista teórico-metodológico, a trilogia de Paulo Emílio tende à leitura sistemática de nossa cinematografia como “subdesenvolvida”, alinhada à perspectiva de história que sinaliza a ideia de um telos. Aprofundando um pouco essa questão e já demonstrando a ambiguidade dos ensaios do crítico, podemos afirmar que seus textos travam uma interlocução teórica com obras do calibre de Formação do Brasil contemporâneo (1942) e A revolução brasileira (1966), do historiador Caio Prado Junior, com a leitura da realidade brasileira propugnada por integrantes de instituições políticas do gabarito do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e, por fim, dialoga com os ideais estéticos da corporação de cineastas reunidos em torno do movimento cinemanovista.

Tal ambiguidade reside na interlocução dos ensaios de Paulo Emílio com perspectivas totalmente contrárias entre si, como as de Caio Prado Junior e as de integrantes do PCB e do ISEB, especialmente suas respectivas posições políticas no período pré-golpe acerca do alinhamento da burguesia brasileira. No entanto, se, por esse aspecto, a trilogia do crítico possui dois níveis de entendimento que se chocam, acreditamos que isso proporcionou sua plena aceitação por ambos os lados ideológicos, permitindo uma confluência de interesses, sobretudo quanto à necessidade de um projeto nacional industrializante tutelado pelo Estado brasileiro.

Diante disso, mais uma vez salta aos olhos a conjuntura na qual Paulo Emílio esteve inserido. Apesar das vicissitudes interpretativas de seus ensaios, atentando para a historicidade que os envolveu, desvelamos que o crítico, enxergando o contexto nacional sob a ótica da capital paulista, sempre manteve um diálogo persuasivo com as diferentes correntes e variados agentes envolvidos naquele processo histórico.

Na verdade, todos se posicionaram na luta por um ideal comum, que girou basicamente em torno de temas como modernização, modernidade, modernismo, industrialização e luta contra o status quo “subdesenvolvido”.

Dessa maneira, é notório que Paulo Emílio participou de um projeto de poder, especialmente do ponto de vista paulista, no qual um ideal de nação foi revestido de questões culturais.

Mais amplo ainda e com raízes profundas na gênese desse projeto modernizador foi o diálogo estético travado entre os ensaios de Paulo Emílio e as perspectivas da corporação de cineastas cinemanovistas. O crítico dialogou e defendeu esteticamente o Cinema Novo pautado no ideal de cinema nacional-popular, considerando-o legítimo no sentido de expressar a real cultura nacional, assim como avesso às imposições do estado de “subdesenvolvimento”.

Do mesmo modo, também podemos argumentar que não foram por acaso ou simples relação afetiva os motivos da interlocução entre Paulo Emílio e cinemanovistas, mas, sim, resultado de uma matriz estética alicerçada nas perspectivas modernistas dos integrantes da Semana de Arte Moderna de 1922. Por certo, o ideal de conteúdo genuinamente brasileiro, aliado à adoção de perspectivas estéticas modernas, ou seja, das vanguardas artísticas que deveriam ser adaptadas à realidade nacional, formou o ponto chave de interlocução entre o crítico e os cinemanovistas.

Obviamente, ambos os lados foram influenciados pela proposta modernista do terceiro decênio do século XX, especialmente Mário e Oswald de Andrade, no qual o reencontro da influência europeia deu-se no sentido de um mergulho no detalhe brasileiro. 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.

Em face disso, também é necessário argumentar que, por um lado, para o Cinema Novo a adesão de Paulo Emílio garantiu um respaldo teórico, pois seus ensaios lhe outorgaram um nível hierárquico muito acima das demais manifestações cinematográficas nacionais. No mesmo compasso, por outro, ao crítico Paulo Emílio Salles Gomes foi garantida a harmonia de interesses com uma esfera da produção cinematográfica nacional que produzia obras de acordo com suas aspirações estéticas, isto é, na contramão da opressão econômica, política, social e cultural imperialista, base de toda a sustentação do chamado “subdesenvolvimento cinematográfico”.

Em linhas gerais, a ambivalência dos ensaios de Paulo Emílio lhe proporcionou entretecer uma teia interpretativa da história do cinema nacional. Os fios dessa teia foram tecidos, por um viés, através do diálogo persuasivo travado com a elite letrada esquerdista, que ocupava os jornais, as revistas e as Universidades, e, por outro, com base no constante diálogo com as perspectivas estéticas e ideológicas que nortearam aspirações da corporação de cineastas cinemanovistas. Esse processo de alimentação e retroalimentação entre as perspectivas de Paulo Emílio e as propostas da esquerda brasileira proporcionou à trilogia do primeiro uma legitimidade que caracterizamos como eficácia política.

Em face do exposto, nossa hipótese inicial começa a tomar contornos mais nítidos. Dessa maneira, podemos analisar a recepção da trilogia de Paulo Emílio nos estudos de cinema brasileiro, sem, entretanto, perder de vista que, a partir da obra de Jean-Claude Bernardet, sua perspectiva de história começou a sofrer fissuras. Para tanto, são indispensáveis as seguintes questões: como ocorreu a consolidação da teia interpretativa da história de nossa cinematografia entretecida por Paulo Emílio? Quais os principais divulgadores dessa teia no campo acadêmico? E como se deu o processo de rompimento ou reavaliação das principais perspectivas dessa teia?

Não espanta a constatação de que historiadores do cinema brasileiro como Ismail Xavier, o próprio Jean-Claude Bernardet, Maria Rita Eliezer Galvão, Fernão Ramos, Roberto Moura e Arthur Autran, seja com suas obras, seja com orientação de pesquisas, tenham dado prosseguimento ao discurso histórico elaborado por Paulo Emílio. Nesse processo, temas como o “nascimento” do cinema brasileiro, a “Bela época”, o “subdesenvolvimento” e a hierarquização dos movimentos cinematográficos nacionais são recorrentes e vêm para primeiro plano na tela que demonstra um prolongamento das principais características teórico-metodológicas e estéticas da trilogia de Paulo Emílio.

Nesse sentido, já não é temerário afirmar que os ensaios Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966 (1966), Pequeno cinema antigo (1969) e Cinema: trajetória no subdesenvolvimento (1973), de Paulo Emílio, constitui-se em uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro. Todavia, ainda é preciso

avaliar as razões pelas quais sua perspectiva de história começou a sofrer reavaliações.

Para tanto, é necessário recorrer aos resultados dessa sua perspectiva de história para notar que um de seus principais pontos de sustentação residiu no ideal nacionalista. Uma rápida passada de olho na obra *Cinema e Estado no Brasil*, de Anita Simis, nos permite notar conquistas práticas das propostas expostas na trilogia de Paulo Emilio, pois, sob a forma de projetos de lei normatizados pelo Estado brasileiro, houve medidas de defesa da produção cinematográfica nacional frente à invasão dos filmes estrangeiros em nosso mercado interno.

Salta aos olhos que a prática efetiva do discurso histórico de Paulo Emilio viveu seu momento de ápice com a EMBRAFILME, que, além de defender a produção brasileira, tornou-se lugar de poder da corporação de cineastas cinemanovistas (grupo tão prestigiado pelo discurso histórico do crítico). Entretanto, a partir do decênio de 1980, com as alterações sociais, políticas, econômicas e culturais da sociedade brasileira, a EMBRAFILME, construída sob a égide nacionalista, entrou em crise.

Na virada da década de 1980 para a de 1990 a ideologia nacionalista perdeu terreno para as concepções neoliberais e o Estado sofreu reformulações profundas que levaram ao fim da EMBRAFILME, momento simbólico de uma nova conjuntura para o cinema brasileiro. Justamente a partir dessa nova estrutura social, política, econômica e cultural dos anos de 1990 é que devemos abordar novamente os estudos acadêmicos sobre o cinema brasileiro.

Tendo como ponto referencial a obra *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de Jean-Claude Bernardet, é oportuno salientar que sua historicidade também vem à tona. Do mesmo modo que Bernardet atribui aos ensaios de Paulo Emilio certa carga de ideologia oriunda de seu tempo de construção, podemos atribuir à obra de Bernardet uma carga de ideologia neoliberal da década de 1990.

Imerso na conjuntura dos anos de 1990, tal como fez Paulo Emilio em 1960 e 1970, Bernardet amparou-se, de modo implícito, é claro, em fatos e acontecimentos como o fim da EMBRAFILME, o enxugamento do Estado e o sucesso de público de filmes como *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati,

e O Quatrilho (1995), de Fábio Barreto, para criticar uma memória histórica que, naquele momento, não condizia com a realidade prática do cinema brasileiro. Desse modo, o crítico buscou respostas para o malogro prático da memória histórica elaborada na década de 1960, assim como sinalizou as possibilidades de análise que atendiam as necessidades de sua atualidade.

À luz de tudo isso, resta uma questão essencial a ser respondida: como, enquanto “historiadores de ofício”, nos posicionar teórica e metodologicamente perante uma perspectiva de história que perseverou por três décadas no interior da historiografia do cinema brasileiro, mas que desde Historiografia clássica do cinema brasileiro vem passando por um processo de reavaliação crítica?

Note-se que estamos lidando com historicidades distintas, pois há processos de construção, ápice, declínio e reavaliação da perspectiva de história de Paulo Emílio. Portanto, para encararmos de maneira consistente, do ponto de vista teórico-metodológico, a historiografia do cinema nacional, é preciso seguir os procedimentos enfatizados por Carlos Alberto Vesentini e Michel de Certeau.

Pelo lado de Certeau, devemos atentar especialmente para sua proposta de recuperar a historicidade inerente à produção do conhecimento histórico, levando em consideração a influência do “lugar social” do pesquisador em história. Para tanto, como argumenta Vesentini, se faz necessário voltar ao processo e, com base nos documentos relacionados a tal processo, buscar elaborar possíveis interpretações que nos permitam entender as características específicas do objeto estudado.

Naturalmente, no caso do cinema, assim como no teatro ou nas artes plásticas, estamos lidando com a escrita da história de uma linguagem artística, o que tende a complicar ainda mais nosso trabalho, pois geralmente os documentos e as obras sobre esses documentos nos chegam já organizados, sistematizados e hierarquizados. Nesse sentido, como bem alerta Robert Paris, uma vez que não somos os primeiros leitores dos documentos, devemos tomar cuidado com uma perspectiva de história cristalizada e encará-la criticamente, na medida em que ela foi construída em outras circunstâncias e de acordo com critérios que não são os nossos (PARIS, 1988).

Tendo no horizonte teórico todas essas premissas, em nossa relação direta com os documentos a expressiva proposta elaborada por Adalberto Marson é essencial, sobretudo na caminhada por três níveis profundos de investigação, por inquirir:

1º) Sobre a existência em si do documento: O que vem a ser documento? O que é capaz de nos dizer? Como podemos recuperar o sentido deste seu dizer? Por que tal documento existe? Quem o fez, em que circunstâncias e para que finalidade foi feito?

2º) Sobre o significado do documento como objeto: O que significa como simples objeto (isto é, fruto do trabalho humano)? Como e por quem foi produzido? Para que e para quem se fez a produção? Qual a finalidade e o caráter necessário que comanda sua existência?

3º) Sobre o significado do documento como sujeito: Por quem fala tal documento? De que história particular participou? Que ação e que pensamento estão contidos em seu significado? O que o fez perdurar como depósito da memória? Em que consiste o seu ato de poder?

Em linhas conclusivas, observar a produção do conhecimento histórico consiste em um alargamento de nosso campo referencial para além da memória histórica, passando diretamente por nossas escolhas teóricas e metodológicas. Por sua vez, essas devem contribuir operatoricamente na compreensão daquilo que o passado tem a informar às inquietações de nosso tempo, pois a célebre contribuição de Marc Bloch sinalizou que o “historiador de ofício” reflete acerca dos homens no tempo.

Seguindo essas indicações teóricas e se as angústias, necessidades e problemas do homem caminham no mesmo passo do fluxo histórico, não é um sofisma afirmar que a condição necessária para que os historiadores elaborem novas interpretações acerca da história e da historiografia do cinema brasileiro já foi delineada, especialmente se atentarmos para talvez a grande especificidade do nosso ofício, que consiste em interrogar os documentos de maneira crítica.

## NOTA

\* Julierme Sebastião Morais Souza é mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: juliermehistoriador@hotmail.com