

Paulo Emílio Salles Gomes e a conservação do patrimônio cinematográfico brasileiro

Paulo Emilio Salles Gomes and the conservation of the Brazilian cinematographic heritage

Paulo Emilio Salles Gomes y la conservación del patrimonio cinematográfico brasileño

—

Marcia Regina CARVALHO DA SILVA
profmarciacarvalho@yahoo.com.br

—

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación
N.º 142, diciembre 2019 - marzo 2020 (Sección Diálogo de saberes, pp. 303-316)
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X
Ecuador: CIESPAL
Recibido: 15-11-2019 / Aprobado: 27-03-2020

Resumo

Este artigo apresenta um perfil do crítico e historiador Paulo Emilio Salles Gomes um dos mais completos intelectuais brasileiros, pioneiro no ensino e pesquisa de cinema, com atuação em festivais e congressos nacionais e internacionais, e um forte defensor da necessidade de conservação dos filmes em arquivos, lutando pela criação da Cinemateca Brasileira. Seu percurso de vida construiu avanços fundamentais para a área de cinema no Brasil, instigando um debate cultural mais amplo e inaugurando os estudos de história do cinema brasileiro, colaborando definitivamente para a escrita da história da comunicação no país

Palabras chave: Paulo Emílio Salles Gomes; cinema brasileiro; jornalismo cultural; Cinemateca Brasileira; história da Comunicação no Brasil

Abstract

This article presents a profile of the critic and historian Paulo Emilio Salles Gomes, one of the most complete Brazilian intellectuals, a pioneer in film teaching and research, acting in national and international festivals and congresses, and a strong advocate of the need to preserve films in archives, fighting for the creation of the Brazilian Cinematheque. His life course built fundamental advances for the Brazilian film industry, instigating a broader cultural debate and inaugurating the history studies of Brazilian cinema, definitively collaborating in the writing of the history of communication in the country.

Keywords: Paulo Emílio Salles Gomes; Brazilian cinema; cultural journalism; Cinemateca Brasileira; history of Communication in Brazil

Resumen

Este artículo presenta un perfil del crítico e historiador Paulo Emilio Salles Gomes uno de los más completos intelectuales brasileños, pionero en la enseñanza e investigación de cine, con actuación en festivales y congresos nacionales e internacionales, y un fuerte defensor de la necesidad de conservación de las películas en los archivos, luchando por la creación de la Cinemateca Brasileña. Su trayectoria de vida construyó avances fundamentales para el área de cine en Brasil, instigando un debate cultural más amplio e inaugurando los estudios de historia del cine brasileño, colaborando definitivamente para la escritura de la historia de la comunicación en el país.

Palabras clave: Paulo Emilio Salles Gomes; el cine brasileño; periodismo cultural; Cinemateca Brasileña; historia de la comunicación en Brasil

1. Introdução

Paulo Emílio Salles Gomes foi um dos mais completos intelectuais brasileiros, criador de clubes de cinema, crítico e ensaísta, pioneiro no ensino e pesquisa de cinema, com atuação em festivais e congressos nacionais e internacionais, e um forte defensor da necessidade de conservação dos filmes em arquivos, lutando pela criação da Cinemateca Brasileira. Seu percurso de vida construiu avanços fundamentais para a área de cinema no Brasil, instigando um debate cultural mais amplo e inaugurando os estudos de história do cinema.

Neste momento em que vemos a juventude das redes nas ruas no Brasil, lutando “por uma vida sem catracas”, vale lembrar que Paulo Emílio foi um dos articuladores em São Paulo da “Campanha dos 50%”, com o objetivo de garantir descontos para todos os estudantes no suprimento de suas necessidades básicas como alimentação, vestuário, casa e cultura (SOUZA, 2002, p. 39).

Considerado um subversivo, Paulo Emílio foi preso e depois emigrou para a França, onde permaneceu até o início da Segunda Guerra Mundial. Segundo José Inácio Melo Souza “o crime de Paulo Emílio foi unicamente de opinião política” (2002, p. 77). Na época, Paulo Emílio era diretor da revista cultural *Movimento*, cujo lema era: “a revista do presente que enxerga o futuro”, havendo colaborado com vários textos críticos. Para a polícia, esta agitação literária era suficiente para prendê-lo como subversivo, mesmo sabendo que ele não pertencia ao Partido Comunista.

Parte da herança deixada por Paulo Emílio pode ser identificada em sua incursão pela memória, catalogação e registro do conhecimento, tanto pela conservação dos filmes, quanto pela organização dos livros, com sua notável Biblioteca. Segundo Adilson Mendes, a biblioteca de Paulo Emílio, que integra a Cinemateca Brasileira¹, é uma:

porta de acesso ao seu pensamento. As características dos livros informam um programa de leituras e formas de estudo. Os volumes guardam marcas importantes, rastros de um leitor criterioso, que deixou traços de caminhos percorridos e indicações de desvios. Folheando os livros é muito comum encontrarmos, no final de cada volume, anotações dos números de páginas mais significativos (MENDES, 2012b, p. 63).

Nesse sentido, crítica e história de cinema foram instâncias privilegiadas de construção de um pensamento de Paulo Emílio sobre o cinema, e em particular de seu olhar sobre o cinema brasileiro, em suas relações de permanência e divulgação, que integram práticas da Comunicação Social através da crítica em espaços do jornalismo cultural, e do impacto de seu trabalho para a sociedade e para a construção do conhecimento científico.

1 Constam na instituição cinco mil volumes, entre livros de cinema e ciências humanas, além de revistas e catálogos.

Além de referência incontestável, Paulo Emilio Salles Gomes já se tornou objeto de extensa pesquisa no Brasil. Entre as várias análises que focalizaram sua vida e obra podem-se destacar o estudo de Zulmira Ribeiro Tavares sobre a escrita do crítico, análise retomada na pesquisa de Adilson Inácio Mendes (2007; 2012), a biografia expansiva de José Inácio de Melo Souza (2002) - que é retomada como base fundamental para este texto -, e as pesquisas universitárias de alguns de seus principais discípulos, como Olga Fudemma (2006) e Carlos Roberto de Souza (2009) que investigaram a história da Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes e documentos sobre a história do cinema brasileiro, ou o estudo de Pedro Plaza Pinto ao discutir a relação do crítico com a geração de cineastas do Cinema Novo (2008), entre outros.

2. A trajetória de Paulo Emilio Salles Gomes

Nascido em São Paulo, em 17/12/1916, Paulo Emilio Salles Gomes fez parte do grupo de jovens intelectuais formados pela Faculdade de Filosofia, como Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Gilda de Mello e Souza e outros.

Paulo Emílio criou o Clube de Cinema de São Paulo, nos moldes do *Cercle du Cinéma*², exibindo filmes, como os de Chaplin, Fritz Lang e Robert Wiene, no salão da Faculdade de Filosofia e também em sua casa. O público formado por professores, estudantes e intelectuais paulistanos debatiam os filmes após as projeções.

Em 1941, o mesmo grupo fundou a revista *Clima*, cabendo ao Paulo Emilio a seção de cinema em que desenvolveu vários textos fundadores de aspectos da cultura cinematográfica em seu debate sobre a pedagogia do olhar, a história do cinema, a importância do diretor e a busca por uma definição do específico fílmico.

A revista pretendia discutir os vários ramos da cultura, da literatura, música e cinema em suas relações com a economia, sociedade e os modos de produção cultural no Brasil. *Clima* se destaca por seus ensaios longos e também por seu pioneirismo com reproduções de desenhos e gravuras. Segundo José Inácio Melo Souza:

Paulo Emílio escreveu sobre cinema em *Clima* nos números de 1 a 7 (de maio a dezembro de 1941) e 9 a 11 (abril a julho-agosto de 1942). Teceu comentários sobre cinco filmes norte-americanos e dois franceses; realizou dois balanços, um sobre os filmes exibidos no primeiro semestre de 1941 e outro sobre a polêmica do mudo X falado (o terceiro balanço, dirigido à produção de filmes antinazistas, revelou-se,

2 O Cercle du Cinéma foi uma criação de Henri Langlois e Georges Franju, para a exibição e debate de filmes mudos antigos em oposição ao período de vitória do cinema falado. As películas mudas que tinham perdido valor comercial para exibição, colecionadas por Langlois, impulsionaram a fundação de uma cinemateca. Em 1936, o mesmo grupo do Cercle junto a Paul-Auguste Harlé, redator-chefe da revista *La cinématographie française*, criaram oficialmente a Cinemateca Francesa.

na verdade, um artigo político) (...) Os textos trazem para a crítica uma série de elementos inéditos, alguns deles fundadores de uma nova percepção do fenômeno cinematográfico. Antonio Candido salientou bem a inauguração do ensaio longo em cinema. O fato de se dedicar 12, 14, 15 páginas de uma revista à análise de um filme era algo inovador no meio cultural brasileiro (SOUZA, 2002, p. 166)

Os textos da revista *Clima* trouxeram para a crítica de cinema uma série de fundamentos inéditos que caracterizam uma nova percepção e análise da linguagem cinematográfica, em particular os debates sobre os elementos que compõem a especificidade do cinema como expressão artística e a importância do entendimento das transformações de sua linguagem na evolução da história. Entretanto, a revista enfrentou algumas oposições no meio intelectual paulistano, como o famoso apelido para o grupo de “chato-boys”, criado pelo modernista Oswald de Andrade.

Nos textos de Paulo Emílio nota-se sua forte crença no cinema como arte a partir de suas discussões analíticas das modalidades de expressão do cinema, com seu ritmo próprio, do interior da imagem ou pela sua ordenação na montagem, quando o crítico discute o cinema como forma de expressão privilegiada do mundo moderno.

No início de 1946, com uma bolsa do governo francês, Paulo Emílio foi para Paris estudar estética do cinema no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC). Trata-se de sua segunda temporada em Paris, de 1946 a 1954, lembrando que após sua prisão, Paulo Emílio seguiu para Paris durante os anos de 1937 a 1939. Além de estudante de cinema, participou da UNESCO, integrando a Comissão de Comunicação de Massa. Indicado por Paulo Duarte, etnólogo e jornalista, substituiu-o na secretaria geral do *Institut des Hautes Études Brésiliennes*, fundado no Museu do Homem.

Neste período, Paulo Emílio se tornou correspondente na Europa da Filmoteca do Museu de Arte Moderna (MAM) e do segundo Clube de Cinema de São Paulo, presidido pelo amigo Almeida Salles. Nessa atividade conseguiu a entrada das entidades brasileiras na *Fédération Internationale des Ciné-Clubs* e na *Fédération Internationale des Archives du Film*, promovendo um raro intercâmbio internacional entre entidades e na gestão de compra e empréstimo de filmes. Foi ainda correspondente do jornal *O Estado de São Paulo* e da Revista *Anhemi*, escrevendo sobre os filmes lançados nos festivais de Cannes, Veneza e Bruxelas.

Na França descobriu Miguel Almereyda, pai do cineasta Jean Vigo, que tinha sido um anarquista no começo do século, sendo assassinado misteriosamente na prisão. Paulo Emílio realizou um estudo sobre os filmes de Jean Vigo, dois curtas, o média metragem *Zéro de conduite* e o longa *L'Atalante*, e sobre o pai anarquista. Este estudo se estendeu de 1947 a 1952, quando os textos em francês foram finalizados. Primeiramente Paulo Emílio publicou um artigo em coautoria com Henri Storck para a coletânea inglesa *The cinema*, editado pela

Penguin Books, em 1951, intitulado “Nought for Behaviour”, mas apenas em 1957 sua pesquisa foi publicada em livro, com a ajuda de André Bazin e Chris Marker.

Quando retorna definitivamente ao Brasil, em 1954, Paulo Emílio é recebido como especialista em estética cinematográfica, e assume o cargo de conservador da Filmoteca do MAM. Entre 1956 e 1965, concentra sua produção ensaística e crítica em três periódicos: o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, a revista *Visão* e o tabloide *Brasil, Urgente* (SOUZA, 2002, p. 435). Ainda neste ano realiza o I Festival Internacional de Cinema de São Paulo.

Em 1956, Décio de Almeida Prado assumiu a direção do Suplemento Cultural do jornal *O Estado de S. Paulo* colocando Paulo Emílio na seção de cinema, mantendo-a até 1966. Paulo Emílio teceu comentários sobre diretores célebres, como Eisenstein, Jean Renoir, Orson Welles e também sobre o seu novo interesse sobre o Brasil e seu cinema.

Os seus textos são pequenos ensaios críticos sobre cinema. Neles, Paulo Emílio instigou discussões sobre tendências cinematográficas do presente (do cinema nacional e estrangeiro) marcando definitivamente o debate sobre o cinema moderno, tornando-o principal interlocutor dos jovens cineastas interessados em renovar esteticamente o cinema. Há em seus textos uma clara superação da atividade jornalística vulgar quando se descreve os filmes, divulga diretores e filmes entre outras atualidades da produção cinematográfica. O que se percebe, no entanto, é a busca por uma valorização das funções internas do drama na tela do cinema, dos elementos modernos como a profundidade de campo, do som articulado a imagem e as narrativas, entre outros recursos específicos do cinema, em seus códigos de representação e linguagem.

Paulo Emílio colaborou ativamente para a criação da Fundação Cinemateca Brasileira, que no período de 1957 a 1961, ganhou sede no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, permanecendo até a década de 1980, com manutenção como entidade independente, mas dependente do governo em termos de recursos para o arquivo de filmes. Em 1960, organizou a I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, para a qual redige a comunicação “Uma situação colonial?”.

Em 1961 e 1963, com novas verbas estaduais para a entidade, criou-se um pequeno núcleo de jovens vindos do cineclubismo e do jornalismo cinematográfico contando com a participação de Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla e Lucila Bernardet. Neste período, Paulo Emílio publicou o capítulo “Mauro e altri grandi” no livro *Il cinema brasiliano*, em 1961, e “Cinema polonês hoje” no folheto da Cinemateca Brasileira, em 1962.

Aliando a prática da crítica cinematográfica e a difusão e memória dos filmes, Paulo Emílio apresentou ainda forte interesse por novas concepções e ideias dos novos realizadores, sobretudo dos cineastas do Cinema Novo e de outras vertentes do cinema moderno. Assim, participou ativamente de provocações curiosas por meio de artigos, debates e divergências com produtores e cineastas – a exemplo de David Neves e Glauber Rocha – colocando a crítica numa posição instigante de pensar o cinema em curso, retomando concepções pré-

estabelecidas, convenções e estilos do passado para projetar e questionar novos modos de se fazer cinema.

No Brasil, segundo Arthur Autran (2007, p. 18-19), os primeiros nomes a se preocuparem com o passado do cinema brasileiro eram quase sempre jornalistas que exerciam a crítica diante de uma atividade cultural pouco reconhecida socialmente, como os críticos Pedro Lima e Vinicius de Moraes. Francisco Silva Nobre é responsável pelo trabalho pioneiro *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), que suscitou artigos de Paulo Emilio Salles Gomes e J. B. Duarte. No livro consta uma série cronológica de personalidades e títulos de filmes com comentários otimistas do autor sobre o cinema feito no Brasil.

No mesmo período de fundação da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, nos anos 1950, nota-se a consolidação ou constituição de uma historiografia do cinema brasileiro paralela ao reconhecimento da prática da crítica cinematográfica, com os periódicos especializados, a proliferação dos cineclubes, a também atuação da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, e a divulgação de publicações das primeiras histórias do cinema mundial.

Com isso, os primeiros textos de história do cinema brasileiro não foram produzidos por historiadores, mas sim por pessoas com ligações com a produção e com a crítica cultural, como Adhemar Gonzaga a partir da documentação adquirida ao longo de sua trajetória no cinema, Carlos Ortiz com sua periodização do cinema brasileiro, ou a preocupação com uma pesquisa histórica de Alex Viany, Vicente de Paula Araújo e Paulo Emilio Salles Gomes.

No texto “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966” (1966), Paulo Emilio Salles Gomes apresenta uma cronologia para a história do cinema brasileiro caracterizando os seus principais períodos ou “épocas” a partir das crises de produção. Considerado um texto mais refinado em relação às outras tentativas anteriores de periodização, Paulo Emilio deu impulso para a chamada “historiografia universitária” quando se afasta do jornalismo cultural para se dedicar à implantação dos cursos de Cinema na Universidade de Brasília, em 1964, e na Universidade de São Paulo, em 1967.

Nessa transição, também são fundamentais os trabalhos de Walter da Silveira, Jean-Claude Bernardet e Lucilla Ribeiro Bernardet. Além da legitimação do Cinema Novo a partir da própria trajetória crítica de Glauber Rocha, como em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963 (ROCHA, 2004).

Ainda em 1966, Paulo Emilio publica o livro *70 anos de cinema brasileiro*, coautoria com Adhemar Gonzaga, com uma pesquisa baseada no amplo acervo de Gonzaga, dividindo a história do cinema brasileiro em ciclos. Paulo Emilio também possui ampla publicação em jornais, escrevendo crônicas, críticas e notas:

Paulo Emilio escreveu para A Gazeta (15 artigos), de 29 de abril a 23 de setembro de 1968; Jornal da tarde (17 artigos), de 10 de abril a 10 de maio de 1973; Jornal do Bairro (10 artigos), de 20 de março a 10 de julho de 1974; Argumento (5 artigos), de

outubro de 1973 a fevereiro de 1974 e Movimento (3 artigos), em agosto e setembro de 1975. (SOUZA, 2002, p. 526-527)

O biógrafo José Inácio de Melo Souza (2002) também explica que Paulo Emilio foi convidado para organizar um curso universitário de cinema no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília. Mas o golpe de 1964 acarretou a demissão coletiva de 200 professores da UnB, trazendo Paulo Emilio de volta para São Paulo, quando foi convidado por Antonio Candido para a Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo (USP), onde lecionou Teoria Literária com um enfoque voltado para o cinema. Em 1968, participou do livro *A personagem de ficção*, organizado por Antonio Candido, com o texto “A personagem cinematográfica”.

Com a fundação da Escola de Comunicações Culturais em 1968, depois Escola de Comunicações e Artes (ECA), Paulo Emílio passou a lecionar as disciplinas de Cinema Brasileiro e História do Cinema. O seu trabalho na USP impulsionou a formação de toda uma geração de estudantes e pesquisadores da área de cinema, cujos expoentes foram os trabalhos de Maria Rita Galvão e Ismail Xavier, além de Carlos Roberto de Souza e Carlos Augusto Calil. O curso de cinema, sob a direção de Rudá de Andrade (durante os anos de 1967 a 1971) tinha como professores, além de Paulo Emílio, Almeida Salles, Jean-Claude Bernadet, Maurice Capovilla e Roberto Santos, e após a formação da primeira turma, deu-se a contratação de Ismail Xavier, Marília Franco, Eduardo Leone, entre outros. A primeira avaliação dos filmes produzidos por cineastas formados pela ECA foi feita por Jean-Claude Bernardet no seu ensaio “Os jovens paulistas” (XAVIER, 1985).

Assim, o método científico começa em Paulo Emílio, passa por Maria Rita Galvão com a “história” feita a partir dos depoimentos em *Crônica do cinema paulistano* (1975), obra originada da dissertação de mestrado, defendida em 1969, na USP, e tem continuidade nos anos seguintes com uma produção historiográfica voltada para a pesquisa sobre a crítica cinematográfica, os testemunhos dos realizadores e cinema de ficção. A pesquisa de Ismail Xavier, por exemplo, dialoga diretamente com a obra de Paulo Emilio, ao retomar o elemento político do “subdesenvolvimento” em pesquisa publicada em 1993: *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*.

O pesquisador Alcides Freire Ramos já analisou o seguimento do discurso de Paulo Emílio em textos de referência para os estudiosos da história do cinema brasileiro, evidenciando o privilégio e a valorização do Cinema Novo em detrimento das comédias musicais de sucesso, quando a reiteração sistemática da associação entre os filmes carnavalescos e o “subdesenvolvimento” atribuiu àqueles filmes um juízo de valor estético-político negativo, que os caracteriza como a reafirmação de nosso “subdesenvolvimento”. Desse modo, associar chanchada com “subdesenvolvimento” tornou-se “norma” na historiografia do cinema nacional (FREIRE RAMOS, 2005, p. 6-8), apenas recentemente reavaliada.

Sabe-se, ainda, que Paulo Emílio Salles Gomes iniciou a matriz de hierarquização dos movimentos cinematográficos com alguns indícios de avaliação negativa para a chanchada e os filmes da Vera Cruz, na utilização da expressão do ocupado, procurando algumas manifestações cinematográficas com características que afloraram no decorrer da história do cinema brasileiro a despeito de uma cultura mimética dominante, introduzida pelo ocupante, debate já rediscutido pelo pesquisador Samuel Paiva (2003).

Durante o período em que lecionou na ECA-USP, Paulo Emílio também desenvolveu sua tese de doutorado sobre o cinema de Humberto Mauro, finalizando-a em 1972. Trabalho publicado em *Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro* (1974). Vários autores já retomaram o estudo da obra de Humberto Mauro, sempre situando a importância da pesquisa de Paulo Emílio, e certamente a qualidade estética deste diretor de carreira cinematográfica que se estende ao longo de 50 anos, desde o chamado “Ciclo de Cataguases”, colaborando com produção para a Cinédia, para o Instituto Nacional de Cinema Educativo, além de outros filmes “independentes”.

No início dos anos 1960, Paulo Emílio torna-se ator de cinema no filme *Gimba* (1963), de Flávio Rangel, e participa ainda de *Tem Coca-Cola no vatapá*, filme dos alunos da ECA, Pedro Farkas e Rogério Correa. Em 1966, casa-se com a escritora Lygia Fagundes Telles³, com quem escreve o roteiro para cinema baseado na obra Dom Casmurro, de Machado de Assis, para o filme *Capitu*, dirigido por Paulo César Saraceni. Escreve ainda a novela *Três mulheres de três PPPês* (editado pela Perspectiva em 1977, com reedição pela Cosac Naify em 2007). Sobre este último, Antonio Candido diz de Paulo Emílio:

A sua livre e extraordinária imaginação sempre aspirou a algo mais, porém só no fim da vida, aos sessenta anos, escreveu os três contos longos do mencionado livro, que tratam de relações amorosas complicadas, com uma rara liberdade de escrita e concepção. No entanto, a sua modernidade serena e corrosiva se exprime numa prosa quase clássica, translúcida e irônica, com certa libertinagem de tom que faz pensar em ficcionistas franceses do século XVIII. (CANDIDO, 1989, p. 215).

Os últimos anos de sua vida foram marcados pelo trabalho de retomada da Cinemateca Brasileira, que tinha permanecido estagnada por uma década (1965-1975) e pela paixão pela literatura. Os seus alunos deram continuidade a entidade e aos estudos de cinema no Brasil após a sua morte em 1977.

Postumamente tem-se a publicação de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980), livro composto por três textos: “Pequeno cinema antigo”, “Panorama do cinema brasileiro: 1986/1966” e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”; *Crítica de cinema no suplemento literário* (1982), coletânea de seus textos em dois volumes; *Jean Vigo* (edição brasileira, 1984); *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente* (1986), também uma coletânea de

3 Primeiramente, Paulo Emílio foi casado com Sonia Houston Velloso Borges (1949).

artigos organizada por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado; *Vigo*, vulgo *Almeryda* (1991) e *Capitu* (1993), roteiro do filme homônimo, escrito com Lygia Fagundes Telles.

Em 2007, além da reedição de *Três mulheres de três PPPês* e *Capitu*, foi lançada a novela *Cemitério*, escrita entre 1973-1976, e a peça *Destinos*, redigida e representada no teatro do presídio Maria Zélia em 1936, em São Paulo. Carlos Augusto Calil, organizador do volume editado pela Cosac Naify, aponta em Paulo Emílio uma escrita que “condensa a forma apurada num contexto de alta densidade política, graças aos efeitos cinematográficos que habitualmente agencia”.⁴

3. A atualidade de Paulo Emílio Salles Gomes

Paulo Emilio Salles Gomes atravessa trinta anos de presença constante como crítico e especialista em cinema. Desde sua escrita sobre cinema na revista *Clima*, a sua produção intelectual obteve forte impacto na cultura brasileira, da militância do texto crítico e político à fundação da Cinemateca Brasileira e o ensino e formação de importantes pesquisadores de história do cinema brasileiro. Dessa maneira, sua contribuição aos estudos de Comunicação ecoa na reflexão estética singular da prática da análise dos filmes e da compreensão de seu contexto histórico e suas relações com outras artes.

Os ensaios de Paulo Emilio Salles Gomes revelam a importância do ofício do crítico e do historiador, com senso de humor e coragem. Os seus textos inspiram várias gerações de pensadores e realizadores de cinema no Brasil a partir de conceitos provocadores desde a investigação da história do cinema brasileiro, a partir de uma periodização, de seu nascimento, *Bela Época*, até o estágio de seu “subdesenvolvimento” na hierarquização dos movimentos cinematográficos, com base em sua trajetória histórica.

A crítica de Paulo Emilio inaugurou a redação com estilo pessoal com reflexão estética e posicionamento político. Para Paulo Emilio, a análise filmica se faz entrelaçando ideias sobre cinema, exercício aplicado na redação de ensaios e críticas com base em seu raro repertório e conhecimento sobre cinema mundial.

Nesse sentido, a tentativa de apresentar momentos importantes da trajetória de Paulo Emilio nos leva ao Modernismo engajado dos anos 1930 e a vida política brasileira desta década, quando Paulo Emilio fez parte dos grupos que lutaram contra a ditadura varguista, sendo por isso preso por quase dois anos. Em seguida, o resgate do início de sua carreira como crítico e jornalista, reavaliando a história e importância da Revista *Clima*, neste momento político e moderno,

4 Em 2009, a Cosac Naify e as Edições SESC SP lançaram ainda a Caixa Paulo Emílio, composta pelos livros *Vigo*, vulgo *Amereyda* e *Jean Vigo*, de Paulo Emílio Salles Gomes, em continuidade à publicação de toda obra do autor, iniciada em 2007. A caixa inclui ainda dois DVDs da obra integral do cineasta francês e extras com entrevistas com Antonio Candido, Carlos Augusto Calil, Lygia Fagundes Telles, Ismail Xavier e François Truffaut, além do documentário de Jacques Rozier, *Cineastas do nosso tempo* (1982), sobre Jean Vigo.

como já foi rememorado pelo próprio autor: “Em 1935, pois, aderiu a tudo que me parecia moderno: comunismo, aprismo, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Lasar Segall, Gilberto Freyre, Anita Malfatti, André Dreyfus, Lenine, Stalin e Trotsky, Meyerhold e Renato Viana” (GOMES, 1981, p. 440).

Também neste caminho de pesquisa sobre a atualidade de Paulo Emílio, pode-se enfatizar o seu amadurecimento vivido na França do pós-guerra, onde viveu por quase dez anos, tornando-se um intelectual de repertório incomum. O desenvolvimento de seu pendor ensaísta, aplicado primeiramente na crítica e em seus textos para jornais e revistas, ganham rumos mais expansivos em seu trabalho de ensino e pesquisa, e no seu papel fundador na conservação da memória e da história do cinema com a Cinemateca Brasileira.

Paulo Emílio é ainda conhecido e supracitado por sua intransigente defesa do cinema brasileiro, sendo um dos primeiros críticos e historiadores a reconhecer o valor estético e político do Cinema Novo. Além disso, o crítico ganhou frases e tiradas de impacto que nem sempre são encontradas em seus textos, mas que fazem parte de inúmeros relatos orais de seus amigos e alunos, como vestígios de memória, tais como: “o pior filme brasileiro é melhor (ou mais importante) que o melhor filme estrangeiro” e “Prefiro os subdesenvolvidos filmes brasileiros do nosso cinema aos melhores filmes estrangeiros”. Frases muito repetidas que se tornaram índices de sua ação militante no momento histórico da ditadura militar, para auxiliar a produção brasileira.

Sobre a permanência de sua obra, pode-se destacar o seu livro sobre Humberto Mauro que é até hoje uma referência singular, ao apontar que o trabalho de Mauro em Cataguases se diferencia não apenas na temática, mas especialmente pela liberdade com que maneja o código da linguagem do cinema clássico e apresenta uma realidade local de maneira inédita no cinema brasileiro (MENDES, 2012a, p. 119). Também a sua análise da “situação colonial” do cinema brasileiro anterior ao cinema novo e sua influência aos cineastas da geração do cinema moderno brasileiro.

A força de seu texto “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” se desdobra em trabalhos de análise e crítica de filmes de diferentes gerações que estudam o cinema brasileiro, por apontar a situação de dependência cultural e ideológica do cinema brasileiro em relação ao cinema norte-americano e a necessidade de se lutar contra essa ocupação colonial e estrangeira das telas e das consciências. Assim, escrever a história do cinema era militar pela existência do próprio cinema brasileiro, com frases provocadoras que ainda são retomadas e rediscutidas para se entender o cinema brasileiro do passado e sua relação com as novas produções, pois “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”, “nossa incompetência criativa em copiar”, o entrelaçamento do seu discurso sobre o subdesenvolvimento dos enlacs do “ocupante e ocupado”, e sua incansável defesa de público para o cinema brasileiro ainda circulam nos estudos de cinema.

Desse modo, percebe-se a presença de Paulo Emílio na prática da análise fílmica, no uso da palavra política na escrita da história da cultura, no estilo de redação da crítica de cinema e audiovisual, no debate sobre a importância do crítico brasileiro em seguir de perto toda a produção cultural contemporânea, sobre o ofício do historiador no ensino e na pesquisa, como na guarda dos filmes em arquivos, como o da Cinemateca Brasileira, com sua função social de memória e preservação da cultura audiovisual, incluindo além do cinema a televisão.

Nesse sentido, escrever um perfil de Paulo Emílio Salles Gomes é repensar sua importância para os estudos da história da Comunicação. Falar sobre Paulo Emílio hoje é uma forma de reconhecimento e valorização da importância de métodos e procedimentos que utilizamos para avaliar e entender a história do cinema dentro da história da Comunicação, diante do ofício do historiador que não é formado em história, mas que a constrói na prática jornalística de se discutir os filmes, questionar diretores, identificar novos estilos e tendências de produção, resgatar convenções e referências da linguagem audiovisual, investigar a produção cultural e sua representação do Brasil e da vida, situando-a em seu contexto social e político. Mesmo que alguns textos de Paulo Emílio revelem provocações e afirmações que pareçam hoje datadas, o que não se pode contestar é o seu legado na forma de pensar o cinema com textos críticos, ensaísticos e questionadores, valorizando a reflexão e memória, atitudes que o transformaram em personagem fundamental para os estudos de Comunicação.

Referências Bibliográficas

- Adhemar Gonazaga: *Um pioneiro (Dossiê)*. (1968, n. 8). *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, p. 2-17.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. (1976). *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. (1981). São Paulo: Perspectiva.
- AUTRAN, Arthur. (2003). *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo, Perspectiva.
- _____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. (2004). (Tese de doutorado). Campinas: MULTIMEIOS, IA-UNICAMP.
- _____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. (2007, v. 7, n. 14). *Revista Alceu*, p. 17-30.
- BERNARDET, Jean-Claude. (1978). *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1979). *Filmografia do Cinema Brasileiro, 1898-1930*, *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema.
- _____. (1979). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume.
- _____. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BERNARDET, Lucila Ribeiro. (1970). *O Cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. (Tese de doutorado). São Paulo: ECA-USP.
- CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.). (1986). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense: São Paulo.
- CANDIDO, Antonio. (1989). "A nova narrativa". In: *A educação pela noite e outros ensaios*.

- São Paulo: Ática, p. 199-215.
- DUARTE, B.J. (1965, v. XXII, n. 64, mar). "Pequena história do cinema brasileiro". In: *Anhembi*. São Paulo.
- FREIRE RAMOS, Alcides. (2005, Vol. 2, Ano II, n. 4). "Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada". In: *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, p. 1-15. Disponível em: www.revis-tafenix.pro.br. Acessado em 10/08/2013.
- FUTEMMA, Olga. (2006). *Rastros de perícia, método e intuição*. (Dissertação de mestrado). São Paulo: ECA-USP.
- GALVÃO, Maria Rita. (1975). *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática.
- _____. (1975). *Companhia cinematográfica Vera Cruz – a fábrica de sonhos*. (Tese de doutorado). São Paulo: ECA-USP, 5 volumes.
- _____. (1981). *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- _____. & BERNARDET, Jean-Claude. (1983). *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme.
- GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes. (1951). "Nought for Behaviour – a study of the making of Jean Vigo's film *Zéro de conduite*". In: *The cinema*. London: Penguin Books.
- _____. (1957). *Jean Vigo*. Paris: Seuil.
- _____. & GONZAGA, Adhemar. (1966). *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- _____. (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1968). "A personagem cinematográfica". In: CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1981). *Crítica de cinema no Suplemento Literário - Volume I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1981). *Crítica de cinema no Suplemento Literário - Volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1984). *Jean Vigo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1991). *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1993). *Capitu*. São Paulo: Sciliano.
- _____. (2007). *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosacnaify.
- _____. (2007). *Cemitério*. São Paulo: Cosacnaify.
- GONZAGA, Adhemar. (1956, agosto). "A história do cinema brasileiro". In: *Jornal do Cinema*, p. 51-54.
- _____. (1957, maio). "A história do cinema brasileiro. II capítulo: onde o cinema se firma como a diversão dos brasileiros". In: *Jornal do Cinema*, p. 47-51.
- LIMA, Pedro. (1924). "O cinema no Brasil". In: *Selecta*, Rio de Janeiro.
- MENDES, Adilson. (2007). *Escrever cinema: a crítica cinematográfica de Paulo Emílio Salles Gomes (1935-1952)*. (Dissertação de mestrado). São Paulo: ECA-USP.
- _____. (2012). *A crítica viva de Paulo Emílio*. (Tese de doutorado). São Paulo: ECA-USP.
- _____. (2012, n. 1). "A biblioteca de Paulo Emílio". In: *Revista da Cinemateca Brasileira*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, p. 61-75.
- MORAES, Vinicius de. (1944). "Crônicas para a história do cinema no Brasil". In: *Clima*, São Paulo.
- _____. (1991). *O cinema dos meus olhos*. Organização, introdução e notas de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras/ Cinemateca Brasileira.
- NOBRE, Francisco Silva. (1955). *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Asso-

- ciação Atlética Banco do Brasil.
- ORTIZ, Carlos. (1952). *O romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- PAIVA, Samuel. (2003). "Cinema ocupante ou ocupado: noções de Paulo Emilio". In: CATANI, A. M. et al (org.). *Estudos de cinema Socine*, ano V, São Paulo: Panorama, p. 375-382.
- PINTO, Pedro Plaza. (2008). *Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo*. (Tese de Doutorado). São Paulo: ECA-USP.
- AMOS, Fernão Pessoa. (org.). (1987). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.
- _____.; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). (2000). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac.
- ROCHA, Glauber. (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify.
- _____. (2004). *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify.
- SCHWARZ, Roberto. (2001). "Sobre as Três mulheres de três Pppês". In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra.
- SOUZA, Carlos Roberto de. (1979). *O cinema em Campinas nos anos 20 ou Uma Hollywood Brasileira*. (Dissertação de mestrado). São Paulo: ECA-USP.
- _____. (2009). *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. (Tese de doutorado). São Paulo: ECA-USP.
- SOUZA, José Inácio de Melo. (2002). *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. (2004). *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. (1980). "Paulo Emilio: Cinema e Brasil – um ensaio interrompido". In: GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1986). "Biografismo em Paulo Emilio (simplicidade e ardil)". In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense: São Paulo, p.343-348.
- TELLES, Lygia Fagundes. "Paulo Emilio". In: Homenagem a Paulo Emilio. São Paulo: Cinemateca Brasileira, disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/pauloemilio/>. Acessado em 20/08/2013.
- VIANY, Alex. (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro.
- _____. (1999). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- XAVIER, Ismail. (1978). *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1983). *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1984). *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____(org.). (1985). *O desafio do cinema: a Política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2001). *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.