Revista eletrônica HISTÓRIA EM REFLEXÃO

PPGH - Programa de Pós-Graduação em História
UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados

ISSN: 1981-2434
Dourados - MS - Brasil

# PAULO EMÍLIO E SEU DIÁLOGO COM A HISTORIOGRAFIA DO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1950

Acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica

# PAULO EMÍLIO AND HIS DIALOGUE WITH THE HISTORIOGRAPHY OF BRAZILIAN FILM IN THE 1950S

Documentary archive, historical research and film culture

*JULIERME MORAIS*[1]

**RESUMO**

No presente artigo busco problematizar do ponto de vista teórico-metodológico algumas críticas cinematográficas de Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) publicadas no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, entre 1956 e 1960, intentando resgatar sua historicidade e o modo como o crítico dialogou com a historiografia do cinema brasileiro dos anos de 1950. Com base teórica pautada nas reflexões de Michel de Certeau (2007) acerca do lugar social dos pesquisadores em história, atribuo ênfase no mapeamento e análise das críticas de Paulo Emílio que debatem a tríade temática acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica, vislumbrando demonstrar como o crítico se inseriu na seara da luta em prol do cinema nacional e de seu resgate histórico em constante diálogo com a historiografia. Nesse sentido, pretendo contribuir com novos debates, novas pesquisas e novos olhares, incitando um mergulho mais profundo na crítica cinematográfica nacional e sua contribuição à historiografia do cinema brasileiro do século XX.

**Palavras-chave**: Paulo Emílio; Acervo documental; Pesquisa histórica; Cultura cinematográfica.

**ABSTRACT**

In this article, I aim to problematize, from a theoretical-methodological standpoint, some of Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) film reviews published in the *Suplemento Literário* of *O Estado de São Paulo* between 1956 and 1960. My goal is to recover their historicity and examine how the critic engaged with the historiography of Brazilian film in the 1950s. Based on Michel de Certeau's reflections (2007) on the social place of historians, I emphasize the mapping and analysis of Paulo Emílio's reviews that discuss the thematic triad of documentary archive, historical research, and film culture. By doing so, I intend to demonstrate how the critic inserted himself into the struggle for Brazilian film and its historical recovery, in constant dialogue with historiography. In this sense, I aim to contribute to new debates, new research, and new perspectives, encouraging a deeper dive into national film criticism and its

[1] Professor do curso de História e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail do autor: julierme.morais@ueg.br

contribution to the historiography of 20th-century Brazilian film.

**Keywords**: Paulo Emílio. Documentary archive. Historical research. Film culture.

## INTRODUÇÃO

As pesquisas históricas acerca da crítica cinematográfica e a historiografia[2] do cinema brasileiro, sejam sobre seus diálogos ou quanto aos seus inter-relacionamentos, têm ganhado maior envergadura teórico-metodológica neste século XXI, mas foram iniciadas na década de 1990. Desde aquele decênio, as reflexões atinentes às relações entre História e cinema no Brasil se desdobraram na preocupação mais específica acerca dos textos históricos que versaram sobre nossa atividade cinematográfica, tendo em Jean-Claude Bernardet (1995), com Historiografia *clássica do cinema brasileiro* (1995), uma figura de proa, marco inaugural de uma "nova historiografia do cinema brasileiro" (Autran, 2007).

Bernardet (1995) identificou na "historiografia clássica" do cinema brasileiro dos decênios de 1950 e 1960 um viés evolucionista, factual e nacionalista, que balizou pesquisas posteriores, mas que já não explicava os problemas do cinema nacional. Nesse viés, o crítico e pesquisador apontou que as preocupações presentes naquele modelo historiográfico foram antes ideológicas e estéticas do que propriamente teórico-metodológicas, construindo uma história mítica, de valorização da produção de longas-metragens ficcionais, em detrimento das esferas da distribuição e exibição cinematográficas. Como possível alternativa a tal modelo de história, Bernardet propôs a problematização sistemática acerca do modo como ocorreu a produção do conhecimento histórico sobre nosso cinema, assim como a construção de novos recortes, novos contextos, novas periodizações, novos temas, novos conceitos e novos referenciais teórico-metodológicos.

[2] Por historiografia do cinema brasileiro compreendo o conjunto de narrativas — que circularam em jornais, revistas e/ou foram publicadas em formato de livro — que, ao longo do tempo, procuraram urdir enredos pertinentes à história do cinema brasileiro — as ações dos homens no tempo, ocorrências, eventos e acontecimentos históricos ligados diretamente ao cinema do Brasil —, sejam elas globais e/ou sobre temas e objetos específicos.

À luz da agenda proposta por Bernardet, no século XXI a crítica cinematográfica e seu diálogo ou constituição em historiografia têm sido fruto de constantes debates e objeto de pesquisas de vulto, pois os pesquisadores estão revendo suas balizas e procurando compreender a partir de quais critérios o conhecimento histórico atinente ao cinema nacional foi produzido ao longo do século XX. Este movimento revisionista pode ser caracterizado pelo aumento qualitativo e quantitativo de temas, de abordagens, de métodos, de conceitos empregados, como também de relativização de elementos instrumentalizados pelos pesquisadores que nos antecederam. De um modo geral, neste rápido século XXI, a historiografia do cinema brasileiro e a crítica cinematográfica não são mais vistas apenas como fonte de conhecimento histórico acerca da Sétima Arte brasileira, mas também como objeto de estudo crítico e metodologicamente conduzido.

O artigo em tela, nesta medida, foi produzido com vistas a contribuir com novos debates, novas pesquisas, novos olhares e, sobretudo, incitar mergulhos mais profundos na crítica cinematográfica nacional e sua contribuição à historiografia do cinema brasileiro do século XX. Em vista desse propósito, busco problematizar do ponto de vista teórico-metodológico críticas cinematográficas escritas por Paulo Emílio Salles Gomes.

Paulo Emílio nasceu em 1916 na capital paulista. Na década de 1930 fez parte da juventude comunista sendo preso pelo Governo Vargas. No decênio posterior compôs o grupo que fez parte da revista Clima e passou temporada residindo na França, onde produziu pesquisa sobre o cineasta Jean Vigo, trabalhou na Federação Internacional dos Arquivos do Filme (FIAF) e estreitou relacionamentos com a Cinemateca francesa. Seu retorno definitivo ao país se deu em 1954, momento a partir do qual tornou-se crítico do *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* e outros órgãos da imprensa, curador-chefe da Cinemateca Brasileira, fundador e professor do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e professor da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), ambas da Universidade de São Paulo (USP). Paulo Emílio faleceu vitimado por um ataque cardíaco em 1977, deixando uma fortuna crítica de vulto e celebrado como principal crítico cinematográfico de seu tempo.

Com base nesse rápido panorama intelectual são perceptíveis as várias chaves de entrada para os escritos de Paulo Emílio. Entretanto, como objeto preciso de análise escolhi apenas as críticas publicadas no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, entre 1956 e 1960. O propósito fundamental, assim, consiste em resgatar sua historicidade e a maneira pela qual o crítico dialogou com a historiografia do cinema brasileiro dos anos de 1950. O recorte atribuirá ênfase no mapeamento e análise das críticas nas quais a tríade temática acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica aparece, especialmente porque vislumbro demonstrar como o Paulo Emílio se inseriu na seara da luta em prol do cinema nacional e de seu resgate histórico em constante diálogo com os pesquisadores de seu tempo.

À luz dessa proposta em problematizar os diálogos estabelecidos pelo crítico e historiador com seus contemporâneos, as reflexões de Michel de Certeau presentes em *A escrita da história* (2007) atinentes à operação historiográfica balizam teoricamente a problematização empreendida. Como enfatiza Michel de Certeau,

> [...] Encarar a história como uma operação será tentar de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura) (Certeau, 2007, p. 66).

Portanto, na perspectiva do historiador francês, a operação historiográfica se sustenta sobre três pilares: um lugar, uma prática e uma escrita. Quanto ao lugar, ressalta que toda pesquisa historiográfica a ele é articulada, promovendo sua vinculação aos interesses, métodos e, consequentemente, documentos e questões passíveis de análise por parte do pesquisador em história. Aprofundando-se na prática de pesquisa, enfatiza que se constitui nos instrumentos com os quais cada época se pensa historicamente. Por fim, no que se refere à escrita/narrativa do historiador, aponta que a mesma só atinge o estatuto histórico se estiver articulada com o lugar e a prática (Certeau, 2007, p. 65-119).

De um modo geral, os argumentos de Michel de Certeau, sobretudo aqueles acerca do lugar social do pesquisador em história, são de grande valia na problematização das críticas de Paulo Emílio e seus respectivos diálogos.

Nesta medida, investigar o lugar social de tais textos produzidos para o *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* possibilitará também o escrutínio das próprias condições de produção do conhecimento histórico sobre o cinema brasileiro dos anos de 1950. Por esse motivo, o presente texto será dividido em duas partes complementares que seguem o mesmo fio condutor: a tríade temática acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica.

## 1. TATEANDO E DIALOGANDO COM OS TEXTOS HISTÓRICOS DA DÉCADA DE 1950

Em termos de cultura cinematográfica, o primeiro quinquênio da década de 1950 foi alvissareiro no eixo Rio-São Paulo. A euforia em torno da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* gerou otimismo na militância pelo cinema nacional, ao mesmo tempo em que houve avanço significativo no surgimento de revistas cinematográficas, centros de estudos, cineclubes e congressos de cinema brasileiro. Consolidando esse momento histórico, ocorreram as celebrações do V Centenário da Cidade de São Paulo (1954), momento em que a Filmoteca do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM-SP) adquiriu e exibiu um precioso acervo de películas no Primeiro Festival Internacional de Cinema no Brasil (CORREA JR, 2010). Fazendo parte ativa desta atmosfera, Paulo Emílio passou, a partir de 1956, à reflexão semanal sobre cinema nas páginas do *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*[3].

Num conjunto de textos plasmados por reflexões sobre o cinema mundial[4], salta aos olhos o empenho do crítico e historiador na problematização da necessidade de produção de pesquisas históricas acerca do cinema brasileiro, da premente luta pela existência de fato de uma Cinemateca no Brasil

[3] De acordo com Bernstein (2005), o *Suplemento* — financiado por Júlio de Mesquita Neto, da família detentora d'*O Estado de São Paulo*, que convidou Antonio Candido a tomar frente do projeto — preencheria uma lacuna no meio literário e artístico não só de São Paulo, mas na imprensa brasileira, na medida em que, com uma estrutura similar à da revista literária, porém enquadrada para o meio jornalístico, passou a servir como um veículo de reflexões e estudos mais aprofundados.

[4] Especialmente sobre o francês, o russo, o alemão, o japonês, o italiano e o norte-americano, alimentados por análises profundas de filmes de Sergei Eisenstein, René Clair, Jean Renoir, David W. Griffith, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Charles Chaplin, Orson Welles, André Bazin e Erich von Stroheim.

e da legitimação de uma cultura cinematográfica nacional, dialogando diretamente com os textos históricos sobre o cinema brasileiro existentes em sua contemporaneidade. Neste prisma, Paulo Emílio seguia um projeto intelectual bem definido pelo *Suplemento Literário* que, para Mendes (2012), possuía em suas bases a conscientização das elites para o desenvolvimento de instituições de cultura, o debate histórico reformulado e a crítica do presente realizada de maneira não provinciana.

À luz desse projeto, Paulo Emílio iniciou sua defesa política, cultural e social da necessidade de pesquisas históricas sobre o cinema brasileiro e, por consequência, do papel preponderante de um acervo documental disponível para os pesquisadores nacionais no artigo "Um pioneiro esquecido" (06/10/1956)[5]. No texto dedicado a Aníbal Requião, um cineasta pioneiro no Paraná, o crítico salientou:

> 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 (Gomes, 1981, p. 8, vol. 1).

As colocações se referiram à problemática de que a história do cinema nacional não entrava nas pesquisas sobre a história do cinema mundial por dois motivos: por um lado, a ênfase daquelas pesquisas fora atribuída à cinematografia europeia e norte-americana e, por outro, em virtude da própria impossibilidade de situar no tempo os filmes antigos brasileiros. Paulo Emílio flagrava nos textos históricos do cinema mundial já produzidos alguns marcos precisos para o cinema "primitivo" (os primeiros filmes dos irmãos Lumière e *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone), fato que não era possível no Brasil, na medida em que as informações exatas eram inexistentes, prejudicando uma cronologia inicial. Nesta medida, o crítico já iniciava seu intenso diálogo com os textos históricos acerca da cinematografia nacional, lançando à baila a mesma

[5] A contextualização dos artigos será feita com o título e a datação original. Os trechos selecionados serão referenciados com base na coletânea de dois volumes consultada.

preocupação de Francisco Silva Nobre na obra *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), ou mesmo de Alex Viany que passou praticamente todo o decênio de 1950 produzindo sua *Introdução ao cinema brasileiro* (1959). Em poucas palavras, tal preocupação se referia à demarcação do início do cinema brasileiro, sua marca de origem, que posteriormente seria considerada o "nascimento".

Ao mesmo tempo, percebe-se que Paulo Emílio buscava reconfigurar aquilo que deveria ser a função do historiador de cinema no contexto da literatura cinematográfica mundial, dialogando com Pery Ribas, que escrevera *Roteiro do cinema mudo brasileiro* (1953), pontuando:

> O fato é que, certo ou errado, ainda está por ser publicado um volume sobre nosso cinema. Com isso deixamos de ter nossos filmes antigos citados em livros importantes como os de Sadoul, Cuenca ou Lapierre. O primeiro e o terceiro desses historiadores referem-se à produção brasileira de maneira lacônica e — o que é pior — o primeiro faz incrível confusão do Brasil com a Argentina, falando em fitas brasileiras produzidas na terra do General Péron! (Ribas, 1953 *apud* Autran, 2003, p. 136).

Tanto Paulo Emílio quanto Ribas faziam menção à literatura cinematográfica mundial concordando com o seu caráter excludente e desavisado acerca de nossas películas. Ribas foi mais preciso, citando *Histoire Génèral du Cinéma* (1946-1952), de Georges Sadoul, *Historia del cine* (1949), de Carlos Cuenca, e *Les cent visages du cinéma* (1948), de Marcel Lapierre. Já Paulo Emílio, apesar de generalizar e não mencionar precisamente a quais obras tinha alguma objeção, colocava a questão sob outro parâmetro: não cabia aos pesquisadores brasileiros apenas contribuírem para que o cinema nacional fosse citado na literatura cinematográfica mundial, mas, sim, auxiliar na viabilização de um acervo documental (Cinemateca), que promoveria o desenvolvimento de pesquisas históricas em nosso próprio país.

Com efeito, a matriz de tal argumento residia na ideia de que a tríade formada por pesquisa histórica, acervo documental e cultura cinematográfica deveria ser objeto de maior atenção por parte daqueles que militavam na seara cinematográfica nacional. Assim, com a evidência da lacuna de um acervo documental organizado, um projeto claro de conservação de filmes e demais documentos ligados à Sétima arte nacional que facilitaria o trabalho dos

pesquisadores brasileiros, viabilizando a construção de “histórias de nosso cinema”, Paulo Emílio prosseguiu neste mesmo lastro reflexivo no artigo “Congresso de Dubrovnik” (13/10/56). No referido texto, discorrendo sobre a importância da *Federação Internacional dos Arquivos do Filme* (FIAF), onde exerceu cargos importantes quando residiu no exterior, argumentou:

> 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 (Gomes, 1981, p. 11-12, vol. 1.).

A interrogação no trecho surgiu no sentido de promover uma relação de causa e efeito entre acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica. O crítico tocou no tema da preservação dos filmes, papel fundamental que uma Cinemateca deveria cumprir. Em sua proposta, o florescimento de uma “cultura cinematográfica” se daria somente a partir do momento em que uma instituição adequada à conservação, difusão e manutenção de um acervo fílmico e documental fosse se constituindo. Automaticamente, a pesquisa histórica receberia um fôlego considerável, como também o movimento de cultura cinematográfica se efetivaria.

Nestes dois artigos trazidos para reflexão, para além de reiterar a máxima oitocentista segundo a qual só seria possível produzir pesquisas históricas tendo como base documentos, Paulo Emílio parece antecipar, à sua maneira, algo mais complexo que seria debatido décadas depois pela História Cultural como “retorno aos arquivos”. Ao propor a importância dos acervos documentais, ele rascunhava a ideia segundo a qual os documentos deveriam ser interrogados como construção, isto é, uma organização discursiva, articulada a estratégias de representação e competências de produção específicas de sua época, não como depósitos neutros de informações para extrair (Chartier, 2002). Neste sentido, é interessante perceber que Paulo Emílio, ao mesmo tempo em que reivindicava

documentação e lutava pela organização de um acervo documental, não tratava tais documentos como produto de geração espontânea, mas, sim, como documentos/monumentos produzidos por escolhas e relações de poder de quem produziu e os transmitiu, cabendo aos pesquisadores não serem ingênuos e desmontá-los (Le Goff, 1996).

A situação objetiva de ausência de um acervo documental articulou as preocupações de Paulo Emílio às do já decano da crítica cinematográfica nacional Adhemar Gonzaga. No texto *Notas para uma história do cinema brasileiro* (1954), Gonzaga havia afirmado: "[...] escrever a História do Cinema Brasileiro é tarefa árdua e demorada que demanda colheita de dados onde eles não estão classificados e prontos para cômodas consultas" (Gonzaga, 1954 *apud* Autran, 2003, p. 140).

A cultura cinematográfica nacional, desdobramento direto de um acervo documental e da efetivação de pesquisas sobre nossa cinematografia, continuaria sendo objeto de reflexão por Paulo Emílio, porém, os textos históricos do cinema nacional ganharam maior relevo no artigo "Pesquisa histórica" (17/11/56). O crítico partiu da constatação de que, no Brasil, se tinha a impressão a qual o trabalho de arquivamento de filmes estaria muito mais desenvolvido do que a produção de pesquisas, mas que um aprofundamento no tema deixava claro a inexistência de uma verdadeira Cinemateca (Gomes, 1981, vol. 1). Desenvolvendo seus argumentos, o crítico enfatizava a existência de trabalhos históricos já produzidos ou em curso, tais como os de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Pery Ribas, Francisco Silva Nobre, Benedito J. Duarte e Alex Viany, atribuindo-lhes a devida importância no resgate de nossa história cinematográfica e no desenvolvimento de mais pesquisas. Em suas colocações atinentes ao trabalho de Francisco Silva Nobre, *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), Paulo Emílio enfatizou:

> Apesar de sumário — trata-se de uma acumulação de notas dispostas cronologicamente — o trabalho de Silva Nobre pode ser utilizado como ponto de partida por quem, não dispondo de outro material, queira iniciar o estudo do cinema brasileiro. As lacunas e os erros do livro não são o defeito principal, mas sim a ausência total de referências às fontes de informação (Gomes, 1981, p. 27, vol. 1).

A maior ênfase da ácida crítica se deu à falta de rigor metodológico quanto à citação das fontes de pesquisa, bem como ao caráter sumário da obra, sobretudo por apenas arrolar dados cronologicamente. Afere-se, dessa maneira, que muito embora não fosse um "historiador de ofício", caso emblemático em praticamente todos aqueles que se enveredam pelos caminhos do resgate da história do cinema brasileiro no período, Paulo Emílio possuía plena consciência de que história se faz com documentos e esses devem ser mencionados, mas, igualmente, seria necessária uma interpretação deles, ou seja, uma apreciação crítica. Neste prisma, ressoam as palavras do pesquisador britânico Edward Hallett Carr, que afirmou:

> É comum dizer-se que os fatos falam por si. Naturalmente isso não é verdade. Os fatos falam apenas quando o historiador os aborda: é ele quem decide quais os fatos que vêm à cena e em que ordem ou contexto. Acho que foi um dos personagens de Pirandello quem disse que um fato é como um saco — não ficará de pé até que se ponha algo dentro (Carr, 1978, p. 14).

Por esse motivo o crítico encarou o trabalho de Silva Nobre como uma espécie de introdução ao estudo do cinema brasileiro, entretanto, apenas um entre outros disponíveis a quem se enveredasse pelos caminhos da escrita da história do cinema nacional. Ademais, Paulo Emílio anunciou a esperada *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany, atribuindo-lhe a expectativa de que fosse o mais completo repertório de filmes já realizados no país, isto é, um marco. A colocação de Paulo Emílio certamente chegou a Viany, pois o pesquisador carioca se preocupou em, de maneira explícita, outorgar ao seu trabalho a característica de marco fundador de um projeto coletivo nas buscas pela produção da história do cinema nacional (Viany, 1959). À luz dos agradecimentos feitos por Alex Viany em sua obra, Arthur Autran chegou a arriscar a ideia de que na seara cinematográfica do período, sobretudo na esfera da crítica, existia um ambiente de solidariedade entre os sujeitos (Autran, 2003). Evidentemente, tal "solidariedade" não impedia apreciações ácidas dos livros, como a mencionada de Paulo Emílio ao livro de Silva Nobre.

A postura de Alex Viany e os artigos de Paulo Emílio demonstram tentativas de um diálogo, pois certamente os pesquisadores do cinema brasileiro liam os textos uns dos outros, porém faltava uma instituição aglutinadora, um lugar propício que fosse capaz de capitanear e irradiar um projeto coletivo de

pesquisa histórica acerca de nossa cinematografia. Nesse sentido, é compreensível a militância do segundo em prol de um acervo documental e, por consequência, para a produção de pesquisas mais pretensiosas arregimentadas institucionalmente, por exemplo, em uma Cinemateca.

As pesquisas históricas novamente apareceram como mote fundamental das críticas de Paulo Emílio no artigo “Dramas e enigmas gaúchos” (29/12/1956). Nele, o crítico lançou como tema principal o cinema mudo do Rio Grande do Sul, argumentando sob a perspectiva histórica, o seguinte:

> No Brasil as pesquisas históricas sobre o cinema iniciaram-se tardiamente. Quando pessoas como Adhemar Gonzaga, Pery Ribas, ou Pedro Lima começaram a interessar-se pela questão de forma metódica, os pioneiros, cujas atividades se exerceram nos últimos anos do século passado, já haviam morrido. [...] se os trabalhos de pesquisa não forem ativados faltarão cada vez mais testemunhos fundamentais e serão dispersos arquivos de documentos sem os quais dificilmente poderá ser traçada uma história autêntica do cinema brasileiro das origens até a invenção do falado. [...] O trabalho de pesquisa histórica em torno do cinema brasileiro exige um levantamento regional e mesmo local que não pode ser mais adiado (Gomes, 1981, p. 54-57, vol. 1).

A relação entre pesquisa histórica e arquivos de filmes era tarefa imediata à qual os interessados na escrita da história do cinema brasileiro não poderiam se furtar, pois vários “cineastas” pioneiros já haviam falecido sem deixar depoimentos ou seus textos e documentos também já haviam desaparecido ou caído no esquecimento. Assim, emergiu com força a inquietação de Paulo Emílio acerca das “origens” do cinema nacional, ao mesmo tempo em que considerava, além do arquivamento de filmes, a necessidade de colher testemunhos dos pioneiros.

Percebe-se que o crítico também já pensava em termos de produção de histórias orais com base em depoimentos que serviriam de base para formação de documentação histórica ou mesmo histórias dos primórdios do cinema brasileiro. A partir do campo cinematográfico, o crítico já se empenhava no debate mais amplo acerca da produção do conhecimento formal e sua relação com a política cultural do país. Isso se justifica, na medida em que, desde 1954, Paulo Emílio trabalhava junto com Rudá de Andrade no *Museu de Cinema*, órgão sob tutela do *Museu de Arte Moderna* (MAM) de São Paulo. Tanto Paulo Emílio

quanto Rudá trabalharam na obtenção de películas, na organização de documentação, na captação de recursos e espaços para o acervo, bem como na tentativa de estabelecimento de convênios culturais e financeiros para a entidade. Esse trabalho garantiu, em dezembro de 1956, mesmo mês do artigo supracitado, a transformação do Museu de Cinema em uma entidade independente, a *Cinemateca Brasileira*, cujo curador-chefe pelos 10 anos posteriores fora Paulo Emílio.

A pesquisa histórica prosseguiu como mote principal no artigo "Literatura cinematográfica" (27/07/57). Mais uma vez o crítico buscava incitar seus pares à pesquisa em torno de nossa história cinematográfica.

> Em matéria de literatura cinematográfica 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 (Gomes, 1981, p. 167, vol. 1).

Embora enfatizasse com ressalvas uma suposta vitalidade da indústria cinematográfica nacional, Paulo Emílio se ateve a um diagnóstico de regressão do movimento cultural em geral, que englobava pesquisas históricas e diálogo entre os agentes da crítica e pesquisadores. Pontuando o desaparecimento da *Revista de Cinema*, publicação do *Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais* (CECMG), e a falta de diálogo entre os articulistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, o artigo era finalizado com menção mais uma vez à expectativa quanto à obra recentemente publicada por Alex Viany, revelando a impressão de que ela marcaria "[...] o início da tão esperada fase de estudos metódicos em torno do cinema brasileiro" (Gomes, 1981, p. 167, vol. 1).

Desses argumentos ressoam dois aspectos importantes. Vejamos.

O primeiro reside na ideia, já mencionada, de que o diálogo textual entre os intelectuais e pesquisadores inseridos no meio cinematográfico nacional

ocorria, mesmo de modo não institucionalizado. Paulo Emílio, porém, explicitava um sentimento de incomunicabilidade entre os pesquisadores paulistas e cariocas, lançando indícios de que projetava uma institucionalização desse diálogo. O já curador-chefe da *Cinemateca Brasileira* intentava a formação de um centro orientador de pesquisas, encontros e estudos metódicos em torno da história do cinema brasileiro de abrangência nacional, no qual, além da leitura da literatura cinematográfica, os pesquisadores pudessem travar diálogo pessoal e contribuir mutuamente no desenvolvimento dos trabalhos[6].

O segundo se refere mais uma vez à expectativa do crítico acerca de *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany, que certamente estava sendo lida por Paulo Emílio. Neste prisma, à luz do projeto da Cinemateca, a obra de Viany recebeu o *status* de mola-propulsora dos estudos sistemáticos atinentes à nossa história da Sétima arte.

## 2. OS PÉS NOS ANOS DE 1960 E OS OLHOS NOS TEXTOS HISTÓRICOS DE 1950

A contribuição de Paulo Emílio no *Suplemento Literário* adentrou os anos de 1960 com os dois olhos no decênio posterior. Seus primeiros artigos do período continuaram a dialogar diretamente com o que teria sido produzido em matéria de literatura cinematográfica nacional no decênio anterior, assim como ainda se pautaram na tríade acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica.

Em “Estudos históricos” (23/01/60), o crítico fez uma apreciação criteriosa de algumas histórias do cinema brasileiro produzidas nos anos de 1950. Logo de início, alertou os leitores de seu desconhecimento de nossa história cinematográfica, justificando assim sua expectativa pelo recém-lançado *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), mas deixando claro que, antes de abordar o empreendimento de Alex Viany, seria preciso traçar um quadro do estado da arte acerca da pesquisa histórica atinente à nossa cinematografia, deixando a apreciação para um momento posterior.

[6] À luz desse projeto, a ideia de um trabalho coletivo lançada por Alex Viany possuía muito sentido.

O crítico passou, então, a mapear algumas investidas na história de nosso cinema, destacando preliminarmente os catálogos da *Primeira Retrospectiva do Cinema Brasileiro* (1952) e *Segunda Retrospectiva do Cinema Brasileiro* (1954). No que toca ao catálogo da Primeira Retrospectiva, organizado por Adhemar Gonzaga e Caio Scheiby, considerou-o a principal raiz das tentativas de estudos históricos a respeito do cinema brasileiro. Já a respeito do catálogo da Segunda Retrospectiva, organizado por B. J. Duarte, Almeida Salles e Caio Scheiby, se deteve na introdução escrita por B.J. Duarte e intitulada *As idades do cinema brasileiro* (1954), enfatizando:

> [...] ele ensaia uma visão global do cinema brasileiro, cuja história divide em três tempos, a saber, esplendor, decadência e renascimento. Ainda sob o impacto das revelações inesperadas da Primeira Retrospectiva, Benedito Duarte não duvida em fazer coincidir o tempo do esplendor com a idade muda do nosso cinema. A fase de decadência seriam as duas primeiras décadas do cinema falado entre nós, e o renascimento, a da constituição da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em fins de 1949. Minha ignorância do cinema brasileiro, em parte devido a longas ausências do país, mas também a um descaso de que hoje me penitencio, é infelizmente muito grande, e não possuo elementos suficientes para iniciar uma discussão do esquema proposto por Benedito J. Duarte, de cuja adequação duvido (Gomes, 1981, p. 141-142, vol. 2).

Nota-se um argumento de cunho metodológico, ao passo que Paulo Emílio não se aprofundou na análise, justificando seu desconhecimento de nossa história cinematográfica, porém não se furtando a suspeitar da viabilidade da periodização proposta por B. J. Duarte. O crítico já parece descartar uma história do cinema brasileiro periodizada globalmente pela ideia de apogeu, declínio e renascimento e, dessa forma, mesmo que pela suspeição de um modelo, provavelmente já rascunhasse possibilidades de organização formal para uma história da Sétima arte nacional.

O aspecto metodológico continuou sendo preocupação fundamental de sua nova apreciação da pesquisa efetuada por Francisco Silva Nobre, *Pequena história do cinema brasileiro* (1955), sobretudo quando salientou:

> Em 1955 foi editado um pequeno volume de F. Silva Nobre, *Pequena História do Cinema Brasileiro*. O título promete mais do que cumpre. Seu texto não sofreu a menor elaboração. O que nos apresenta são anotações e apontamentos dispostos em ordem cronológica. Não devemos contudo subestimar contribuições como a de Silva Nobre. Se as pessoas que

> colecionam informações e documentos referentes ao cinema brasileiro se dispusessem a torná-los públicos de forma mais ou menos ordenada, verificar-se-ia um grande avanço nos estudos históricos. É, porém, indispensável um mínimo de disciplina científica. O defeito mais grave da *Pequena História do cinema brasileiro* é a falta de referência às fontes das informações (Gomes, 1981, p. 142, vol. 2).

Paulo Emílio seguiu na ideia segundo a qual a história se faz com documentos, porém, não os enfileirando cronologicamente na crença de que falariam por si. De certa forma, tal exigência de não apenas dispor a fonte histórica, mas, sim, de questioná-la, parece fazer eco das propostas de Marc Bloch. O historiador francês propôs que o testemunho somente seria capaz de revelar algo caso fosse submetido ao questionamento, isto é, a uma pergunta prévia, uma vez que não o documento histórico em si, mas o problema histórico, é que determinaria as escolhas da investigação histórica (Bloch, 2001).

Evidentemente, Paulo Emílio não descartou o texto, considerando-o importante no sentido de subsidiar pesquisas posteriores, especialmente por possuir uma ordenação temporal dos eventos cinematográficos nacionais, porém não deixou de cobrar rigor científico. Em face desse argumento, pode-se aventar a ideia de que ele projetava uma nova fase de pesquisas históricas acerca do cinema nacional, com maior investimento crítico e metodológico por parte dos pesquisadores. Nessa direção, o crítico também demonstrava consciência da importância do método histórico nas pesquisas, sobretudo porque “[...] os limites de uma ciência podem ser fixados pela própria natureza de seus métodos” (Bloch, 2001, p. 68).

Nesta perspectiva, o solicitado rigor metodológico só seria efetivado se os estudiosos possuíssem acervos documentais organizados à sua disposição. Por esse motivo, o artigo prosseguiu com elogios a Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Pery Ribas, especialmente por seus arquivos, fontes fundamentais a quem se dispusesse a escrever a história de nosso cinema. Por fim, sinalizando a importância do arquivo numa empreitada frutífera em termos de pesquisa, o crítico enfatizou que os capítulos de *História do cinema brasileiro* (1956; 1957), de Adhemar Gonzaga, constituíam-se numa amostra auspiciosa do que se poderia esperar dos pesquisadores de cinema nacional. Nesse movimento, Gonzaga foi tomado como exemplo empírico de que um acervo documental

organizado e à disposição do pesquisador seria condição *sine qua non* para investidas frutíferas em matéria de literatura cinematográfica nacional.

Paulo Emílio iniciou sua problematização da obra de Alex Viany no artigo "Contribuição de Alex Viany" (30/01/60). Dedicado à parte do livro intitulada "Informação", o crítico se entusiasmou com as mais de oitenta páginas nas quais o pesquisador justapôs lista de filmes, de profissionais, cópias de textos legislativos, iconografia e índices, ressaltando:

> Percebe-se que foi a esse apêndice que o autor dedicou mais cuidado, e o esforço foi plenamente recompensado. Com a *Filmografia* incluída em sua *Introdução ao cinema brasileiro*, Alex Viany tornou-se um benemérito do movimento de cultura cinematográfica no Brasil. Pude verificar na Cinemateca Brasileira como seu livro transformou-se imediatamente em instrumento indispensável de trabalho, ao qual recorremos sem cessar, devendo suceder o mesmo nas demais entidades culturais ou coorporativas ligadas ao cinema nacional (Gomes, 1981, p. 145, vol. 2).

Apesar de não poupar elogios à "Informação", com base na ideia lançada pelo próprio Viany de que o trabalho seria um "livro-piloto", Paulo Emílio passou à apreciação crítica das diversas seções da obra, fazendo incidir luz sobre aspectos metodológicos. Sobre a "Filmografia", ressaltou:

> Na próxima edição do livro, os progressos da *Filmografia* não devem ficar limitados ao enriquecimento numérico. Será indispensável determinar um critério mais seguro para as entradas. O autor não explica a orientação que seguiu. Em princípio, acolhe ele sobretudo fitas de enredo e exclui os filmes sobre arte, científicos, experimentais, os documentários em geral, sem falar naturalmente nos jornais cinematográficos. Ao mesmo tempo, todavia, inclui um certo número de documentários de longa-metragem, sugerindo, à primeira vista, que o seu critério consistiu em admitir que estes últimos contêm obrigatoriamente certa qualidade de espetáculo que os aproxima dos filmes de enredo. [...] Desejamos é ressaltar a necessidade de um critério definido no estabelecimento da filmografia brasileira (Gomes, 1981, p. 146, vol. 2).

Notam-se críticas negativas aos critérios metodológicos de organização das informações, especialmente pela incoerência e a omissão de Viany atinente às suas escolhas. Paulo Emílio não deu indícios de sua predileção por algum tipo de filme, seja documentário, ficcional, curta ou longa-metragem, mas demonstrou consciência crítica de que pesquisas históricas sérias deveriam respeitar critérios específicos, os quais o historiador não deveria se furtar a expor

aos seus leitores. Curiosamente, é pela omissão da parte do crítico que notamos indícios de mais um elemento interessante. Ao analisar o "Cadastro" pessoal do cinema brasileiro, onde Viany lançou informações referentes aos sujeitos, empresas e até animais que participaram da produção cinematográfica brasileira, Paulo Emílio ressaltou:

> Outro apêndice útil é o *Cadastro* pessoal do cinema brasileiro que ocupa nada menos de cento e vinte e cinco páginas de *Introdução ao cinema brasileiro*. Como o *Cadastro* decorre da *Filmografia*, o primeiro fica subordinado ao critério adotado para a segunda. De qualquer maneira, e em desacordo com a opinião expressa recentemente por B. J. Duarte, penso que Alex Viany tem razão em limitar-se, no Cadastro, ao nome de pessoas, grupos (E. C. Corinthians ou Balé Pigalle) ou bichos (cão Duque) que participaram, diretamente ou não, como é o caso de alguns escritórios, na fatura de filmes, deixando de lado os críticos, ensaístas, a gente de cinemateca e os cineclubistas, cuja atividade não se encontra obrigatoriamente ligada ao esforço concreto da produção de fitas (Gomes, 1981, p. 147, vol. 2).

As colocações remontaram aos problemas elencados sobre a "Filmografia" disposta por Viany, pois o "Cadastro" foi considerado decorrente dos critérios metodológicos adotados naquela seção, já criticados negativamente. Apesar desse fato, o crítico concordou com as escolhas do pesquisador, evitando discutir a falta de informações sobre pessoas e empresas ligadas à distribuição e exibição dos filmes. Desse modo, mesmo que pela omissão, Paulo Emílio revelou uma ideia implícita segundo a qual a esfera do meio cinematográfico digna de entrar nas narrativas sobre o cinema nacional era aquela ligada diretamente à produção dos filmes. Essa problemática é oportuna, nos encaminhando para um debate referente às apreciações contraditórias de Paulo Emílio e B. J. Duarte acerca do "Cadastro" produzido por Viany. Para Arthur Autran,

> O que temos em jogo nessa oposição é de um lado — Alex Viany & Paulo Emílio — a defesa de alguma forma de objetividade como critério para a elaboração da listagem e de outro — Benedito J. Duarte — a defesa do merecimento como critério. No primeiro caso não importa a qualidade do filme nem da participação, mas sim o fato de haver efetivamente trabalhado na produção; no segundo caso o que conta é unicamente o valor da contribuição para a arte cinematográfica e isso poderia se relacionar com a atuação de críticos que nunca militaram na produção. B. J. Duarte é coerente com seu texto "As idades do cinema brasileiro", discutido anteriormente, no qual postulava que os realizadores das "chanchadas" não deveriam ser

> mencionados pelo discurso historiográfico. Não passa pela cabeça de Benedito J. Duarte que o tal merecimento teria diferentes significados para cada um. O articulista entende os seus pontos de vista como universais e indiscutíveis, portanto, a partir deles, poder-se-ia eleger os indivíduos — ou filmes — que mereciam figurar na história do cinema brasileiro (Autran, 2003, p. 238).

A problematização empreendida por Arthur Autran, demonstrando as raízes da querela de perspectivas entre Paulo Emílio e B. J. Duarte, elucida uma polarização entre, respectivamente "crítico-histórico" e "crítico-esteticista", assim como a preocupação com critérios de pesquisa bem definidos objetivamente a partir de uma metodologia, tal como defendia Paulo Emílio.

O artigo referente à história do cinema brasileiro contada por Alex Viany veio somente no artigo "Decepção e esperança" (06/02/60). O trecho introdutório é fundamental, mas propõe uma digressão em nossa análise, pois Paulo Emílio afirmou:

> No prefácio da sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido lembra que um francês, um italiano, um inglês, mesmo um russo e um espanhol, não precisam sair de suas respectivas literaturas *para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias*, ao passo que um brasileiro precisa. Se aplicássemos esse modo de pensar à arte cinematográfica, provavelmente concluiríamos que só a um norte-americano seria admissível uma experiência assim exclusiva; e, quanto ao brasileiro, seria compelido com desprazer a opinar pela incompatibilidade entre o gosto das altas emoções cinematográficas e a frequência ao cinema nacional. Na realidade, em nosso País, o espectador habitual, que simplesmente procura emoções cinematográficas médias, foge dos filmes brasileiros. A plateia do cinema brasileiro se recruta, por um lado, nos setores mais rústicos do público, por outro, nos quadros da corporação e, finalmente, numa minoria intelectual militante. As três categorias participam, em graus diversos de consciência, desse fenômeno complexo que é o nacionalismo. A convicção do terceiro grupo não é profunda, e o esforço para valorizar o que anda por aí é sobretudo assumido em nome do que há por vir. Na apreciação do passado do nosso cinema, a opção otimista tinge-se de sentimentalismo. Quanto a mim, não me furto a esse estado de espírito, e aplico à cinematografia brasileira as palavras de Antonio Candido sobre a nossa literatura: *Se não for amada, não revelará sua mensagem, e se não amarmos, ninguém o fará por nós.* Cabe acrescentar que, no cinema, ainda muito mais do que nas outras formas de expressão artística, os critérios propriamente estéticos estão longe de exaurir os ângulos de interesse de uma obra. Convém lembrar, ainda, por menos agradável que se considere a

> asserção, que o cinema brasileiro nos exprime e revela (Gomes, 1981, p. 150, vol. 2).

Tais colocações dialogavam diretamente com a carga ideológica nacionalista do período, a partir da qual o crítico teceu um diagnóstico desanimador, mas ainda assim de apelo à valorização do produto nacional. Portanto, Paulo Emílio se ancorou no modelo explicativo adotado quanto à literatura brasileira por Antonio Candido (1993) e, com base numa análise sumária do público de cinema nacional, procurou demonstrar que tal cinema não conseguia atingir uma parcela maior de adeptos, mas que era necessário reconhecer nossa especificidade histórico-cultural e valorizar nossa Sétima arte.

Ele se inseriu, nesse sentido, no hall de intelectuais que participam do fenômeno do nacionalismo, interagindo com a noção de maturidade estético-industrial da cinematografia nacional, presente em *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany. Todavia, Paulo Emílio não associou esse pretenso "amadurecimento" à ideia de evolução humana[7], tampouco a questões puramente estéticas, mas, sim, sinalizando uma visão teleológica de nossa história cinematográfica, bem como tateando questões de um "legítimo" conteúdo cinematográfico nacional, já que o cinema brasileiro foi encarado como expressão e revelação nossa.

Tal trecho que abriu o artigo consiste em uma rápida resposta a algumas críticas que o intelectual vinha recebendo acerca de seu interesse pelo cinema nacional, porém seu foco primordial era analisar a obra de Alex Viany. A análise não foi positiva, uma vez que Paulo Emílio ressaltou:

> Possuindo escassa documentação e sem disposição para pesquisas originais, Alex Viany foi levado a apoiar-se no que outros já haviam escrito. Se houvesse fartura de estudos históricos parciais a respeito do cinema brasileiro, sua tarefa seria melhor sucedida. Quando existe abundância de dados colhidos e trabalhados sobre determinado assunto, estes se estruturam, por assim dizer, espontaneamente, diante do

[7] Alex Viany aplicou a metáfora da evolução humana em sua *Introdução ao cinema brasileiro*, do seguinte modo: "Parte I - A INFÂNCIA NÃO FOI RISONHA E FRANCA, 1) De como o rapazinho se fez Homem, 2) Um esforço individual: Almeida Fleming, 3) Um surto regional: Campinas, 4) Outro surto regional: Recife, 5) Outro esforço individual: Humberto Mauro, Parte II - NO PRINCÍPIO ERA O VERBO (QUE ATRAPALHAVA), 6) Onde o rapazinho leva um tombo, 7) Dois diletantes na Indústria: Gonzaga & Santos, 8) Onde o rapazinho enfrenta crise após Crise, Parte III - VIAGEM (COM ESCALAS) À TERRA DE VERA CRUZ, 9) A visita do filho pródigo, 10) Onde contam os tropeços e se dá uma receita" (Viany, 1959, n/p).

> historiador, que sente com clareza onde se acham os pontos obscuros, as principais lacunas; e o seu esforço consiste então em reforçar melhor alguns setores de um conjunto que já se tornou coerente. Não é absolutamente o caso com a história do cinema brasileiro. O que já existe de público tem sobretudo valor de pista, sugestão, indicação, estímulo para pesquisas. Satisfazendo-se quase sempre com o que já encontrou esboçado por outrem, Alex Viany não logrou a menor articulação entre os disparatados elementos de informação que tinha ao seu alcance. *Introdução ao cinema brasileiro* é um livro sem roteiro. Sua técnica de construção é uma montagem bastante livre, cujo único critério é uma frouxa cronologia. Todo o início do primeiro capítulo é praticamente uma súmula dos escritos de Adhemar Gonzaga, entrecortada de alusões ao êxito do cinema no Brasil e aos artistas de mais prestígio, alusões essas colhidas em Marcel Lapierre ou Fernandes Cuenca. Após referências sumárias a fatos certamente de grande significado, como o início das carreiras de Antônio Leal e Francisco Serrador na primeira década do século, o relato de Viany adquire, durante umas poucas páginas, forma e animação, pois está resumindo trechos de um livro de Magalhães Jr. Em seguida, continuam a aparecer subitamente nomes de pessoas e de fitas como se fossem produtos de geração espontânea. Não há situação definida, uma atmosfera recriada, um perfil humano delineado (Gomes, 1981, p. 151-152, vol. 2).

Fechando o teor negativo de suas críticas, muito embora reconhecendo a escassez de documentação e ressalvando os apêndices informativos da obra, Paulo Emílio considerava a obra uma contribuição “bem restrita” de Viany aos estudos históricos do cinema brasileiro. Todavia, manteve uma esperança, salientando:

> Minha reação final ao empreendimento tentado por Viany não é pessimista. Ele sempre afirmou que essa primeira edição da *Introdução ao Cinema Brasileiro* não passava de um esboço, um rascunho, um balão de ensaio. O livro terá por certo a função provocadora positiva que o autor deseja. [...] O texto de Alex Viany chama a nossa atenção, justamente por tudo o que tem de mau, para a urgência de se iniciar a pesquisa histórica sistemática. Deposito ainda esperanças nos recursos de autocrítica de Alex Viany. Se ele avaliar bem todas as falhas da sua concepção de história do cinema e de sua metodologia, muito se poderá esperar da segunda edição da *Introdução ao Cinema Brasileiro* (Gomes, 1981, p. 155, vol. 2).

O crítico depositou esperanças em uma reedição do livro e direcionou seus argumentos à incitação dos pares ao trabalho de escrita da história do cinema brasileiro, retomando a constante em seus escritos do período: acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica. Entretanto, salta aos

olhos sua preocupação com o estado geral dos estudos históricos no país, especialmente com o modo como as narrativas históricas deveriam ser urdidas. Paulo Emílio demonstrou que a documentação histórica deveria ser tratada ao molde de filmagens cinematográficas, prontas para receber tratamento de montagem, sonorização e demais procedimentos técnicos. Isso pode ser aferido quando o crítico cobrou da pesquisa de Viany um "roteiro", lhe propondo maior "animação e forma", bem como criticando o aparecimento de dados como se fossem produtos de geração espontânea e cobrando uma recriação da "atmosfera" do cinema brasileiro, a definição de situações e o delineamento de "perfis humanos".

Como já vimos, Paulo Emílio possuía consciência de que um trabalho histórico se constrói com base em documentação, que deveria, por sua vez, ser alvo de uma crítica. Em outros termos, possuía pleno conhecimento da importância de uma metodologia. Nesse caso, se nota também um outro viés dessa consciência, segundo o qual a narrativa histórica também deveria ter seu devido valor reconhecido. Para o crítico, não bastava ao pesquisador encontrar documentos e pouco a pouco dispô-los como se fossem produtos de geração espontânea. A documentação não era encarada como um fim do trabalho histórico, mas, sim, o meio pelo qual esse trabalho se constituiria no propósito de obter credibilidade. Sob este prisma, era preciso construir uma narrativa, gerando uma interpretação histórica convincente. Nesse processo deveria haver um arranjo hierárquico dos eventos informados pela documentação, seja pelo "realce" ou "subordinação" de acontecimentos, mas sempre com vistas a conquistar uma coerência formal de significados de um conjunto de ocorrências e, ao mesmo tempo, um "efeito de real" (Certeau, 2007, p. 101).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é possível passar ao largo do fato de que Paulo Emílio, com os artigos publicados no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, dialogou diretamente com seu lugar social, se apropriando de diversos temas e conceitos presentes no interior da seara cinematográfica brasileira, sobretudo lançados à baila pelos pesquisadores que se arriscaram na árdua tarefa de historiar o

cinema nacional nos anos de 1950. O crítico já era um homem conhecedor do *métier* exigido na manutenção de acervos documentais (curador-chefe da *Cinemateca Brasileira* desde 1956) e possuidor de certa consciência do que seria um trabalho histórico metodologicamente conduzido[8]. Ao mesmo tempo em que se inteirava das várias histórias contadas sobre o cinema brasileiro, ele se inseriu nos debates do presente e começou a problematizá-lo, sem fazer tábula rasa do passado.

Com efeito, o peso normativo do passado passou a ser fruto de redistribuição, dando margem às reflexões presentes, que, vez ou outra, recapitularam nesse pretérito aquilo que interessava. Por esse motivo, o crítico recorreu, por um lado, a conceitos e temas acerca do passado muito vivos em sua conjuntura, como a marca de origem do cinema brasileiro (nascimento) e seus anos iniciais (aí inclusa a noção de Bela época) e, por outro, a tarefas presentes fundamentais nessa redistribuição do passado, como o papel do historiador do cinema nacional face à literatura cinematográfica mundial e a premente luta pela condução metodológica de pesquisas históricas sobre nossa cinematografia.

Plasmando todos esses elementos em seus artigos, Paulo Emílio demonstrou-se em diálogo preliminar, tanto com o ideal nacional-desenvolvimentista, do qual o *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) era o principal expositor, quanto com as pretensões da esquerda nacional orientadas pelo *Partido Comunista Brasileiro* (PCB), o que pode ser notado em suas reflexões atinentes à necessária eclosão de uma cultura cinematográfica "legitimamente brasileira" — tutelada pela organização de um acervo documental (uma Cinemateca) e por pesquisas históricas que resgatassem uma tradição do cinema brasileiro, com o fito de orientar as tarefas presentes e as iniciativas futuras do debilitado meio cinematográfico nacional. Dessa maneira, como sugere Michel de Certeau,

> [...] a operação historiográfica tem um efeito duplo. Por um lado, historiciza o atual. Falando mais propriamente, ela presentifica uma situação vivida. Obriga a explicitar a relação da razão reinante com um *lugar* próprio que, por oposição a um "passado", se torna presente. Uma relação de reciprocidade

[8] Haja vista sua pesquisa efetuada ainda na França sobre os Vigo, cuja última publicação rendeu dois volumes. Cf. (GOMES, 2009).

> entre a lei e seu limite engendra, simultaneamente, a diferenciação de um presente e de um passado. Mas por outro lado, a imagem do passado mantém o seu valor primeiro de representar *aquilo que falta*. Com um material que, para ser objetivo, está necessariamente aí, mas é conotativo de um passado na medida em que, inicialmente, remete a uma ausência e introduz também a falta de um futuro. Um grupo, sabe-se, não pode exprimir o que tem diante de si, o que ainda falta senão por uma redistribuição do seu passado. Também a história é sempre ambivalente: o lugar que ela destina ao passado é igualmente um modo de *dar lugar a um futuro.* [...] O velho *slogan* das "lições da história" retoma algum significado, desta perspectiva, se, deixando de lado uma ideologia de herdeiros, identificarmos a "moral da história" com este interstício criado na atualidade pela representação de diferenças (Certeau, 2007, p. 93).

À luz desse argumento, por fim, percebe-se que Paulo Emílio, na década de 1950 e início da de 1960, sentiu falta de uma tradição cinematográfica nacional que fosse difundida. Justamente por isso, sua ênfase nos motes formados pela tríade acervo documental, pesquisa histórica e cultura cinematográfica consistiu num guarda-chuva seguro para se apropriar, mesmo que de forma preliminar, de algumas "lições da história" que os textos sobre o cinema brasileiro traziam à baila. Fundamentais na existência de uma cinematografia que formulasse um legítimo sistema, aos moldes desenvolvidos por Antonio Candido acerca de nossa literatura, tais "lições da história" inseriram Paulo Emílio na armadilha de seus contemporâneos, isto é, no diálogo consistente com seu lugar social.

## REFERÊNCIAS

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, vol. 7, n°. 14, p. 17-30, Jan/Jun de 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

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

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou o oficio do historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, 2 vols.

CARR, E. H. **Que é história?** 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

CUENCA, Carlos Fernández. **Historia del cine**. Madri: Afrodisio Aguado, 1949.

DUARTE, Benedito Junqueira. As idades do cinema brasileiro. **Retrospectiva do cinema brasileiro**. São Paulo, 1954.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 2 volumes.

_____. **Jean Vigo**. São Paulo: Cosac Naify; Edições SESC SP, 2009.

_____. **Vigo, vulgo Almereyda**. São Paulo: Cosac Naify; Edições SESC SP, 2009.

GONZAGA, Adhemar. A história do cinema brasileiro – capítulo I. **Jornal do Cinema**, n. 39, Rio de Janeiro, agosto de 1956.

_____. A história do cinema brasileiro – capítulo II. **Jornal do Cinema**, n. 40, Rio de Janeiro, maio de 1957.

LAPIERRE, Marcel. **Les cent visages du cinéma**. Paris: Bernard Grasset, 1948.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In:_____. **História e Memória**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 535-553.

MENDES, Adilson Inácio. **A crítica viva de Paulo Emílio**. São Paulo: Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

RIBAS, Pery. Roteiro do cinema mudo brasileiro - I. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 março de 1953.

_____. Roteiro do cinema mudo brasileiro - II. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 março de 1953.

SADOUL, Georges. **Histoire Génèral du Cinéma**. La Invention du Cinéma (1832-1897). Paris: Denoël, 1946.

_____. **Histoire Génèral du Cinéma. Les Pioniers du Cinéma**. Paris: Denoël, 1950.

_____. **Histoire Génèral du Cinéma**. Le Cinéma devient un art-L´avant-guerre. Paris: Denoël, 1951.

_____. **Histoire Génèral du Cinéma**. Le Cinéma devient un art-La Première Guerre Mondial. Paris: Denoël, 1952.

SILVA NOBRE, Francisco. **Pequena história do cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Instituto Nacional do livro, 1959.

**Recebido em 19/12/2024.**

**Aprovado para publicação em 16/08/2026.**