

**Paulo Emílio
e a constituição
das bases da
pesquisa
histórica
sobre cinema
no Brasil**

ARTHUR AUTRAN

Este texto serviu de base para a palestra do mesmo título apresentada no evento "Atualidade de Paulo Emílio", promovido pela Cinemateca Brasileira em setembro de 2002 para comemorar os 25 anos de falecimento de Paulo Emílio Salles Gomes.

É bastante conhecido o desinteresse de Paulo Emílio Salles Gomes pela produção brasileira quando do início da sua atividade intelectual sobre cinema ainda no início dos anos 40, no que, aliás, ele estava acompanhado por outros críticos da mesma geração como, por exemplo, Francisco Luiz de Almeida Salles e Alex Viány. Posteriormente, todos três tiveram atuação destacada na preservação da memória do cinema brasileiro e fizeram autocríticas eivadas por grande sentimento de culpa.

O interesse de Paulo Emílio pela história do cinema brasileiro cristalizou-se somente em meados da década de 50, após sua segunda estadia na Europa onde desenvolveu a pesquisa de fôlego que deu origem ao hoje clássico Jean Vigo (1). De volta ao Brasil em 1954 devido ao I Festival Internacional de Cinema, ocorrido por ocasião dos festejos do quarto centenário da cidade de São Paulo, Paulo Emílio colaborou intensamente com o evento fazendo contatos para empréstimo de filmes, convidando personalidades do mundo cinematográfico internacional e ainda escrevendo para os catálogos (2).

Observa-se por aí que mesmo na Europa ele já se encontrava ligado ao movimento brasileiro de cultura cinematográfica, movimento este bastante intenso naquele momento pela atuação de vários críticos de valor na imprensa, realização de mostras, atividade de cineclubes, publicação de revistas especializadas e até a edição de livros. Tal ligação consubstanciava-se no fato de Paulo Emílio representar a Filmoteca do

MAM (SP) na Europa e pela atividade como correspondente de *Anhembi* e *O Estado de S. Paulo*.

A grande inovação do movimento de cultura cinematográfica dos anos 50 em relação à década anterior, do qual Paulo Emílio participava como organizador do primeiro Clube de Cinema de São Paulo e crítico da revista *Clima*, era a efervescência em torno dos estudos históricos sobre o cinema brasileiro, antes absolutamente desprezado. Representativo dessa mudança é o fato de no âmbito do próprio festival ocorrer a II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, cujo catálogo continha o ambicioso texto de cunho histórico "As Idades do Cinema Brasileiro", escrito por B. J. Duarte.

Uma vez estabelecido no Brasil, Paulo Emílio tornou-se conservador da Filmoteca do MAM (SP), que em 1956 transformou-se na Cinemateca Brasileira. Ainda em 1956 assumiu a coluna cinematográfica do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, tribuna a partir da qual discutia a história do cinema, os problemas da cinemateca e a produção contemporânea.

Apesar do clima geral animador e do amplo trabalho de pesquisa desenvolvido na Cinemateca Brasileira no sentido de coletar e catalogar material, Paulo Emílio nesse momento escreveu relativamente pouco sobre a história do cinema brasileiro quando comparado à quantidade de artigos dedicados à história do cinema mundial, aos problemas da cinemateca, às questões econômicas da produção nacional e mesmo a respeito de grandes diretores contemporâneos. Quatro artigos representam bem suas preocupações nesse período em relação à história do cinema brasileiro: "Um Pioneiro Esquecido", "Evocação Campesina", "Dramas e Enigmas Gaúchos" e "Visita a Pedro Lima".

Em "Um Pioneiro Esquecido" (3), artigo publicado a 6 de outubro de 1956 que versa sobre Aníbal Requião, o autor problematiza a concepção então dominante de história do cinema mundial e aponta para sua inadequação quando da investigação histórica em torno da produção brasileira.

ARTHUR AUTRAN
é professor no Departamento de Artes e Comunicações da Universidade Federal de São Carlos e autor de *Alex Viány: Crítico e Historiador* (Perspectiva, no prelo).

1 Paulo Emílio Salles Gomes, *Jean Vigo*, Paris, Seuil, 1957.

2 José Inácio de Melo Souza, *Paulo Emílio no Paraíso*, Rio de Janeiro, Record, 2002, pp. 347-57.

3 Paulo Emílio Salles Gomes, "Um Pioneiro Esquecido", in *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, v. 1, Rio de Janeiro, Embrafilme/PazeTerra, 1982, pp. 8-10.

“Propõe-se antes de mais nada o problema de situar no tempo o cinema primitivo brasileiro. No que até hoje se convencionou chamar de história mundial do cinema, mas que na realidade não passa da história do cinema europeu e norte-americano, a questão já está há muito tempo resolvida.”

As histórias do cinema mundial até então surgidas, segundo Paulo Emílio, efetivamente relacionavam-se com os Estados Unidos e a Europa, não abarcando outras cinematografias. Na periodização desenvolvida para dar conta de narrar a história do cinema nos países industrializados, o período primitivo ia dos primeiros filmes dos irmãos Lumière até a realização de *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), já no Brasil não havia informações confiáveis sobre o primeiro filme aqui realizado, comprometendo a cronologia inicial, e quanto ao término do período também havia dúvidas muito grandes sobre qual obra cristalizou pioneiramente uma maturidade narrativa.

“Evocação Campineira” (4), publicado a 15 de dezembro de 1956, trata do “ciclo” ocorrido nessa cidade nos anos 20. A idéia dos “ciclos” foi empregada também por outros historiadores de então como B. J. Duarte, Francisco Silva Nobre, José Roberto D. Novaes e Alex Viany – este prefere a palavra “surto”. Embora nenhum desses autores conceitue “ciclo”, como aliás não conceituam quase nunca as periodizações ou recortes empregados, é possível interpretá-lo como relativo à produção numericamente intensa de filmes ficcionais em dado período de tempo, num espaço fora do eixo Rio-São Paulo – em geral uma cidade –, cujo declínio foi acentuado. Note-se que ainda hoje a historiografia se vale da idéia de “ciclo” sem nunca defini-la claramente e sem dar conta para sua fragilidade ideológica e operacional, pois de um lado ela reforça a crença de que o cinema brasileiro é um eterno recomeçar no qual a história se repete pela ausência de qualquer acúmulo de experiência e de outro não dá conta da produção de filmes de não-ficção que muitas vezes continuava a ocorrer após os “ciclos”.

Em torno da fita *A Carne* (Felippe Ricci, 1925) Paulo Emílio faz uma observação bastante arguta:

“A história era considerada audaciosa e temia-se que a atriz principal abandonasse o trabalho se descobrisse o sentido exato do enredo. No contorno dessa dificuldade Ricci fez que uma passagem de seu filme renunciasse a célebre seqüência dos cavalos no *Êxtase* de Machaty, com Heddy Lamar. Não podendo filmar uma cena de amor particularmente realista num bosque, Ricci, inspirando-se no romance, apelou para estranhas imagens de um touro e de uma vaca. Ignorante das possibilidades metafóricas do cinema, a atriz não compreendia por que depois de uma cena idílica o diretor lhe pedia que exprimisse o mais profundo cansaço”.

Para além do humor fino, aí se articula uma rica análise sobre o nível de desenvolvimento da linguagem cinematográfica do filme campineiro, mesmo não existindo cópias deste. Ou seja, Paulo Emílio interpreta, a partir de informações sobre o ciclo e do seu conhecimento dos poucos filmes mudos brasileiros de ficção preservados, qual procedimento de linguagem poderia ter sido utilizado. Esse tipo de interpretação é fascinante até pelo que exige de imaginação, característica do historiador constante nos seus textos e pesquisas.

“Dramas e Enigmas Gaúchos” (5), publicado a 29 de dezembro de 1956, e “Visita a Pedro Lima” (6), publicado a 19 de janeiro de 1957, expressam a perplexidade de Paulo Emílio diante da dificuldade em aprofundar a análise histórica pela inexistência de documentação primária acessível. No primeiro artigo, sobre o cinema mudo feito no Rio Grande do Sul, o autor afirma que as pesquisas sobre a história do cinema brasileiro iniciaram-se tardiamente, devido a isso vários pioneiros já haviam falecido sem deixar depoimentos e seus arquivos tinham se dispersado. No segundo artigo, feito a partir de uma visita ao velho cronista cinematográfico, contam-se algumas passagens da vida deste, publi-

4 Idem, “Evocação Campineira”, in op. cit., v. I, pp. 45-8.

5 Idem, “Dramas e Enigmas Gaúchos”, in op. cit., v. I, pp. 54-7.

6 Idem, “Visita a Pedro Lima”, in op. cit., v. I, pp. 66-70.

nhando que Pedro Lima, Pery Ribas e Adhemar Gonzaga eram figuras essenciais para a história do cinema brasileiro, pois os seus arquivos constituíam-se em fontes primordiais. A perplexidade diante do atraso generalizado das pesquisas históricas entre nós parece indicar que, num primeiro momento, Paulo Emílio preferiu dedicar-se, às tarefas de localização, coleta e organização de filmes, fotos e documentos escritos do que à produção de textos.

Dessa sua pequena e valiosa produção historiográfica datada dos anos 50 destacam-se: o cuidado para com os recortes temporais, a utilização das fontes confrontando-as, a interpretação atenta e ao mesmo tempo criativa das informações e a consciência da dificuldade em escrever sobre o passado do cinema brasileiro devido ao estágio muito primário da coleta e organização de dados. Tudo isso demonstra rigor incomum para a época e ele deriva da formação acadêmica ligada à filosofia uspiana, dos cursos acompanhados na Cinemateca Francesa, da relação intelectual com figuras como André Bazin e Henri Langlois e da experiência de pesquisa de *Jean Vigo*.

• • •

A publicação do livro pioneiro *Introdução ao Cinema Brasileiro* (7), de Alex Viany, momento que Paulo Emílio esperava marcar “o início da tão esperada fase de estudos metódicos em torno do cinema brasileiro” (8), deu ensejo a importantes discussões em torno das pesquisas de viés histórico sobre cinema entre nós.

O artigo “Estudos Históricos”, de 23 de janeiro de 1960, salienta o estado “atrasadíssimo” das pesquisas e afirma que a “tomada de consciência” da existência da história do cinema brasileiro deveu-se ao desenvolvimento industrial e cultural cinematográficos ocorridos a partir de 1950. Além de lembrar as contribuições de vários críticos e pesquisadores – Carlos Ortiz, Francisco Silva Nobre, Caio Scheiby, Almeida Salles, B. J. Duarte e Jurandyr Noronha, entre outros –, rememora even-

tos como a I e a II Retrospectivas do Cinema Brasileiro em 1952 e 1954, anos que balizariam o período mais fecundo das pesquisas históricas, cujo desenvolvimento posterior não teria sido tão vigoroso (9).

O artigo “Contribuição de Alex Viany” (10), de 30 de janeiro de 1960, ressalta a importância dos apêndices da *Introdução ao Cinema Brasileiro* dedicados a relacionar os profissionais envolvidos na atividade, a legislação sobre cinema, fotos e, especialmente, a filmografia.

“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.”

Com o objetivo de aprimorar a “Filmografia” são sugeridos: o acréscimo na ficha filmográfica da metragem do filme; a contribuição de Pery Ribas, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima; a necessidade de critérios mais definidos na elaboração da “Filmografia”, pois alguns longas documentários estão relacionados e outros não; e, por fim, que os filmes deveriam ser indexados cronologicamente e não por ordem alfabética.

Mas é no comentário sobre o cadastro dos profissionais do cinema brasileiro que Paulo Emílio entra numa acirrada polêmica com B. J. Duarte sobre a metodologia da constituição daquela relação. Para B. J. Duarte era errado não arrolar críticos destacados como Moniz Vianna, Almeida Salles, Décio Vieira Otoni, entre outros, e, em compensação, mencionar figuras que não teriam importância, tais como César de Alencar, Joãozinho da Goméia, o Ballet Pigalle, etc. (11). A posição de Paulo Emílio era totalmente diversa:

“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 partici-

7 Alex Viany, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959.

8 Paulo Emílio Salles Gomes, “Literatura Cinematográfica”, in op. cit., v. I, p. 168.

9 Idem, “Estudos Históricos”, in op. cit., v. II, pp. 139-44.

10 Idem, “Contribuição de Alex Viany”, in op. cit., v. II, pp. 145-9.

11 B. J. Duarte, *Introdução ao Cinema Brasileiro. Anhembi*, São Paulo, v. XXXVII, n. 111, fev./1960.

**Abaixo,
auditório do
Cinusp “Paulo
Emílio Salles
Gomes”**

12 Idem, *Ainda a Introdução ao Cinema Brasileiro*. Anhembi, São Paulo, v. XXXVIII, n. 112, mar./1960.

13 Paulo Emílio Salles Gomes, “Decepção e Esperança”, in op. cit., v. II, pp. 150-5.

param, diretamente ou não, como é o caso de alguns escritores, 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”.

B. J. Duarte não se convenceu e escreveu uma réplica na qual repisa que discorda do critério de Alex Viany ao formular o “Cadastro”, pois, enquanto nomes importantes para a história do cinema brasileiro foram omitidos, outros sem “valor histórico ou estético” estavam incluídos naquele apêndice (12).

Foto: Arquivo CCS/USP



“Não vejo em que possa contribuir para a cultura cinematográfica de alguém cientificar-se que o Esporte Clube Corinthians Paulista tomou parte no elenco de uma fita ultramedíocre da falecida Multifilmes. Mas é com tristeza que verifico nas páginas do ‘Cadastro’ e nas da ‘Introdução’ a ausência dos nomes de muitos críticos brasileiros, de ensaístas, de pesquisadores do nosso cinema, que, de modo premeditado, ou por simples ignorância e açodamento do sr. Alex Viany, foram postos à margem, nos itens do ‘Cadastro’ e dos parágrafos da ‘Introdução’.”

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 – B. 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. Não passa pela cabeça de B. 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 mereceriam figurar na história do cinema brasileiro.

Em seguida, Paulo Emílio dedica o texto “Decepção e Esperança” (13), de 6 de fevereiro de 1960, à análise da narrativa histórica elaborada por Alex Viany. O comentário é francamente negativo. “Minha insatisfação diante desta *Introdução ao Cinema Brasileiro* é constante. Ressalvando sempre os apêndices, a contribuição pessoal de Alex Viany para os estudos históricos brasileiros afigura-se-me bem restrita.” Dentre as críticas mais significativas deve-se ressaltar: a insuficiência da documentação utilizada; ausência de rigor na organização das fontes, pois vários textos de jornais e revistas não possuíam nem a data; falta total de pesquisa

sistemática sem consulta a nenhuma das principais revistas antigas de cinema; a estruturação do livro é tênue, obedecendo apenas a uma “frouxa cronologia”; e falta de “discernimento crítico” na utilização das informações coligidas. Após todas essas observações, conclui:

“O texto de Alex Vianny 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 Vianny. Se ele avaliar bem todas as falhas da sua concepção de história do cinema e de sua metodologia, muito se poderá esperar ainda da segunda edição da *Introdução ao Cinema Brasileiro*.”

Pelo trecho acima, os problemas do livro são atribuídos menos ao próprio Vianny e mais ao estado geral de atraso dos estudos históricos entre nós. Paulo Emílio percebe que esse atraso tornava muito difícil escrever uma narrativa histórica panorâmica, devido às inúmeras lacunas no conhecimento do passado, daí a urgência de começar a pesquisa “sistemática”.

• • •

De um ponto de vista ideológico mais geral, o pensamento de Paulo Emílio possui homologias com as reflexões desenvolvidas no Iseb, especialmente por Álvaro Vieira Pinto e Roland Corbisier. Por exemplo, a insistência na importância da “consciência” do atraso como fundamento para a sua superação possuía forte incidência nas reflexões produzidas no interior do Iseb e é freqüente nos textos datados dos anos 50 e 60 escritos pelo crítico cinematográfico, da mesma forma que a crença no desenvolvimentismo industrial como essencial para a afirmação nacional. Note-se ainda que no importante ensaio “Uma Situação Colonial?” (14), tese apresentada à I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica e publicada no Suplemento Literário a 19 de novembro de 1960, o autor afirma como dado comum de todas as atividades

cinematográficas desenvolvidas no país a “mediocridade”, classificada como a “marca cruel do subdesenvolvimento”; já para os intelectuais do Iseb, segundo Caio Navarro de Toledo, a situação do Brasil era entendida de forma homogênea como subdesenvolvida, sem nenhuma “autonomia relativa” entre a economia, a cultura e a ideologia, concepção expressa no axioma “tudo é subdesenvolvido no subdesenvolvimento” (15).

Dentre as principais problemáticas do período formador da historiografia clássica do cinema brasileiro temos: as origens do cinema brasileiro, os “ciclos regionais”, a decadência artística da produção quando do advento do som, o ataque às chanchadas e a constituição da “consciência cinematográfica” entre nós. A expressão “consciência cinematográfica” surge em Alex Vianny (16), mas seu pleno desenvolvimento dar-se-á com Paulo Emílio Salles Gomes já em meados dos anos 60 no texto atualmente publicado com o título “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966”, produzido no quadro do início da institucionalização dos estudos sobre cinema na universidade brasileira. Paulo Emílio, além da docência na USP, também participou junto a Nelson Pereira dos Santos e Jean-Claude Bernardet, no início dos anos 60, da efêmera experiência do curso de Cinema da UnB – instituição cujo projeto educacional revolucionário foi pensado por Darcy Ribeiro e destruído pelo regime militar. Quanto à “consciência cinematográfica”, o historiador a define da seguinte forma:

“Pedro Lima em *Selecta*, e Adhemar Gonzaga em *Paratodos*, ambos mais tarde na revista *Cinearte*, procuraram orientar e conjugar a ação de grupos em geral jovens, ignorando-se uns aos outros, dispersos pelo país. É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda, teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar de um movimento de cinema brasileiro” (17).

14 Idem, “Uma Situação Colonial?”, in op. cit., v. II, pp. 286-91.

15 Caio Navarro de Toledo, *ISEB: Fábrica de Ideologias*, 2ª ed., São Paulo, Ática, 1978, pp. 18, 86 e 87.

16 Alex Vianny, “O Cinema Brasileiro Por Dentro – II. A Escola Não Foi Risonha e Franca”, in *Manchete*, n. 111, Rio de Janeiro, 5/jun./1954.

17 Paulo Emílio Salles Gomes, “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966”, in *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p. 54.

Nesse texto existe ainda a preocupação com a falta de determinação sobre a própria história a que estariam submetidos os países subdesenvolvidos, conforme se pode observar no comentário de que a realização das obras-primas do cinema mudo brasileiro como *Brasa Dormida* (Humberto Mauro, 1928) e *Barro Humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) coincidiu com a decadência da linguagem desse tipo de cinema devido ao advento do som.

Em “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966”, Paulo Emílio elabora uma cronologia para a história do cinema brasileiro caracterizando os seus principais períodos, ou, como ele denominou, “épocas”. A cronologia baseia-se nas crises de produção, tomadas como marcos das “épocas”, com exceção da quinta e última “época” marcada pelo advento da Vera Cruz. Há um refinamento sem igual quando comparada às outras tentativas anteriores ou mesmo posteriores de periodização do cinema brasileiro.

Destacam-se também observações meticulosas e criativas do pesquisador, como aquela em que considera as películas com temática criminal, *A Quadrilha do Esqueleto* (Vasco Lima, 1917) ou *Rosa Que se Desfolha* (Antônio Leal, 1917), mais desenvolvidas do ponto de vista narrativo do que as fitas baseadas em crimes realmente ocorridos, pois estas tinham ao seu favor as informações veiculadas pela imprensa. Por outro lado não se atenta suficientemente, como já salientou Jean-Claude Bernardet, para o principal veio econômico da produção: o filme “natural”. “A tendência dos historiadores foi aplicar ao Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção” (18).

O próprio Paulo Emílio, observando a limitação da sua análise em torno do “natural”, escreveu em 1974 o seminal ensaio “A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro (1898-1930)” (19), no qual busca dar conta do significado ideológico desta até então desprezada parcela da produção cinematográfica a partir da classificação dos filmes em

“Berço Esplêndido” e “Ritual do Poder”. O “Berço Esplêndido” seria a descrição das belezas naturais brasileiras, abundantemente explorada pela produção documentária das duas primeiras décadas do século XX; já o “Ritual do Poder” englobava o registro das atividades das grandes autoridades da República – especialmente o presidente. Jean-Claude Bernardet observou posteriormente que mesmo quando a temática do “natural” envolve figuras do povo existe a possibilidade de o filme se encaixar nesta última categoria, pois uma produção como *As Curas do Professor Mozart* (Alberto Botelho, 1924) foi realizada a partir do interesse de políticos e jornalistas pelo assunto (20). Paulo Emílio comenta que o “Berço Esplêndido” tendeu a desaparecer com o passar do tempo, transmutando-se num gênero de documentário cuja temática girava em torno da vida e dos costumes do homem do interior, gerando viva repercussão na imprensa carioca através de críticos como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, para os quais apenas o filme de ficção era digno de atenção e que deploravam tanto a qualidade artística das produções documentárias quanto o fato de elas mostrarem o atraso do



18 Jean-Claude Bernardet, *Cinema Brasileiro: Propostas Para uma História*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p. 28.

19 Paulo Emílio Salles Gomes, “A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro (1898-1930)”, in *Paulo Emílio – Um Intelectual na Linha de Frente*, organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado, São Paulo/Rio de Janeiro, Brasiliense/Embrafilme, 1986, pp. 323-30.

20 Jean-Claude Bernardet, op. cit., p. 26.

país ao invés do seu desenvolvimento. Houve, entretanto, outros comentaristas, como o intelectual Oliveira Vianna, que ficaram impressionados com as imagens do atraso expressas de forma ingênua por esses filmes, expressão secretada tanto pelo tema quanto pela própria fatura das fitas. Concluindo, Paulo Emílio afirma que a função do documentário não foi a de levar educação e cultura para o homem do interior, conforme esperavam figuras como o jornalista Mário Behring, mas “levar para o litoral a visão do atraso insuportável do interior”.

Resta-nos apontar uma limitação na monumental tarefa empreendida por Paulo Emílio como principal nome da pesquisa e da historiografia clássica do cinema brasileiro. Com isso não se pretende diminuir a importância capital do seu pensamento, mas tão-somente dialogar de forma viva com ele evitando tratá-lo de forma embalsamada ou como “bode exultório”.

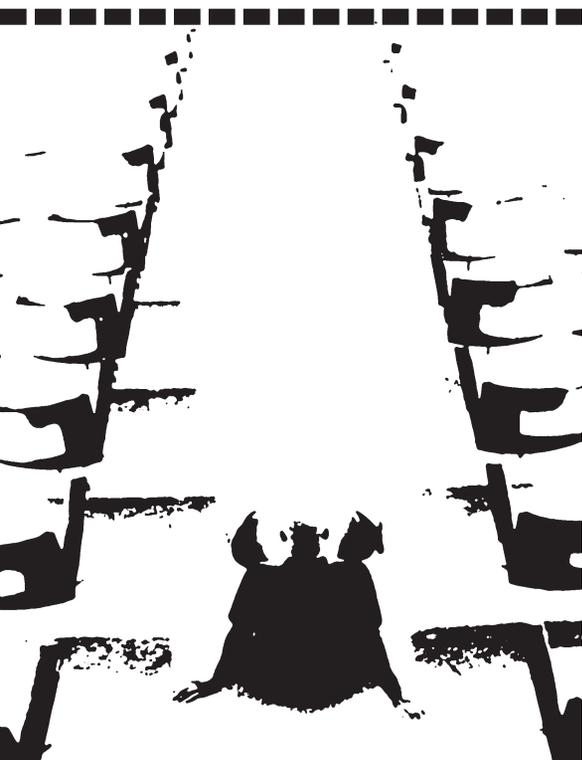
A nosso ver, um grande problema do projeto historiográfico de Paulo Emílio reside na ausência de aprofundamento da crítica ideológica principalmente em relação aos filmes e cineastas mais antigos. Tal

ausência na realidade era estratégica, visando a valorizar ao máximo os pioneiros do cinema brasileiro e a experiência histórica desta cinematografia como algo essencialmente positivo apesar da opressão advinda da ocupação do mercado pelo produto norte-americano.

Destarte algumas questões fundamentais se não chegaram a ser desconsideradas foram relegadas para um segundo plano bastante apagado pela historiografia clássica. Citamos apenas um exemplo elementar: a representação do negro no cinema brasileiro. Fora algumas poucas páginas em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (21), o tema quase não vem à baila na obra de Paulo Emílio, cujo interesse pela representação dos oprimidos é patente bem como pelos grandes quadros ideológicos.

Ademais, conforme observou João Carlos Rodrigues, a argumentação de Paulo Emílio sobre a ausência de racismo em *O Tesouro Perdido* (Humberto Mauro, 1927), quando um menino negro fumando é comparado a um sapo, não convence ao apelar para a “candura” e para a “tonalidade brasileira” da seqüência (22). Antes, acrescentaríamos nós, a argumentação de Paulo Emílio torna claras as lacunas da historiografia clássica e a incapacidade dos projetos nacionalistas de dar resposta para as grandes fraturas sociais brasileiras quando estas não se justificam pela opressão externa.

Atualmente é mais perceptível tal limitação não apenas por toda crítica de que foi alvo o nacionalismo nos vários campos da cultura, como ainda pela ascensão contemporânea do movimento negro no Brasil, inclusive no campo do audiovisual. Devido a isso se torna premente analisar a presença do negro na frente e atrás das câmeras. Trabalhos como os de João Carlos Rodrigues e de Robert Stam (23) sobre a representação do negro ou a pesquisa atualmente desenvolvida por Noel dos Santos Carvalho sobre diretores de cinema negros apontam para uma das possibilidades mais ricas de renovação do discurso sobre o cinema brasileiro, aquela que envolve a questão étnica.



21 Paulo Emílio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo, Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1974, pp. 146, 147 e 310.

22 João Carlos Rodrigues, *O Negro Brasileiro e o Cinema*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Pallas, 2001, p. 80.

23 Robert Stam, *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Films and Culture*, Durham, Duke University Press, 1997.