



O atraso pede passagem: a longa espera de Paulo Emílio Salles Gomes

*The backwardness is
passing through: Paulo
Emílio Salles Gomes's
long wait*



Victor Santos Vigneron¹

*Entre estas Índias de leste
E as Índias ocidentais
Meu Deus que distância enorme*

Manuel Bandeira

¹ Doutorando em História Social na Universidade de São Paulo (USP).
Mestre em História Social pela USP. E-mail: victor.jousselandiere@usp.br

Resumo: O artigo a seguir trata de um pequeno conjunto de críticas escritas entre 1957 e 1959 por Paulo Emílio Salles Gomes. O objetivo é discutir, a partir desse material, uma primeira formulação mais sistemática para o sentimento de frustração do autor diante do cinema nacional. Esse problema seria retomado em seus ensaios mais conhecidos, produzidos no início dos anos 1960, e revela uma trajetória pouco conhecida de hesitações e reflexões em torno do par “expectativa-frustração”. O estudo desses artigos conclui que o atraso emergia então como categoria central para abordar não apenas a produção nacional, mas a própria postura do intelectual diante dela.

Palavras-chave: Paulo Emílio Salles Gomes; temporalidade; espera; expectativa; atraso.

Abstract: The following article focuses on a small set of film reviews written between 1957 and 1959 by Paulo Emílio Salles Gomes. The objective is to discuss, based on this material, a first more systematic formulation for the author’s feeling of frustration in the face of the national cinema. This problem would be taken up again in his best-known essays, produced in the early 1960s, and reveals a little-known trajectory of hesitations and reflections around the pair “expectation-frustration”. The study of these articles concludes that the backwardness then emerged as a central category to address not only the national production, but the intellectual’s own attitude towards it.

Keywords: Paulo Emílio Salles Gomes; temporality; wait; expectation; backwardness.

Tempo de cinema

A designação de Paulo Emílio como “crítico de cinema” merece ser explicada. Em 1941, quando estreou no primeiro número da revista *Clima* com um comentário sobre *The Long Voyage Home* (*A longa viagem de volta*, 1940), de John Ford, o crítico mobilizava o arcabouço teórico que acumulava e marcava posição no debate sobre as virtudes e os defeitos do cinema sonoro (SALLES GOMES, 2015, p. 103-119). Na mesma edição da revista, a nota intitulada “Clube de Cinema de São Paulo” acrescentava outra modalidade de intervenção, com a promoção do cineclubismo na capital paulista (SALLES GOMES, 1941, p. 154-156)². Desde o início, portanto, a escrita de Paulo Emílio exprimiu a pluralidade com que visava o fenômeno cinematográfico, referido em balanços, anúncios, notas, necrológios, teses, resenhas, depoimentos, cartas, crônicas, notícias, biografias, relatórios, entrevistas, anedotas e, inclusive, em críticas de filmes. Estas encontram-se, portanto, enredadas numa trama maior que constitui a trajetória crítica de seu autor, aliás desobrigado institucionalmente do trabalho de recensão cotidiana³.

Há ocasiões, portanto, em que uma análise fílmica pode ter seu sentido ampliado ao ser posta em perspectiva com as demais produções do autor. Em outros casos, contudo, se dá o fenômeno inverso, como se a crítica do filme em cartaz cristalizasse questões que se encontravam latentes em artigos de outra natureza. Este parece ser o caso de um pequeno conjunto de críticas de Paulo Emílio sobre filmes brasileiros, iniciado em abril de 1957 com a publicação de “Conto, fita e consequências” no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo* (SALLES GOMES, 2016, p. 213-217)⁴. Essa análise de *Ossô, amor e papagaios* (1957), de Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmolo Jr., formalizou algumas providências intelectuais decisivas no contexto da aproximação do autor com o cinema brasileiro,

² Não se pretende sintetizar em duas frases a escrita de Paulo Emílio em *Clima*. Remeto, nesse sentido, às considerações de Heloisa Pontes (1998, p. 96-123), José Inácio de Melo Souza (2002, p. 151-177), Adilson Mendes (2013, p. 152-174) e Rafael Zanatto (2018, p. 26-95). No escopo deste trabalho, a evocação da revista tem somente o intuito de demarcar o caráter poligráfico da escrita de Paulo Emílio, que perdura ao longo de sua trajetória, fato já observado por tais autores.

³ Este é um traço diferencial da escrita de Paulo Emílio em comparação com certos críticos da época, como Francisco Luiz de Almeida Salles.

⁴ Embora as referências de Paulo Emílio a filmes brasileiros fossem poucas até então, o crítico já havia incluído uma breve análise do filme *Sertão: entre os índios do Brasil central* (1949), de Genil Vasconcelos, em seu balanço dos festivais cinematográficos europeus de 1949 (SALLES GOMES, 1950, p. 4). Poucos anos depois, o crítico faria ainda uma menção sumária a *Areião* (1952), de Camillo Mastrocinque, ao relatar o Festival de Veneza de 1952 (SALLES GOMES, 1953, p. 589). Apesar de breve, o comentário sobre *Sertão* cristaliza uma importante passagem nas reflexões de Paulo Emílio acerca da relação entre forma e conteúdo (ZANATTO, 2018, p. 142-150).

oferecendo-lhe a possibilidade de elaborar determinadas questões que só poderiam ter lugar num comentário feito no calor da hora. Nota-se que o texto não chegou a modificar radicalmente a relação de Paulo Emílio com as críticas de ocasião, que seriam produzidas a conta-gotas até o início dos anos 1960. Mas foi nesse restrito corpus que o autor esboçou, pela primeira vez, o problema da experiência do tempo que lhe inspirava o cinema nacional. Experiência de um “tempo de cinema”, para evocarmos a fórmula usada uma década mais tarde por Jean-Claude Bernardet⁵.

O compromisso de “Conto, fita e consequências” com preocupações que ultrapassam o filme é evidente. Mais que uma apresentação – tarefa desempenhada no corpo do jornal e não em seu suplemento –, o texto procura por algo que é desencadeado por *Osso, amor e papagaios*: “Penso que vale a pena examinar o empreendimento com atenção, pela influência que possa vir a ter no cinema brasileiro e nas lições que comporta” (SALLES GOMES, 2016, p. 213). A paródia do título do filme no uso de uma enumeração relativamente homofônica (conto, fita e consequências) adquire sentido próprio ao acrescentar a dimensão temporal, por meio da ideia de sucessão (conto → fita → consequências). A fita torna-se, assim, uma instância intermediária, encadeada entre o passado (o conto “A nova Califórnia”, de Lima Barreto, mas também a tradição literária de um modo geral) e o futuro (as consequências da realização para o conjunto virtual do cinema brasileiro).

Portanto, o filme é uma passagem entre a literatura que se tem e o cinema que se deseja, uma “lição” que abre a possibilidade de imaginar o trânsito de um estado a outro. A aferição é o ato crítico predominante no artigo, correspondendo a uma postura judicativa diante da capacidade do filme de incorporar certas expectativas do crítico. Na fita de Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmolo Jr.⁶, Paulo Emílio encontrou uma instância provisória – uma plataforma – a antecipar parcialmente um cinema brasileiro diverso da produção corrente. Por esse motivo, *Osso, amor e papagaios* é positivamente avaliado, ao menos como projeto, em relação à “habitual vulgaridade” das comédias nacionais, não especificadas. Todavia, se a comédia brasileira suscita a benevolência, a avaliação torna-se negativa na comparação com o padrão literário (“A nova Califórnia”) e com o cinema estrangeiro (as comédias

⁵ O recorte temporal de *Brasil em tempo de cinema* se inicia em 1958, isto é, um ano depois da publicação de “Conto, fita e consequências”. Por essa época, Bernardet começava sua própria trajetória como crítico.

⁶ Importante que se diga que César Mêmolo Jr. circulava numa faixa relativamente familiar a Paulo Emílio. Como este, Mêmolo contribuiu para a revista *Anhembi* com certa regularidade nos anos 1950 (CATANI, 1991, p. 162-164). Posteriormente, o diretor seria o responsável pelas aulas sobre cinema experimental no Curso para Dirigentes de Cineclubes, organizado em 1958 pela Cinemateca Brasileira com ampla participação de Paulo Emílio (ZANATTO, 2018, p. 307-316).

de Erich Stroheim e Yves Allégret)⁷. No primeiro caso, porque a incorporação inconsistente do conto de Lima Barreto resultaria num filme inorgânico; no segundo, porque o cinema brasileiro não comportaria a audácia de conferir um tratamento fílmico à crueldade do texto, daí a necessidade de refugiar-se na farsa.

É aos trancos e barrancos, portanto, que se abre o capítulo das consequências. As limitações de *Osso, amor e papagaios* se acentuam quando o crítico reconhece no filme o problema mais amplo da má qualidade de gestos e diálogos: “O cinema nacional, seja na procura do naturalismo ou na estilização, ainda não descobriu como o brasileiro anda, dança, cospe, coça-se ou fala” (SALLES GOMES, 2016, p. 216-217). Tudo se passa como se os corpos projetados na tela portassem a senha do estranhamento causado pelo cinema nacional, deixando marcada na performance a distância em relação à realidade do país. Como se viu, a constatação da antecipação falha do futuro em *Osso, amor e papagaios* é complementada pela rejeição, no presente, da “habitual vulgaridade” das comédias nacionais. Uma das lições do filme, portanto, consiste na frustração pelo retorno a esse “hábito” rejeitado, constatação melancólica de um tempo não consumado.

Ao ser alimentada por estímulos, a seu ver, acanhados, a posição do crítico se configura como uma espera genérica, que encontra pontos de apoio rarefeitos no filme em cartaz. Mas, a essa altura, é importante observar a proximidade de “Conto, fita e consequências” com outros textos da época, em que Paulo Emílio procurava articular o cinema brasileiro no ciclo mais amplo de uma história. Afinal, o artigo foi antecedido, no suplemento literário, por vários textos dedicados aos pioneiros da produção cinematográfica do país (SALLES GOMES, 2016, p. 395-418). Embora o conjunto não possua intenções sistemáticas, é evidente sua concentração no período silencioso, deixando de lado o passado mais recente da produção nacional. Isso se justifica em parte pelos vasos comunicantes, explícitos nesses artigos, com a construção do acervo da Cinemateca Brasileira. Não deixa de ser significativo que o incêndio ocorrido na instituição em fevereiro de 1957 tenha interrompido provisoriamente os exercícios historiográficos de Paulo Emílio⁸.

De todo modo, a proximidade dessas notas históricas com essa retomada da crítica de fitas contemporâneas sugere a profundidade no tempo dos problemas observados

⁷ Poucas semanas depois de “Conto, fita e consequências”, Paulo Emílio apresentaria a obra de Stroheim no suplemento literário em “O mito, a obra e o homem” (SALLES GOMES, 2015).

⁸ A afirmação merece um reparo, afinal o que se interrompe é a publicação de textos de cunho historiográfico. Quanto à reflexão histórica de Paulo Emílio, esta conhece lances fundamentais nesse período, como demonstraram Rafael Zanatto (2018, p. 306-342) e Fausto Correa Jr. (2010, p. 209-218) a respeito dos cursos e eventos organizados pela Cinemateca Brasileira no fim dos anos 1950.

no filme em cartaz. Ao mesmo tempo, a reflexão sobre o passado não fica encerrada in illo tempore, embora seja nítido o recalque a que é submetida a produção dos anos 1940 e 1950. Este fato talvez prepare a centralidade de Humberto Mauro, espécie de cineasta-ponte, na obra historiográfica posterior de Paulo Emílio⁹. Seja como for, a confluência dos problemas postos nessa constelação de artigos é nítida o suficiente para que se entenda o jogo de expectativa e frustração em torno de *Osso, amor e papagaios* nos quadros temporais mais amplos de uma renitência. Esse verdadeiro “hábito da frustração”, no entanto, abre margem à expressão de uma impaciência, o que talvez explique os saltos então praticados pelo crítico-historiador sobre períodos inteiros da produção nacional.

Em sua estreia num novo ciclo de críticas de filmes brasileiros em cartaz, portanto, Paulo Emílio parece experimentar caminhos para se mover (inclusive aos saltos) pelas diferentes instâncias temporais sugeridas pelo cinema nacional: expectativa, mas também impaciência, hábito, recalque, frustração, renitência. No universo específico desse autor, portanto, “Conto, fita e conseqüências” representou uma passagem importante no processo que seria mais tarde evocado como “tomada de consciência”, através do qual ele teria conferido uma primeira estrutura ao sentimento de espera¹⁰. A “lição” de *Osso, amor e papagaios* alimentou um problema particularmente fecundo nas décadas seguintes – a expectativa. Seus diferentes arranjos nos escritos de Paulo Emílio são preciosos índices das ambiguidades de sua trajetória intelectual, que talvez possa ser caracterizada como uma “educação pela espera”¹¹.

Na cadência da espera

No limiar desse tempo de cinema, as reflexões de Paulo Emílio expressam diferenças consideráveis na formalização teórica do problema da espera em relação

⁹ Mesmo reconhecendo a “grandeza” de Victor Lima Barreto, fica evidente a preferência por Mauro no artigo “Mauro e outros dois grandes”, publicado em 1961 na coletânea *Il cinema brasiliano* (SALLES GOMES, 2016, p. 236-243), com o qual Paulo Emílio retoma as publicações de caráter historiográfico.

¹⁰ Nos anos 1970, fica clara a preocupação com o tema da tomada de consciência, como se evidencia na deriva de sua tese de doutorado em direção às reflexões que tiveram lugar na revista *Cinearte* no final dos anos 1920 (SALLES GOMES, 1974). Também nos anos 1970, o tema apareceria na conferência *Multiplés découvertes du cinema brésilien*, em que se avalia a importância dos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos para a “descoberta” do cinema brasileiro. É interessante notar como o olhar retrospectivo altera os filmes e diretores que marcam esse processo de conscientização.

¹¹ Uma vez que o ponto de fuga deste artigo é a publicação de “Uma situação colonial?”, em 1960, essas reflexões não levam em consideração o ambiente relativamente otimista do biênio 1962-1963, quando a dimensão temporal da reflexão de Paulo Emílio é reformulada ante a emergência de filmes como *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Espera-se realizar a análise desse período, complementar ao que se pretende esboçar aqui, em ocasião posterior.

a outros intelectuais. A percepção de que o cinema brasileiro era um fenômeno dotado de profundidade no tempo estava em linha com a proliferação de pesquisas historiográficas sobre o tema ao longo dos anos 1950. Entre elas, cabe destacar – pelo diálogo que viria a ter com Paulo Emílio – o livro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, publicado em 1959 e parcialmente antecipado em artigos anteriores¹². No entanto, a constatação de um interesse comum em articular uma história do cinema brasileiro ganha mais ao ser acompanhada de uma análise diferencial que indique o ritmo diverso atribuído por Paulo Emílio e Viany ao encadeamento entre presente e passado no interior dessa história.

No livro de Viany (1993), a trajetória do cinema brasileiro é apresentada como um processo de amadurecimento¹³. Essa metáfora geral se manifesta na estruturação dos capítulos e itens, que contam a passagem da infância (“A infância não foi risonha e franca”) aos anos de aprendizado (“De como o rapazinho se fez homem”, “Onde o rapazinho leva um tombo”, “Onde o rapazinho enfrenta crise após crise”), chegando a um “balanço prospectivo” (“Onde se contam tropeços e se dá uma receita”), oxímoro que também aponta para a complexa articulação dos tempos na obra de Viany. O esquema não é exatamente linear, uma vez que há “tombos” e “tropeços”, mas não deixa de apontar para um sentido único, cumulativo, que remete, em sua semântica fisiológica, a um organismo¹⁴.

Em contraste com Paulo Emílio, Viany esboça uma espécie de cânone fílmico em que se evidencia uma “continuidade crítica”, positiva e construtiva, entre o cinema brasileiro recente e os filmes que o antecederam. Filmes como *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viany, e *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, representariam, nessa perspectiva, resultados mais maduros de um processo de apuração das virtudes reconhecidas no material preexistente. Afinal, ainda que não falem críticas às produções de estúdios como a Cinédia e a Atlântida, nelas seria possível encontrar sólidos pontos de apoio para um trabalho de aprofundamento fílmico em direção à realidade carioca. Esse arranjo analítico corresponde à posição mais aberta de Viany em relação à chanchada, fato que nos permite contrastar mais claramente o caráter cumulativo de sua obra, em interação direta com o meio fílmico contemporâneo, com a impaciência difusa de Paulo Emílio¹⁵.

¹² Possivelmente, a diferença entre antecipação e resultado alimenta a decepção relativa de Paulo Emílio a propósito da *Introdução...*. Em 1960, o crítico publicaria no suplemento duas resenhas, “Estudos históricos” e “Decepção e esperança” (SALLES GOMES, 2016, p. 462-476).

¹³ O comentário sobre Viany baseia-se largamente no trabalho de Arthur Autran (2003).

¹⁴ Não se prevê, no entanto, a possibilidade de se chegar à senilidade.

¹⁵ Essa situação tem contrapartida na relação dos dois críticos com o campo da produção: ao longo dos anos 1950, Viany dirigiu *Agulha no palheiro*, filme que elogia na *Introdução...*, além de *Rua sem sol* (1954) e do curta-metragem *Ana* (1957). Embora Paulo Emílio tenha feito tímidos acenos na época para uma atuação direta no setor da produção, isso apenas se concretizaria na década de 1960.

No momento em que Viany aprontava a *Introdução...*, a percepção do fim dos anos 1950 como momento de amadurecimento do cinema brasileiro configurava-se de forma distinta para Francisco Luiz de Almeida Salles, crítico localizado em outras coordenadas geográficas, políticas e sociais. Em maio de 1958, ele publicou no jornal *O Estado de S. Paulo* o artigo “Uma fita nacional que há muito esperávamos” sobre o filme *Estranho encontro* (1957), de Walter Hugo Khouri (ALMEIDA SALLES, 1988, p. 278-281). Em que pese ao que via como marca excessiva da obra de Ingmar Bergman no filme de Khouri, Almeida Salles era da opinião de que a obra teria atingido a condição de “cinema adulto”, satisfazendo suas expectativas. Para tanto – fato que o diferencia particularmente do argumento de Viany –, afirmava ter encontrado a virtude do filme na fuga do que entendia como “soluções fáceis” do cinema brasileiro: a comédia, o exotismo, a popularidade dos atores, a música e o ativismo social¹⁶. Em suma, *Estranho encontro* teria inaugurado a maturidade do cinema brasileiro sob o signo da potência de se fazer um filme psicológico, entendida por Almeida Salles como forma superior de expressão.

Ocorre que, um ano após o aparecimento de “Conto, fita e consequências”, Paulo Emílio escreveria o segundo artigo do ciclo dedicado a filmes brasileiros em cartaz. E seria justamente a respeito de *Estranho encontro* que publicaria no suplemento, em junho de 1958, “Rascunhos e exercícios” (SALLES GOMES, 2016, p. 218-224). Nota-se de imediato a distância da abordagem em relação às formulações de Almeida Salles – a contraposição entre o filme de Khouri e a obra de Nelson Pereira dos Santos, implícita na referência ao “ativismo social”, é aqui assumida explicitamente. Contudo, na pena de Paulo Emílio, ela não aponta para a melhor alternativa e sim para a rejeição do conjunto. Afinal, tanto em Pereira dos Santos como em Khouri, Paulo Emílio enxerga uma apropriação descalibrada da modernidade fílmica europeia¹⁷. Seja pela expressão sem estilização, seja pelo estilo vazio de conteúdo, seus filmes não seriam capazes de satisfazer às expectativas do crítico.

Na comparação com “Conto, fita e consequências”, portanto, o artigo de 1958 vai além ao afirmar de forma categórica o desajuste das mais celebradas produções da época. Como se viu, críticos como Alex Viany e Almeida Salles afirmavam, a partir dessas

¹⁶ Por esse motivo o repertório também é invertido: Viany elogia Nelson Pereira dos Santos e critica Khouri na *Introdução...*, ao passo que Almeida Salles ressalta a maturidade deste por oposição ao “ativismo social”, evidente referência àquele.

¹⁷ Ao questionar a vinculação de certos filmes brasileiros com o neorealismo, Mariarosaria Fabris (2007) talvez atine com a explicação dessa descalibragem que na verdade evidencia a pluralidade das referências dos cineastas brasileiros.

mesmas produções, o amadurecimento do cinema brasileiro. Por seu turno, Paulo Emílio aprofundaria aí o alcance da atitude de espera expressa no artigo anterior. O próprio título, “Rascunhos e exercícios”, encerra a realização plena no futuro e define o presente como momento preliminar. Assim, tal par conceitual formaliza de maneira mais clara o lugar dos filmes em cartaz, produção que atualiza o desajuste do cinema brasileiro. Isso talvez explique uma diferença importante em relação ao artigo de 1957: a substituição do parâmetro literário pelo confronto de dois filmes nacionais. Afinal, o uso do plural no título do artigo sugere um grau de generalização do diagnóstico inexistente na análise de *Ossos, amor e papagaios*. Diante desse filme, o crítico expressara uma frustração pontual, ao passo que agora esse sentimento se ligava a uma experiência mais ampla e sistemática. De um texto a outro, a marca de uma “educação pela espera”, em que vão se definindo as ferramentas conceituais para formular a situação de expectativa sem satisfação.

O tema seria prolongado em três ocasiões. As duas primeiras, aparentadas, são os artigos “O autor de *Ravina*”, publicado no suplemento em 14 de março de 1959 (SALLES GOMES, 2016, p. 225-229) e “Canto de cisne da produtora, *Ravina* apresenta boas qualidades”, publicado no dia 27 do mesmo mês na revista *Visão* (SALLES GOMES, 1959, p. 66-67). Entre os escritos a propósito do filme dirigido por Rubem Biáfora, lançado nesse mesmo ano, temos um comentário que segue uma estrutura próxima à do artigo sobre Khouri. Mais uma vez, o diretor teria sido vítima de uma proximidade acrítica com um referente estrangeiro, Bergman¹⁸. Aqui, Paulo Emílio procura aprofundar-se no enigma proporcionado pela apropriação desastrosa do referente estrangeiro da parte de um diretor que também era um crítico tarimbado. Seja como for, a investigação sobre esse cineasta, relativamente próximo de Khouri, termina por repor a constatação já apresentada por ocasião de “Rascunhos e exercícios”¹⁹.

O artigo foi acompanhado, no mês seguinte, pela publicação no suplemento de um balanço intitulado “Perplexidades brasileiras” (SALLES GOMES, 2016, p. 230-235)²⁰. O início do artigo propõe uma síntese do caminho percorrido desde 1957:

¹⁸ Ainda em 1959, Paulo Emílio publicaria três artigos sobre Bergman no suplemento, “Bergman visto por Béranger”, “As regressões de Bergman” e “A sublime idiotice” (SALLES GOMES, 1981, p. 64-67, 77-84). Em 1958, o crítico publicou em *Visão* o artigo “Mestre da comédia e do filme sério o sueco Bergman” (SALLES GOMES, 1985, p. 87).

¹⁹ Na mesma época, Benedito J. Duarte criticou a realização de uma ante-estreia de *Ravina* na Cinemateca Brasileira, então chefiada por Paulo Emílio (CATANI, 1991, p. 197-198). É importante ter em vista, contudo, que a promoção do filme se inscreve na estratégia mais ampla da articulação de seu produtor, Flávio Tambellini, no Conselho Federal de Cinema, que levaria, em 1961, à formação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica. Esse eixo importante da atuação de Paulo Emílio não cabe nesta análise.

²⁰ A partir de então, Paulo Emílio só voltaria a escrever sobre um filme em cartaz em abril de 1961, com a publicação de “Artesãos e autores” no suplemento (SALLES GOMES, 2016, p. 244-252).

Incluo-me entre os que procuram acreditar no cinema brasileiro – mas vivemos de esperanças. Há alguns anos um jornalista perguntou-me qual era na minha opinião o melhor filme nacional e preferi responder que seria *O sertanejo*, cujo roteiro, lido e representado por Lima Barreto, causou-me forte impressão. No fundo, minha posição tem sido sempre essa, a de confiar no que não foi feito ou ainda não vi. A produção atual nem uma vez concedeu-me a satisfação média, corriqueira, que encontro quase semanalmente nos programas da cidade. Uma ou outra fita brasileira pareceu-me um exercício capaz de sugerir um progresso ulterior; esse é o interesse máximo que o cinema brasileiro moderno tem conseguido de mim. (SALLES GOMES, 2016, p. 230)

Logo depois, acrescenta que os filmes brasileiros antigos fornecem uma satisfação que não se encontra no cinema brasileiro moderno. Com isso, Paulo Emílio se afasta, agora, de uma solução de continuidade entre os filmes atuais e os filmes antigos. Estes só adquiriram sabor retrospectivamente, como se a satisfação só fosse possível como gesto reconhecidamente diacrônico, resultado de uma longa espera. Por seu turno, enquanto aguardam pela pátina redentora do tempo, os filmes atuais criam em torno de si a percepção de uma fragilidade desestimulante. Não falta nem mesmo a referência ao “exercício”, conceito que retoma o encerramento da esperança no futuro. A repetição dos rascunhos, de 1957 (e no limite, desde sempre, uma vez que os filmes antigos a seu tempo também não passaram de rascunhos) a 1959, torna rarefeita a atmosfera cultural do cinema brasileiro, fato reforçado pela comparação desabonadora dos filmes com um roteiro jamais filmado (*O sertanejo*, de Victor Lima Barreto).

No entanto, há algo de novo a esta altura, uma vez que agora Paulo Emílio afasta-se da distância explicitamente tomada pelos produtores de *Ravina* em relação às “comédias cariocas” e aos “dramas do interior”. O crítico observa que mais correto seria examinar a vitalidade sociológica desses gêneros e, se for o caso, se aprofundar e se exercitar neles. Trata-se de uma mudança significativa, que vai de encontro à exclusão da chanchada observada em “Conto, fita e consequências”²¹. Assim como já ocorrera a respeito de *Osso, amor e papagaios*, “Perplexidades brasileiras” reafirma a urgência com que deve ser enfrentado o problema dos diálogos. No entanto, a possibilidade de dar corpo (e fala) a um cinema que reflita ou de alguma forma refrate a realidade brasileira se aproxima agora do reconhecimento da validade dos gêneros populares, mesmo que nos estreitos limites de um entendimento externo, “sociológico”.

²¹ De fato, a trajetória posterior de Paulo Emílio dá continuidade a essa aproximação com a chanchada. Remeto, nesse sentido, à análise de Rafael Zanatto (2020) acerca da configuração desse tema nos manuscritos do curso “Os filmes na cidade”, de 1966.

Dentro desse pequeno escopo, portanto, “Perplexidades brasileiras” expressa um sentimento de impasse. Por um lado, evidencia e sumariza de forma contundente o acúmulo das frustrações vividas pelo crítico, da insatisfação continuamente reposta pela produção nacional à catástrofe do incêndio da Cinemateca Brasileira. Por outro lado, o artigo anuncia, “ainda numa conjectura exclusivamente teórica”, a vizinhança das alternativas no cinema efetivamente existente, ou melhor, naquilo que é negado pelos produtores de um filme “elevado” como *Ravina* e que fora repudiado pelo próprio crítico poucos anos antes. O fato de essa sugestão ser feita de passagem e sob o amparo da aferição “sociológica” dá a essa possibilidade um reduzido teor de contundência²². No entanto, já a partir de 1960, a problemática da comédia popular começaria a se tornar uma dominante nas intervenções de Paulo Emílio. Antes disso, em 1959, a “perplexidade” é a estação final que o crítico nomeia nesse tempo de espera.

O atraso pede passagem

Posteriormente, Paulo Emílio lançaria alguns olhares retrospectivos sobre esse período, entendido como chave para sua tomada de posição a respeito do cinema brasileiro²³. A força dessa autoconstrução da trajetória intelectual se alimenta, ainda, do impacto da tese *Uma situação colonial?* (SALLES GOMES, 2016, p. 47-54), que tende a ser assumida como marcador de uma época de profundas transformações do cinema brasileiro²⁴. Ora, se é inegável a ocorrência de uma “aceleração do tempo” na trajetória de Paulo Emílio nesse período, bem como sua articulação com o contexto brasileiro mais amplo, alguns nexos explicativos importantes são abandonados quando se salta sobre as reflexões ocorridas nos últimos anos da década de 1950. Afinal, é nesse período que se firma uma disponibilidade, isto é, uma abertura para pensar a transformação do cinema brasileiro, sem a qual dificilmente seria possível conceber a precipitação de suas posições posteriores. Entre 1957 e 1959, como vimos, o crítico constrói arranjos específicos a partir dos estímulos oferecidos pela programação corrente, e faz da falta de um ponto de apoio significativo nos

²² Sem entrar em detalhes, nota-se que o problema da abordagem “sociológica” (que não coincide com a disciplina Sociologia) se tornaria um dos núcleos da reflexão de Bernardet entre os anos 1960 e 1980.

²³ Como demonstrou Rafael Zanatto (2018), as primeiras formulações de Paulo Emílio a respeito do cinema brasileiro são bem anteriores e, portanto, não corroboram a autoimagem da “conversão” na passagem para os anos 1960.

²⁴ Nesse sentido, também, é significativo a interpolação, verificada em vários autores, de argumentos presentes nos dois mais conhecidos escritos de Paulo Emílio, produzidos em épocas diversas: “Uma situação colonial?” (1960) e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973).

filmes em cartaz o caminho para fixar paulatinamente o impasse exposto em seus textos. Constrói assim, na passagem da frustração à perplexidade, diferentes formas de abordar a expectativa.

E esse é o ponto preciso em que ocorre uma modificação decisiva: em 1960, quando aquilo que era sentido como desajuste em relação à produção europeia torna-se um dado próprio e esteticamente relevante do cinema brasileiro. É a essa altura, em suma, que o atraso pede passagem. Tal postura consuma os impasses evidenciados nos anos anteriores, o que mais tarde seria discretamente observado por Paulo Emílio, ao tratar da trajetória de Jean-Claude Bernardet. Assim, no prefácio de *Brasil em tempo de cinema*, publicado em 1967, o crítico observa:

Com alguma imaginação e alguns recursos, era bom ser jovem no Brasil de Juscelino e João Goulart. Foi nessa época de otimismo que Jean-Claude se desviou da órbita cultural europeia e tornou-se brasileiro. Os filmes que então se fabricavam eram ruins mas estimulantes. (SALLES GOMES, 2007, p. 17)

Como o texto foi publicado durante o governo do ditador Humberto Castello Branco, o silêncio sobre o Brasil após Goulart é significativo. Mas se a afirmação biográfica fundamental do “desvio” de Bernardet se coaduna com a autoimagem retrospectiva de Paulo Emílio, mais significativo é o que é dito a respeito do cinema brasileiro da época: “Os filmes que então se fabricavam eram ruins mas estimulantes”.

A fórmula retém uma contradição constitutiva da estrutura do tempo no livro de Bernardet. Por um lado, *Brasil em tempo de cinema* atestaria o alargamento da consciência histórica, cheia de idas e vindas, que tornava filmes como *O desafio* (1964), de Paulo César Saraceni, e *São Paulo S.A.* (1965), de Luiz Sérgio Person, mais ajustados ao presente por incorporar o lugar do cineasta na ordem social brasileira. Por outro lado, a severidade com que Bernardet passava a limpo a produção nacional, inclusive em seus resultados mais avançados, completa a imagem de filmes “ruins mas estimulantes”. Resulta daí um tempo de cinema truncado, fruto de um arranjo bem específico de expectativa e frustração, com viés ascendente, mas racionado.

Evidentemente, o advento do Regime Militar contribuiu para restringir ainda mais a tendência do cinema brasileiro a tornar-se incisivo, barrando muitos de seus caminhos. No que toca a Bernardet, é notória a diferença de tom do livro de 1967 em relação à crítica praticada pelo autor no jornal *Última Hora* na véspera do golpe (BERNARDET, 2011). No entanto, é de se notar que a datação de Paulo Emílio (“o Brasil de Juscelino e João Goulart”), se por um lado marca a descontinuidade na obliteração de Castello Branco (fim da juventude?) e na referência “aos filmes que então

se fabricavam”, por outro lado delinea uma fórmula (filmes “ruins mas estimulantes”²⁵) afinada com a estrutura do tempo que dá cadência ao livro de Bernardet. O golpe muda o arranjo, mas, por ora, não toca na atitude geral desses críticos em relação ao cinema brasileiro, objeto aferido na medida de sua mediocridade e de sua superação.

Note-se que *Brasil em tempo de cinema* dispõe ainda de um segundo parâmetro temporal, o arco cronológico expresso no subtítulo da obra, que vai de 1958 a 1966. O movimento descrito por Bernardet se processaria, portanto, entre a época do lançamento de *O grande momento* (1958), de Roberto Santos, e o período de elaboração do ensaio, marcado pela “operação limpeza”, na Universidade de Brasília, onde ele foi inicialmente concebido. Se bem que o regime militar constitua um elemento marcante na elaboração do livro, é significativo que o golpe não tenha gerado uma modificação na periodização. Há, portanto, uma matriz geradora prévia.

Por seu turno, Paulo Emílio também evitou inicialmente assumir o golpe como marco histórico do ponto de vista cinematográfico. Ao comentar o acontecimento a quente (SALLES GOMES, 2021), ele preferia lembrar os problemas estruturais do cinema brasileiro, que seriam antes agravados pelo recrudescimento da modernização conservadora. Seja como for, a permanência da contradição temporal entre expectativa e frustração, entre querer ir além e se verificar aquém, oferece uma matriz explicativa comum a Bernardet e Paulo Emílio, em que pese às reações bastante diversas diante do golpe.

Como vimos, o problema da expectativa, assim como a questão mais abrangente da espera, já se havia configurado nas críticas de Paulo Emílio aos filmes brasileiros em cartaz entre 1957 e 1959. A ampliação, verificada de um artigo a outro, do alcance do problema resulta numa discreta busca por alternativas no interior do próprio cinema nacional. O acúmulo de frustrações engendra uma mudança qualitativa, que leva Paulo Emílio à perplexidade, isto é, à formulação explícita do impasse resultante da “longa espera” como experiência intelectual básica diante do filme brasileiro. Ora, no ano de 1960 ocorre uma mudança fundamental, em que a frustração (o reiterado rascunho) é convertida em estímulo (“ruins mas estimulantes”). A isso corresponde uma nova configuração temporal, em que a experiência do desajuste adquire uma configuração totalizadora (não confundir com integradora) marcada pelo reconhecimento da simultaneidade do não-simultâneo: de *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e Brasília. O olhar retrospectivo lançado por Paulo Emílio, em 1967, marca esse ponto de virada, mas encobre as hesitações e tentativas de organizar a frustração que o antecederam e viabilizaram.

²⁵ A ausência de vírgulas, marca da escrita de Paulo Emílio, favorece a passagem da frase à fórmula: “ruins-mas-estimulantes”.

SALLES GOMES, P. E. *Cinema e política*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2021.

SALLES GOMES, P. E. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981. v. 2.

SALLES GOMES, P. E. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1974.

SALLES GOMES, P. E. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SALLES GOMES, P. E. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SOUZA, J. I. M. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

ZANATTO, R. “Paulo Emílio e Os filmes na cidade (1966): a gênese da comédia musical”. *Rebeca*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 272-293, 2020.

ZANATTO, R. *Paulo Emílio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

Referências audiovisuais

AGULHA no palheiro. Alex Viany, Brasil, 1953.

ANA. Alex Viany, Brasil, 1957.

AREIÃO. Camillo Mastrocinque, Brasil, 1952.

ARUANDA. Linduarte Noronha, Brasil, 1960.

DESAFIO, O. Paulo César Saraceni, Brasil, 1964.

ESTRANHO encontro. Walter Hugo Khouri, Brasil, 1957.

GRANDE momento, O. Roberto Santos, Brasil, 1958.

THE LONG voyage home (*A longa viagem de volta*). John Ford, EUA, 1940.

OSSO, amor e papagaios. Carlos Alberto de Souza Barros e César Mémolo Jr., Brasil, 1957.

PAGADOR de promessas, O. Anselmo Duarte, Brasil, 1962.



PORTO das Caixas. Paulo César Saraceni, Brasil, 1962.

RAVINA. Rubem Biáfora, Brasil, 1959.

RIO, 40 graus. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.

RUA sem sol. Alex Viany, Brasil, 1954.

SÃO Paulo S.A. Luiz Sérgio Person, Brasil, 1965.

SERTÃO: entre os índios do Brasil central. Genil Vasconcelos, Brasil, 1949.

VIDAS secas. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963.

submetido em: 6 ago. 2021 | aprovado em: 16 maio 2022