

## Jogo e felicidade na escrita de Paulo Emílio\*

Este artigo é uma síntese de meu mestrado *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Sales Gomes (1935-1952)*, defendido na ECA-USP em junho de 2007. O trabalho recebeu financiamento da FAPESP. Aproveito para agradecer a leitura crítica de Eduardo Morettin.

ADILSON INÁCIO MENDES  
Cinemática Brasileira

## Resumo

O artigo reflete sobre a formação do estilo de Paulo Emílio Sales Gomes. Para isso, se detém na gênese de sua obra, analisando os primeiros escritos políticos, para em seguida se deter nos escritos na revista *Clima*. Unindo estilo e reflexão política, os primeiros escritos de Paulo Emílio revelam certo gosto pela forma do ensaio e já anunciam o grande crítico de cinema e o ficcionista.

## Palavras-chave

Paulo Emílio Sales Gomes, Crítica de Cinema, Revista *Clima*

## Abstract

The article studies Paulo Emilio Sales Gomes' style formation. To do so, it scans his work's genesis, analyses his first political writings, and then examines his texts published in *Clima* magazine. Combining style and political reflection, Paulo Emílio's first writings reveal a certain taste for the essay and already preannounce the great film critic and fictionist.

## Key words

Paulo Emílio Sales Gomes, Film critic, *Clima* magazine.



O lançamento da terceira edição de *Três mulheres de três Pppês* em fevereiro de 2007 permite que contemplemos uma vez mais o jogo estilístico elaborado por Paulo Emílio. Para os desavisados que tendem a dividir a trajetória do crítico em etapas que não se complementam, um Paulo Emílio crítico do cinema francês e um Paulo Emílio nacionalista, que negaria o cosmopolitismo anterior, o livro *Três mulheres*, mais do que criar uma nova etapa, Paulo Emílio escritor, explicita a continuidade de uma obra que se apresenta como totalidade. Uma obra que se defronta com a história e busca seu estilo no ensaio, mas sem que a fluência da escrita se sobreponha à rigorosa análise subterrânea. No que segue, apresento momentos da trajetória de Paulo Emílio e tento refletir como eles afirmam uma disposição crítica particular, que surge na década de 30 para se cristalizar na França do início dos anos 50.

O despertar político de Paulo Emílio se deu no complicado ano de 1935. Desde 1933, ano da conclusão do ginásio, ele enveredara por uma cultura de esquerda, fazendo parte de pequenas arregimentações e publicando textos em alguns periódicos. Mas foi somente em 1935 que a disponibilidade juvenil deu lugar ao questionamento de classe, ao conhecimento da função política de sua geração e ao compromisso cultural. Foi em 1935 que o jovem filho da burguesia paulistana resolveu ampliar sua cultura política sistematizando leituras e, sobretudo, testando-as no espaço público por meio de intervenções bem definidas, como a conferência no Sindicato Unitivo dos Ferroviários da Central do Brasil sobre a “Ação Social do Sindicatos”, os escritos contra o integralismo no jornal *A Platéia* – o órgão da ANL - e na *Vanguarda Estudantil*, a produção da revista *Movimento*, “revista do presente que enxerga o futuro”, e o contato com Oswald de Andrade, a quem trinta anos mais tarde ele chamaria de mestre.

Esse turbilhão de acontecimentos transformou totalmente suas preocupações, mesmo se o esforço de sistematização dos estudos políticos contraste com certo gosto inconsciente e modernista pelo escárnio. Em 1964, fazendo um retrospecto de sua juventude, Paulo Emílio declararia: “aderia a tudo que parecia moderno: comunismo, aprismo, Flávio de Carvalho, Mario de Andrade, Lasar Segall, Gilberto Freyre, Anita Malfatti, André Dreyfuss, Lenine, Staline e Trotsky, Meyerhold e Renato Viana.”(GOMES, 1981, p.440-441) Essa miscelânea irônica e provinciana de referências não significa necessariamente diletantismo ou disponibilidade juvenil, mas sim o esforço para discernir e traçar projetos. A mescla de marxismo ortodoxo e modernidade artística será uma contradição presente na revista *Movimento*, mesmo com o esforço de seu criador para divulgar a pluralidade ideológica que a revista abarcaria.(GOMES, 1935)

Na tentativa de dar continuidade ao projeto modernista de liberdade estética e crítica nacional, a revista vai congrega representantes da velha geração com alguns da nova. Embora, em seus pronunciamentos, Paulo Emílio reivindique um caráter aglutinador independente das ideologias, o tom geral da revista será esquerdizante e modernista. O que se nota na análise de *Movimento* é a seriedade

do tom no esforço de alertar a juventude para os perigos da política e da cultura. Entre os colaboradores temos Mário de Andrade, “o general à força da revolução modernista”, Flávio de Carvalho, “não o artista moderno, mas o conhecedor da arte moderna”, Pontes de Miranda, autor de *Penetração*, “o homem que aplica o que sabe”, e Lucia Miguel Pereira, “a inteligentíssima cathólica, anti-integralista e adepta do socialismo utópico”. Esses colaboradores, cujas qualidades a pena humorística de Paulo Emílio ressalta, dão ao empreendimento uma cerimônia e uma pretensão significativa para uma revista de jovens.

A contribuição de Paulo Emílio ultrapassou bastante a organização e a produção da revista. Assinou um artigo sobre *A posição do artista revolucionário na sociedade burguesa*, em que apresenta o tema de maneira dicotômica, comparando a posição do artista ao lugar ocupado pelo artesão na sociedade capitalista. Também resenhou nove livros e nove revistas, escreveu mais seis artigos ligeiros em que utiliza pseudônimos, o manifesto de abertura, a tradução de uma “interpretação materialista da revolução de São Paulo”, e uma poesia assinada por Hag Reindrahr, um dos seus pseudônimos. Todos os artigos da revista tentam dar conta de uma especificidade da cultura moderna e, embora o editor clame pela colaboração sem “especialização excessiva” e diga que até “uns errinhos de português” são admissíveis, cada um dos colaboradores vai tratar de questões estritas à sua área de atuação. Com exceção do artigo de Lucia Miguel Pereira, que versa sobre os riscos da juventude ao se deixar influenciar pela geração anterior, todos os outros colaboradores seguirão uma argumentação sisuda. O que destoa desse tom é a encarnação de Hag Reindrahr. É o único experimento literário modernista da publicação, mas não por suas qualidades poéticas.

A recepção de *Movimento* foi morna e, não fosse pelo bibliotecário do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, teria passado despercebida. O bibliotecário, após a leitura de *Movimento*, concluiu que se tratava de uma revista “imoral” e “dissolvente” por conter “palavras que ofendem o decoro” e, assim, rasgou o periódico em público. Vendo no fato uma possibilidade, sem perder tempo, Paulo Emílio lança em jornal o desafio: um duelo a

tapas. O caráter inusitado do desafio fará com que a publicação repercuta na imprensa. A revista está lançada. Mas o que continha esse poeminha para causar tanto mal-estar?<sup>1</sup>

Na revista *Movimento* todos os pseudônimos têm a função apenas de multiplicar os colaboradores, dando a idéia de contribuição de uma geração. Não é o caso de Hag Reindrah. O motivo de sua existência é liberar uma imaginação lúdica contida pelo esforço de organização exigido pelo jargão militante. Com Hag Reindrah, Paulo Emílio se sente à vontade para satirizar a rigidez ortodoxa de um tipo de militância que molda em tudo a injustiça social. Entretanto, a figura de Hag não significa para Paulo Emílio certo escárnio, mas principalmente um teste diante da ortodoxia comunista. Com um tom derrisório, o poeminha satiriza a simplicidade do argumento ao mostrar sua infantilidade. A rudeza do trato social contrasta com o tom pueril da rima fácil da quadrinha literária, uma mescla de empenho político e experimento modernista característicos da época. Os anos 30 são marcados pela radicalização política e pela rotinização dos procedimentos modernistas. Mas a modernidade de *Trecho de vida* reside justamente na ironia que a ficção permite. É somente através desse jogo de espelhos que o autor coloca sua afinidade de classe, ao mesmo tempo em que ironiza e se vê numa autocaricatura. Como veremos, a mescla de engajamento político e disposição heróica será fonte de inspiração e de fascínio para Paulo Emílio. A imagem de Paulo Emílio elegante, sisudo e encarando o espectador e lhe impondo a foice e o martelo sugere bem a ironia que vejo em *Trecho de Vida*. Os braços à mostra apresentam uma disposição juvenil, uma vontade

---

1. **Trecho de Vida:** "O operário tuberculoso, aquele dia/tinha trabalhado demais e estava cansado./Sentia, naquele dia, muita falta de ar./O gerente xingou e ele mandou o gerente para aquele lugar./O gerente perdeu o apetite. O operário perdeu o emprego./O gerente chegou em casa chateado/com a má-criação daquele sem educação./A mulher do gerente, aquele dia chorou/por não ter ido ao cinema./A mulher do gerente era uma beleza./Também, por obra de deus, era burguesa./A mulher do operário chorou também./Seus filhos no dia seguinte, iam chorar/porque não iriam à matinê (era domingo)./E segunda-feira iam chorar de fome./A mulher do desempregado era uma pária./Também, também por obra de deus, era operária."

política que contrasta com o rigor da vestimenta tipicamente burguesa. Diferentemente de Brecht, que se esforçava em se disfarçar de proletário, o jovem Paulo Emílio não se constrange nem um pouco em se apresentar como um traidor de sua classe, e tal disposição já manifesta certa clareza sobre problemas ideológicos e posições de classe.

Essa junção de ímpeto juvenil e esforço político marca profundamente Paulo Emílio e, em diferentes períodos de sua vida, ele recorre a tal fonte. Nestor Makhno e Miguel Almereyda são bons exemplos de materiais de grande rendimento para estórias infantis de inspiração inconformista.<sup>2</sup> Nessa linha, poderíamos ver em Hag Reindrah a raiz de seu distanciamento do estalinismo. Este *Trecho de Vida* é tão significativo que nosso autor sente a necessidade de ampliar os traços biográficos de Hag.

A significação de *Trecho de Vida* reside justamente em seu caráter insular. O jovem que se esmerava em absorver uma cultura política de esquerda atualizada com seu tempo vai experimentar, logo em seus primeiros passos, uma posição estético-política que lhe proporcionará um certo veio crítico da cena de polarização estática que poucos souberam superar. Como se a realidade tivesse se mostrado fictícia e nas suas brechas despontasse sua contradição. No dizer de Zulmira Ribeiro Tavares, “a *realidade* brasileira se mostrou tão *fictícia* e porque esta *ficção* ao aguçar as qualidades de *representação* e *distorção* do gesto público, assim como da fantasia

---

2. Nestor Makhnó (1889-1934): líder camponês anarquista que, na Revolução Russa, em 1919-1920, liderou heroicamente grupos guerrilheiros contra o exército Branco, no sul da Ucrânia.

Eugène Bonaventure de Vigo, vulgo Miguel Almereyda (1887-1917): pai do cineasta Jean Vigo, Almereyda foi militante e jornalista, redator dos jornais *Le Libéraire*, *La Guerre Sociale*, de Gustave Hervé, que reunia socialistas, anarquistas e sindicalistas na luta anti-militar e revolucionária; fundador e diretor do *Le Bonnet Rouge*, jornal de inspiração republicana e socialista. Em 1917, um de seus colaboradores, Duval, foi preso e acusado de traição, em seguida, o próprio Almereyda também foi acusado e detido. Dias depois, na prisão de Fresnes, ele foi encontrado morto, estrangulado com os cadarços de suas botinas. Sobre o primeiro ver GOMES, 1981. Sobre Almereyda ver GOMES, 1991.



esquemática do pensamento teórico político, levou à interdição e interrupção do próprio processo; vale dizer: à passagem do *fictício* para o *ficcional*.”(TAVARES, 1980, p.20) *Trecho de Vida* ilustra as hesitações e os cacoetes pessoais, e por isso mesmo podemos extrair daí o entrechoque cultural que tanto marcará a personalidade. A política tratada de maneira irônica por meio de um estilo modernista. Este o desafio de sua geração: dar conta de um legado estético e pensar politicamente o país. *Trecho de Vida* é o primeiro sinal significativo de uma imaginação política que tateia um caminho original. Para caracterizar esse jovem, poderíamos as palavras do crítico maduro sobre Malraux: “A margem de irresponsabilidade com que opera é sempre compensada pela imaginação organizadora e pelo estilo que aponta.”(GOMES, 1976)

A publicação de *Movimento* o colocará em contato direto com o Modernismo, e, com isso, suas certezas de militante neófito serão sistematicamente abaladas. É sabido que tanto Oswald e, sobretudo, Mário de Andrade nunca adotaram de maneira submissa a cartilha do Partido Comunista, mesmo que uma ética de esquerda tenha sido marca no segundo e a vontade de uma verdadeira inclusão tenha sido sempre negada ao primeiro.(DANTAS, 2005) Sobretudo nos anos 30, os modernistas com os quais Paulo Emílio tinha maior contato, com todas as suas contradições, buscavam o nivelamento entre o fato estético e o fato social. E aqui, a figura de Oswald será mesmo decisiva.

A significação maior de *Movimento*, como sugere Décio de Almeida Prado, está na projeção que proporcionará ao jovem Paulo Emílio no campo intelectual dominado pelos modernistas.<sup>3</sup> A revista,

---

3. A revista também ofereceu a Paulo Emílio a possibilidade de participar da organização do *Quarteirão*, pretense clube onde se reuniriam os artistas modernos dispersos. Paulo Emílio foi eleito secretário-geral e Sérgio Milliet, o presidente. “De uma forma ou de outra, aquele esforço de muitas semanas propiciou a Paulo Emílio penetrar em cheio no modernismo paulista, ele que já tinha um pé na esquerda (e por esquerda se entendia então, salvo raríssimas exceções, o stalinismo). É provável que no seu espírito os dois movimentos, o artístico e o político, corresse em paralelos. Ambos ainda próximos de seu momento de explosão, ambos colados ao presente, refletiam apenas a face pressentida do futuro. Os dois significam um começo, não um apogeu, muito menos um fim de jornada.” (PRADO, 1986, p.21).



com o auxílio do duelo a tapas, inseriu o jovem no contato pessoal com os principais representantes do movimento e, sobretudo, ofereceu ao neófito a possibilidade de testar sua opinião em alguns jornais circunstancialmente de esquerda, como *A Platéia*. A contribuição na imprensa e, sobretudo, a querela com Oswald de Andrade em torno do livro *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rêgo, dão ao jovem certa notoriedade de polemista.

A polêmica com Oswald em torno do livro de José Lins do Rêgo é um desdobramento da já clássica discussão marxista em torno de Balzac e Sue. O que se percebe tanto em *Trecho de Vida, Nas considerações sobre o artista revolucionário na sociedade burguesa*, como n' *O Moleque Ricardo e a Aliança Nacional Libertadora* é o ponto de vista político. Embora o estilo desses escritos possua certa dubiedade, ausente de outras colocações políticas pontuais, como o documento sobre a Frente Vermelha dos Estudantes (FVE), ligada à Juventude Comunista, ou o protesto em favor da estudante Genny Gleiser,<sup>4</sup> suas razões são essencialmente políticas. Essa reflexão sobre o artista moderno é o resultado direto do CAM (Clube dos Artistas Modernos) de Flávio de Carvalho. Surge do embate da proposta formalista de um Oswald de Andrade, que na época lia no Clube trechos de sua peça *O Homem e o cavalo*, com o projeto de uma arte social do muralista David Alfaro Siqueiros, de passagem pelo Brasil, cuja síntese positiva é a memorável conferência de Mário Pedrosa sobre Käethe Kollwitz. Em 1933, de maneira extremamente original, Mário Pedrosa propunha uma arte atualizada com seu tempo ao mesmo tempo em que preservasse o que ele mais tarde chamaria de “exercício experimental da liberdade” Vendo na gravurista alemã um exemplo de rigor estético aliado ao posicionamento de classe, Mário Pedrosa encontrava aqui o caminho de uma “arte proletária”.(PEDROSA, 1995)

Como se vê, a cultura se dá em paralelo na trajetória de Paulo Emílio, tendo o mesmo peso da política. E isso estará na base de seu interesse por cinema. Mas ainda estamos em 1935. E o lugar

---

4. Cf. ARQUIVO DO ESTADO, Prontuário de Paulo Emilio Sales Gomes no DOPS.

ocupado no campo intelectual, com a derrocada do golpe comunista, será a justificativa para seu encarceramento de 14 meses. Dias após ter completado 19 anos, Paulo Emílio é detido e encarcerado no presídio do Paraíso. A prisão servirá como um laboratório para essa concepção de “arte proletária provisoriamente utilitária”

No presídio do Paraíso, trava contato com diversos militantes que coletivamente discutiam os problemas da sociedade capitalista, esforçando-se para superar as diferenças ideológicas. Esse contato direto será importante para sua formação política, firmando-o como um bom orador. No segundo trimestre de 1936, Paulo Emílio é transferido para o Presídio Maria Zélia, um presídio improvisado nos galpões de uma antiga fábrica. O grande número de prisioneiros proporcionou ao jovem uma convivência ainda maior com outros militantes políticos. Foi nesse período que Paulo Emílio redigiu a peça teatral *Destinos*.

Como nos lembra Décio de Almeida Prado, a peça tinha a função primeira de manter acesa a chama revolucionária, daí seu esquematismo que separa o proletariado (Bem) da burguesia corrompida (Mal). Em vez de ver a peça como declaradamente estalinista, tendo a pensar que tal proselitismo mais evidencia o conhecimento da rigidez ideológica dos comunistas do que apresenta uma afinidade. É sintomático que Paulo Emílio interprete na peça o promíscuo Álvaro (representante da burguesia decadente). É da mesma época a declaração: “Essa cadeia está me dando uma experiência política realmente notável. Você não pode imaginar, Décio, a quantidade de ilusões que perdi, os erros que enxerguei e as coisas que aprendi durante esses nove meses de prisão. E aqui também se firmaram tendências da minha personalidade que até então estavam incertas, como por exemplo a minha decidida vocação para a política e meu irremediável fracasso em relação à existência normal...”(PRADO, 1997, p.152) Portanto, por mais limitadas que tenham sido as referências do jovem Paulo Emílio, a dúvida sobre a ortodoxia comunista já estava presente, e a viagem à França em 1937, após a fuga da prisão, só veio reforçar uma intuição e, sobretudo, apresentar um novo ambiente cultural onde Victor Serge, Andrea Caffi, assim como Plínio Sussekind Rocha, desempenharão papel decisivo.

Os dois primeiros, revolucionários russos radicados na França, marcados por forte heterodoxia. Já o último, além da simpatia e o carisma que sua fisionomia sugere, é importante lembrar sua participação no movimento cinematográfico brasileiro dos anos 30. Plínio Sussekind Rocha foi um dos integrantes do *Chaplin Club*, cuja publicação *O Fan* representava o que havia de mais avançado no pensamento cinematográfico brasileiro, interpretando de forma particular o legado da *avant-garde*. Mas a crítica de Plínio Sussekind, ou Mestre Plínio como Paulo Emílio o chamava, se caracterizou menos pela especulação teórica comum a seus companheiros do *Chaplin Club* e mais pela liberdade crítica com que aborda cada filme.(XAVIER, 1978)

É sob a influência de Caffi e de Plínio Sussekind Rocha que Paulo Emílio retorna de uma França prestes a entrar na Segunda Guerra Mundial: um jovem com referências culturais de uma geração anterior à sua, mas com uma visão política original, nutrida pela heterodoxia marxista. Suas palavras sobre a juventude comunista de sua geração são um auto-retrato bem fiel. “Esses jovens intelectuais, cuja história estamos contando, tinham chegado aos anos decisivos para uma formação. Alguns viajaram, todos mais ou menos se lançaram pelos vários caminhos do conhecimento científico e artístico, da física à psicanálise, da pintura ao cinema. Conheceram o amor. Foram independentes, foram mesmo mais do que isso. Conheceram a gratuidade e a disponibilidade, com as facilidades que lhes permitiam as suas condições de classe. Puderam se dar ao luxo de usar o processo de conhecimento que consiste em acreditar-e-depois-não-mais-acreditar naquilo que momentaneamente se está interessado. Assim foi feito com Spengler, o neotomeísmo, etc. E o que complicaria a análise de uma situação dessas é que a palavra frivolidade não teria aqui cabimento. Através desse processo contraditório, esses jovens intelectuais adquiriram uma seriedade e uma eficácia de pensamento que os diferencia logo em relação ao tom boêmio de Vinte-e-Dois.”(GOMES, 1986, p.88)

Ávido por testar seus conhecimentos políticos e por inaugurar uma crítica analítica de cinema, é esse o titular da seção de cinema da revista *Clima*. O ensaio longo marca a vontade de influir num

meio inexplorado, e o tom professoral e pretensioso reivindica um lugar para o cinema no mundo moderno. O tratamento isolado da obra, a fatura, a disposição dos materiais, a análise temática, tudo isso é fruto do contato com “mestre Plínio” e os teóricos da *avant-garde*. De volta ao Brasil, Paulo Emílio vai plasmar essas referências à prosa modernista, sobretudo se pensarmos no ensaísmo de Mário de Andrade do *Diário Nacional*.

Numa análise mais geral, toda a revista *Clima* é um esforço de continuidade com o projeto modernista, mesmo se para isso a revisão dos produtos culturais da geração anterior seja submetida ao gesto crítico. Mesmo a seção de cinema, com suas diferenças de abordagem, segue de perto a idéia – familiar também ao *Chaplin Club* – de orientação do público e o culto ao cinema como arte moderna. Nas duas revistas o cinema brasileiro é uma sombra incômoda. É preciso dizer também que a proximidade das análises cinematográficas d’*O Fan*, de *Klaxon*, e de *Clima*, é um desdobramento direto das reflexões da *avant-garde* francesa.

*Clima* não busca marcar sua posição negando o legado da geração anterior como o fazia *Klaxon*. Ao contrário, surgidos na hegemonia modernista no campo intelectual, os jovens críticos buscam dar balanço a uma experiência histórica ainda em vigor. Se trocássemos o ímpeto criativo pela vontade de crítica, poderíamos sem exageros, mudando *Klaxon* por *Clima*, atribuir à nova geração tal afirmação: “Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se idéias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí *Klaxon*.”(LARA, 1972)

O grupo *Clima* é caracterizado freqüentemente por ter criado um tipo de crítica que introduz concepções científicas inspiradas nos moldes da Universidade de São Paulo, desenvolvido no contato com professores estrangeiros. Em lugar do impressionismo e das intuições muitas vezes brilhantes dos polígrafos, surge uma dicção acadêmica baseada na compreensão interna do objeto, na sistematização de métodos atualizados com os avanços das ciências humanas.<sup>5</sup> Na

---

5. Ver (PONTES, 1998). O livro de Heloísa Pontes traça as reformulações do campo intelectual paulista nos anos 40 com o advento do ensino universitário. Quando

síntese de Ruy Coelho o “(...) dinamismo do espírito impelia a novos caminhos. Eis que os artistas que se tinham distinguido pelo ímpeto libertário, Jean Cocteau na França, no Brasil, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade (pobre Manuel Bandeira, que posição inconfortável lhe dei!), vão agora voltando a moldes mais socializados de expressão. Mas não são as velhas fórmulas tão combatidas. Como o filho pródigo, retornam enriquecidos de toda experiência adquirida nesse doido vagabundear pelos campos. A meu ver, não se trata simplesmente do conformismo e amadurecimento que os anos trazem. Entre os jovens de todo o mundo ressoa o apelo à disciplina. E a *Escrava que não era Isaura* tendo ficado nua tanto tempo, sente o frio do inverno e procura cobrir-se com algum agasalho. Mas ainda não sabe bem as cores que terá.”(COELHO, 1941)

Neste comentário já está plasmado o embate de dois mundos, de duas gerações que buscam se afirmar no provinciano campo intelectual da cidade de São Paulo dos anos 40. Enquanto os modernistas se reconheciam como criadores que retiraram a expressão brasileira de um estado colonizado e vegetativo, os jovens do grupo *Clima* buscam uma síntese dessa tradição e um balanço respeitoso do trabalho dos mestres baseando-se na crítica. Na busca de uma especialização, o grupo *Clima*, cada integrante à sua maneira, vai tentar pela análise crítica superar o legado modernista. Mas o confronto entre os modernistas e os “chato-boys” não acontece de maneira clara e explícita assim. A utilização dos progressos das ciências sociais, apreendidos no contato com figuras como Jean

---

apresento as escritas de Antonio Candido e Paulo Emilio como algo além de uma “dicção acadêmica”, não estou negando o valor de *Destinos Mistos* e muito menos o acusando de “generalizante”. O fato é que observados em sua singularidade, esses críticos, mesmo jovens, superam de longe o valor documental que a autora lhes confere na busca de um perfil geracional. Como pretendo analisar a evolução da crítica de Paulo Emilio, uma investigação particularizada deve superar o panorama, dando atenção ao pormenor. O que questiono é certa tendência do panorama em atropelar a verdade singular, para citar um alerta de Antonio Candido. Com o passar dos anos, foi ficando evidente, tanto em Antonio Candido como em Paulo Emilio, o quanto a formação atualizada nas ciências humanas faz parte de um processo de análise que inclui memória privilegiada, experiência histórica nacional e envolvimento político.



Maugüé e outros intelectuais estrangeiros em início de carreira, será a arma principal da crítica da nova geração. Entretanto, é preciso problematizar tal afirmação, já que na análise interna cada obra nos apresenta diálogos e relações diferenciadas com o modernismo. Se uma dicção acadêmica, fruto de conhecimentos filosóficos e sociológicos modernos, é bem nítida em um Ruy Coelho, no fascínio de Décio de Almeida Prado pelos experimentos de Jacques Copeau, ou na defesa da arte moderna de Lourival Gomes Machado, o mesmo não se dá em Antonio Candido e Paulo Emílio Sales Gomes.

Em Antonio Candido, as referências sociológicas produzem um salto qualitativo com relação à crítica literária de um Álvaro Lins, por exemplo, mas elas não explicam a profundidade das análises e os acertos críticos que o corpo-a-corpo com as obras proporciona e que já prenunciam o grande crítico. Difícil caracterizar o jovem Antonio Candido como um crítico empenhado no uso dos conhecimentos sociológicos, sobretudo se pensarmos em seu marxismo, o marxismo de Groucho. Segundo o crítico, foi Groucho Marx quem compreendeu “(...) melhor do que ninguém, que a crítica ao preconceito, assim como o estabelecimento de uma nova base para a conduta não podem estar presos a justificação doutrinária – retórica, maçante e ineficiente. Compreendeu além disto, que não pode haver fases distintas na transformação; que não se deve destruir para construir em seguida. O mesmo ritmo deve compreender no seu embalo a destruição e a reconstrução. Quando o tabú é derrubado, já deve estar nascendo de suas cinzas o novo tabuzinho, pronto e reluzente. É esta a sua profunda originalidade e a sua divergência com os outros heróis deste século.”(CANDIDO, 1941)

No caso de Paulo Emílio, a distância de um jargão acadêmico é ainda maior. Pois embora a indiferença pelo cinema brasileiro confirme certo elitismo, por outro lado a inovação de sua crítica de cinema reside nas fontes utilizadas e no tipo de análise dos filmes que explora os materiais fílmicos, mas também dá vazão ao impressionismo. Como vimos com Hag Reindrah, a experiência do modernismo ajudou a promover no jovem uma liberação de certo ímpeto ficcional.

Em seu primeiro ensaio em *Clima* sobre o filme *The Long Voyage Home* já se percebe o salto em relação à crítica de cinema de então, que se mantinha em breves incursões pela narrativa chamando a atenção para um ou outro dado técnico. No primeiro parágrafo temos a aproximação do filme com o ideal do cinema mudo. *The Long Voyage Home* teria alcançado a nobreza procurada pelos teóricos da fotogenia. O cinema moderno é a realização do mudo. Assim, temos logo de início o diálogo com um pensamento, que fora esboçado em *Klaxon* e sistematizado no *Chaplin Club*, ao mesmo tempo em que há a ruptura na escolha pelo cinema sonoro. Com isso não quero afirmar uma continuidade explícita entre esses grupos tão diversos, apenas apontar como o contato com o Modernismo e com Plínio Sussekind Rocha coloca nosso crítico em posição privilegiada para superar seus antecessores. A posição em favor do cinema falado é bem evidente, sobretudo para quem participara em 1939 do Festival Charles Chaplin no *Cercle du Cinéma du Trocadero*, onde a polêmica reviveu fortemente e os participantes ao final de uma sessão gritaram: “Vive le muet!” Mas não há um fascínio gratuito pelo cinema falado. O cinema mudo realizou grandes obras, enquanto o cinema falado pouco fez. Por isso, mais do que embate, essas duas etapas da arte cinematográfica devem se complementar numa síntese, e a análise do crítico vem dar sua contribuição. Não se trata simplesmente de aplicar uma terminologia consagrada por intelectuais franceses, mas sim de utilizá-la para melhor definir o cinema que nasce. Portanto, a pretensão do jovem Paulo Emílio é exercer seu espírito crítico e também acompanhar o pensamento e a estruturação do novo cinema. O “(...) esforço de simplificação era o sentido para o qual estava se dirigindo o cinema nos últimos tempos da era silenciosa. Com a vitória do cinema falado tudo se complicou e hoje estamos diante de uma arte novamente balbuciante, e, o que é pior, viciada e pretensiosa. E diante desse cinema de hoje, não é possível separar-se o que há de cinematograficamente autêntico num filme que é falso, sem vê-lo várias vezes, com muita boa vontade e atenção, às vezes com espírito alertado, outras com bastante abandono.”(GOMES, 1986, p.133-34)

Voltando ao filme de Ford, Paulo Emílio o caracteriza como um drama, pois aos personagens não resta senão se conformar com



o destino. Essa visão do drama é claramente inspirada na estética de Hegel e a descrição da autonomia dos personagens e do mundo exterior, para além de uma apresentação que imita os procedimentos filmicos, é justificada pelo fato de que no filme *The Long Voyage Home* “(...) quem impera, implacável, é o destino: é a história de um punhado de homens condenados ao mar.”<sup>6</sup>

A análise do drama impõe uma investigação das fisionomias e seus rendimentos para a fatura da obra. O mesmo procedimento é visível nas análises de *Citizen Kane* e *Tobacco Road*, sendo que neste último os objetos ganham o estatuto de fisionomia. Conhecendo os teóricos da *avant-garde*, sobretudo Louis Delluc, e bem orientado por Malraux, Paulo Emílio sabe da potencialidade do cinema em transformar dramaticamente objetos como o arado de *Tobacco Road*. Em *The Long Voyage Home* o comentário sintético sobre cada personagem nos ajuda a compreender o drama de cada um. Assim, “o abatimento de Smity” é a lamentação da distância familiar e prenúncio trágico de sua morte por uma metralhadora; “a severidade gótica de Davis” revela o conformismo com sua situação de eterno exilado.

A descrição de cada individualidade, além de nos mergulhar no universo de cada drama, também nos ajuda a desfazer um possível engano. Pois se o filme trata de uma coletividade, ele o faz por partes, e é isso que o distancia de uma estética próxima dos filmes russos. “A meia dúzia de atores de primeiro plano do *The Long Voyage Home* pode representar a massa dos homens que trabalham no mar, mas eles não são essa massa. Ao passo que no *Potenkim* é a totalidade dos marinheiros que trabalha e age, é a totalidade dos oficiais que é trucidada, é a totalidade dos soldados da repressão que marcha, é a totalidade do povo de Odessa que surge. Os *close-up* não indicam nenhuma hierarquia de atores, mas unicamente detalham e condensam alguns aspectos de uma coletividade homogeneizada.”

Essa lição de estética cinematográfica visa Guilherme de Almeida, o crítico oficial d’*O Estado de S. Paulo*, que em “boa

---

6. Sobre a concepção hegeliana de drama Cf. HEGEL, 1997

crítica” relaciona o filme de Ford com a atmosfera dos filmes russos. Tal lição é orientada pelo teórico da *avant-garde* e autor de um livro célebre sobre o cinema russo, Léon Moussinac. Tal postura marca de maneira decisiva a diferença das duas gerações. Se para Guilherme de Almeida o diálogo evidente de Ford é com o cinema mudo, para Paulo Emílio a era silenciosa é apenas uma referência de um cineasta que só se realiza com o advento dos *talkies*.

Feita então a análise do filme, segue um esboço biográfico que revela o gosto do diretor por questões relacionadas à Irlanda. A crítica de Paulo Emílio em *Clima* ganha coesão em cada texto, sendo a culminação em *Citizen Kane*. As análises se aprofundam na medida em que o corpo-a-corpo com os filmes ocupa o espaço do comentário técnico e biográfico. Cada vez mais, os materiais requisitados pelo filme são apropriados pela análise que os converte em ferramentas que auxiliam no desvendamento da obra. Assim como a dissecação das personalidades é a base do artigo sobre *The Long Voyage Home*, a interpretação dos objetos em *Tobacco Road* nos coloca no embate entre tradicional e moderno promovido pelo filme. Em *Citizen Kane*, esses procedimentos chegam ao apogeu e são didaticamente explicitados no recurso à memória, na análise da sucessão das imagens e na intuição da nova dramaticidade proporcionada pela profundidade de campo.

A presença teórica dominante em toda a escrita de *Clima* é René Schwob e seu livro *Une mélodie silencieuse*. Seguindo de perto a lição do esteta, Paulo Emílio busca no filme a lógica interna que ultrapassa sua transparência.<sup>7</sup> Mais do que o espaço, o cinema

---

7 O livro de Schwob é de fato uma reflexão acurada sobre o universo de Carlitos, mas, para tanto, amplia sua discussão ao dar espaço ao comentário de outros filmes pois, segundo o autor, para captar a riqueza de tal universo é preciso surpreender em outros filmes instantes de emoção que iluminem o mundo de Carlitos. Para isso, serão abordados os temas mais diversos, como cinema e pintura, a unidade orgânica da narrativa fílmica, diversos tipos de estilos cômicos, experimentos vanguardistas (*Napoléon* e *Metropolis*). É desse caleidoscópio cinegráfico que resulta a riqueza desse livro ainda fascinante. Sua linguagem mística e sua apologia ao cinema nos remetem ao ideário da *avant-garde*, afinal, entre outros aspectos, o livro de Schwob é um bom resumo do pensamento vanguardista com o acréscimo da “visibilidade” do gesto humano propos

revela a duração, e ela, por sua vez, está vinculada ao fluxo de imagens que se sucedem criando um encadeamento e uma totalidade. Uma imagem só se completa em sua sucessora, ao contrário da pintura que se caracteriza por suspender a mobilidade. Essa concepção do cinema enquanto fruto da disposição das imagens, da unidade em desenvolvimento, enfim, da preponderância da montagem, vai marcar toda a escrita em *Clima*.

Essa disposição ensaística, que procura se nutrir dos materiais agrupados pela obra em análise, passará da vontade crítica para o ímpeto criativo, numa espécie de balanço teórico na interpretação do palhaço Piolim. Assim como *Trecho de vida* serviu à imaginação como elemento organizador de uma ironia auto-reflexiva, o ensaio sobre Piolim é um experimento das teorias cinematográficas adquiridas e também a radicalização do ensaio enquanto forma.

O texto sobre Piolim é evidentemente um resquício da preocupação modernista, vanguardista em geral, de renovar as referências artísticas do ocidente, ressaltando outros tipos de cultura que explicitem o esgotamento da tradição clássica no mundo burguês. Assim como a arte negra, o circo ganha sua relevância. O depoimento de Paulo Emílio nos anos 60 nos lembra o fascínio pelo circo.<sup>8</sup>

---

ta por Béla Balazs. Mas, por intuição, ele ultrapassa a vanguarda ao apresentar a idéia de uma espécie de "subconsciente" da imagem, um "índice histórico" que resiste independente de sua qualidade estética. Cf. SCHWOB, 1929.

8. "Foi Oswald que me levou de volta ao circo, que freqüentara na infância com meu irmão Éme, levados por Maria Preta, mas do qual só guardara a lembrança de uma aguda crise de apendicite. Piolim, amigo de Oswald, interpelava-o do meio da pista. Ele respondia, Nonê e eu arriscávamos alguma coisa e nos integrávamos no espetáculo. Mais tarde eu deveria freqüentar metodicamente o Circo Piolim, na Praça Marechal Deodoro, durante cerca de dois anos. Cheguei a escrever uma espécie de *ensaio* (grifo meu) sobre Piolim mas os companheiros da revista *Clima* se opuseram a que fosse incluído no número da revista em preparo. Meu texto, com efeito, continha algumas expressões populares ou infantis ainda mal aceitas literariamente, como por exemplo *pipi*. Acontece que havia sido recebido e já aceito um poema de Vinícius de Moraes no qual o verso estribilho era *cocô de ratinho, cocô de ratão*. Se não me engano, foi Décio de Almeida Prado que opinou contra esse acúmulo num mesmo número da revista. A publicação de meu trabalho foi adiada e, em seguida, devo ter perdido o manuscrito. Deploro, pois desconfio que não era mau." GOMES, Paulo Emílio Sales. *Um discípulo de Oswald em 1935*. In: \_\_\_\_\_. *Crítica de cinema no*

O início do texto é programático: “Muita gente já escreveu histórias de Circo.” E poucos, salvo os dotados da alma cristalina de palhaço, alcançaram êxito. “Aviso quase-prévio e de grande importância: Não é possível conversar Piolim com quem não viu Piolim. E muito menos ainda se aprende Piolim com leituras. Não adianta.” Repare o leitor que dissertar sobre Piolim é “falar Piolim” Ou seja, é falar um tipo de linguagem cuja escrita pouco ajuda. Para isso, é preciso forjar uma linguagem. Assim, toda a sintaxe vai se contorcer para criar imagens estáticas. “Tárará rárará.” E uma turba de artistas vai desfilando e se exibindo. E a magia do circo, dividida em cenas, agrada a todos por sua perfeição repetitiva. “Eu sei de uma coisa que não sei se é minha mas que em todo caso é verdade. Diferentemente das outras artes, pintura, escultura, música, cinema, em que as coisas podem ser ótimas, más, regulares e péssimas, na Acrobacia tudo é sempre bom e ótimo. Porque se não for, os artistas levam um tombo. Um pianista quando erra um compasso, o piano não avança para ele com sua alva e temível dentadura.” Depois dos acrobatas, o Raul, “é claro que não vou apresentar o Raul” e seu “ventrão de atleta aposentado”, o mágico, “o mágico é o único cínico do circo”, os cachorrinhos e, por fim... Delírio! Piolim! Gentil e feminino ele aparece e logo desaparece para voltar logo depois do intervalo. “É melhor não ir fazer pipi porque precisa entrar na fila.”

Piolim volta e inicia sua série de burlas. Começa pela mais fraquinha. Mas não tem importância. “Quando Piolim é ruim é que a gente vê como ele é bom quando ele é bom.” Seguem-se: Piolim desempregado, Piolim puritano num puteiro, Piolim e um gago etc. etc. Piolim é poeta e herói. “Alerta Piolim heróico, vencedor em todas as encrencas e todos os inimigos. O mais terrível você ainda não liquidou – é o Teatro.”

Essa referência final ao teatro ilumina todo o processo criativo do texto. Eisenstein, em seu artigo sobre a *Montagem de atrações*,

---

*Suplemento Literário*, vol.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.442. Felizmente o texto foi encontrado e publicado em CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Op. Cit.* pp.46-51.

pretende romper com o tradicionalismo teatral, o odiado naturalismo burguês, sendo que “elevar o nível organizacional da vida cotidiana das massas” requer uma atualização do programa teatral com o momento histórico da Revolução. A referência a Eisenstein explicita todos os procedimentos para entender Piolim e sua “montagem de atrações”. A intuição de Piolim ao romper com a figuração ilusionista cria cenas estáticas que proporcionam o choque e o riso, daí a dificuldade de reproduzir pela descrição escrita tal sensação. Se isso é possível por meio da escrita, o esforço deve ser o de impor uma cena para em seguida abandoná-la e logo impor outra de mesmo, ou maior, impacto. É por isso, que no ensaio, cada cena se esgota em si, sem truques, somente quando o espectador-leitor é despertado pelo riso. As frases buscam uma oralidade telegráfica e ensaiam, na síntese de imagens pueris, nos remeter ao universo de Piolim. O significado desse ensaio está na maneira como se vaza na sua forma, de modo cabal, o objeto em análise e, como o Mário de Andrade d’*A Escrava que não era Isaura*, a metalinguagem serve para o crítico-escritor na obtenção da concretude daquilo que deseja exprimir.

A crítica de Paulo Emílio em *Clima* é um marco na história das idéias cinematográficas no Brasil. Seu ensaísmo e sua opção pelo cinema moderno marcam bem a diferença de seus antecessores, embora as afinidades sejam evidentes, já que se trata de um processo formativo. Paulo Emílio partilha com os outros membros de sua geração o gosto pelo ensaio. Se a crônica e o artigo curto foram a forma de expressão das análises dos “anatolianos” e o ensaio literário foi a marca da crítica modernista, os “chato-boys” se caracterizam pelo ensaísmo puro, alargando o gênero e adensando-o com citações científicas atualizadas. Retomando a forma da crítica modernista e dilatando-a com bases mais sólidas nas ciências sociais, o grupo *Clima* funda uma nova maneira de avaliar os produtos culturais. O que singulariza Paulo Emílio, e de certa forma Antonio Candido também, é justamente a capacidade em fundir a “fria racionalidade” e uma “cultura da sensibilidade”<sup>9</sup> Propondo uma renovação na crítica de

---

9. Para um debate entre o discurso literário e o científico na disputa do campo intelectual ocidental, Cf. LEPENIES, 1988.

cinema, Paulo Emílio em *Clima*, num esforço de síntese de procedimentos e atualização teórica, apresenta ao leitor ensaios de maior extensão, com um rigor técnico inédito (cf. as fichas técnicas que iniciam os escritos), confrontando o filme de perto e encontrando soluções admiráveis em filmes medíocres ou em obras-primas com defeitos. Essa crítica que supera as aparências funda um espaço onde se aprende e se discute o valor do cinema. Por isso, ela é um marco. Depois de *Clima*, cinema em São Paulo seria tomado como um objeto de análise. Coisa séria. Mas essa disposição nasceu do contato com as tentativas anteriores do *Chaplin Club* e de *Klaxon* mais a descoberta cultural ocorrida com a viagem à França. Do experimento político-estilístico de *Trecho de vida* até a “rotinização” de procedimentos ensaísticos em *Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro*, há um esforço de compreensão da política de maneira autônoma e da cultura realizada em sintonia com a arte moderna. Essa vontade crítica estará presente uma década depois em *Jean Vigo*, livro publicado na França em 1957, momento de consolidação das questões apresentadas neste artigo.

## Bibliografia

- CANDIDO, Antonio. 1941 *O Grouchismo*. In: *Clima*, n.3, ago.
- COELHO, Ruy. 1941. *Fantasia e a Estética*. In: *Clima*, n.5, out.
- DANTAS, Vinicius. 2005. *Um parêntese biográfico: as relações de Oswald de Andrade com o Partido Comunista*. In: *Margem Esquerda*, n.6, setembro de pp.147-161.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. 1981. *Um discípulo de Oswald em 1935*. In: \_\_\_\_\_. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário vol.2*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1981. p.440-441.
- \_\_\_\_\_. 1935. *Além de Mickey-Mouses*. Entrevista concedida ao *Diário da Noite* (SP), 29.06.
- \_\_\_\_\_. 1976. *André Malraux – une vie dans le siècle*. Discurso, São Paulo, vol.7, n.7, pp.161-7.







