

# Paulo Emilio: crítica de cinema no Brasil, Urgente (1963)\*

*Paulo Emilio:  
film criticism in Brasil, Urgente (1963)*

**Pedro Plaza Pinto\*\***

## RESUMO



Estudo do conjunto de textos da crítica de cinema de Paulo Emilio Salles Gomes no jornal *Brasil, Urgente*, ligado aos religiosos dominicanos do Convento de Perdizes, em São Paulo. No período de grande agitação que antecede o Golpe de 1964, o reconhecido crítico e conservador da Cinemateca Brasileira elabora um modo de intervenção que questiona preconceitos e visões rígidas sobre cinema e vida cultural. A tática da escrita é dirigir um convite ao diálogo e surpreender os leitores com construções formais que revelam novos ângulos sobre si, na abordagem de temas e problemas relacionados com o cinema brasileiro e com o papel do espectador de filmes.

*Palavras-chave:* Crítica cinematográfica. Cinema brasileiro. História do cinema.

## ABSTRACT



Study about the set of Paulo Emilio Salles Gomes film criticism texts in *Brasil, Urgente*, newspaper linked to the dominican religious of the Convent of Perdizes, in São Paulo. In a period of great turmoil that precedes the coup of 1964, the renowned film critic and curator of the Cinemateca Brasileira draws up an intervention so that questions prejudices and rigid views on cinema and cultural life. The writing tactic consists in an invitation to dialogue, surprising the readers with formal constructions that reveal new

\*Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Artigo extraído da tese de doutoramento.

\*\*Doutor. Professor adjunto do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da UFPR.

angles about himself, in the approaching to issues and problems related to Brazilian cinema and the film spectator's role.

---

*Keywords: Cinematographic critique. Brazilian cinema. Cinema history.*

### ***Um crítico na contracorrente***

Este artigo trata da intervenção de Paulo Emilio Salles Gomes no jornal semanário lançado em março de 1963 e empastelado pelo golpe de 1964, denominado *Brasil, Urgente*. A sua contribuição ao periódico vai de março a julho de 1963, em um momento de expectativas e esperanças, em que discutiam-se projetos de movimento, de nação, de arte, de cinema, de engajamento no cinema brasileiro. Problemas, causas e propostas estavam na pauta da intelectualidade de esquerda que permeava e se ligava ao campo da produção, da crítica cinematográfica e da presença política e cultural do catolicismo.

Crítico pertencente à geração da revista *Clima*, animador da cultura cinematográfica na São Paulo dos anos 1940 e 1950, Paulo Emilio é lido com deferência e atenção pelos diversos cineastas e interessados na vida cultural que se organiza tendo como eixo o projeto da Cinemateca Brasileira nos anos 1960, da qual é fundador e conservador-chefe. Inicia a sua contribuição logo no lançamento do periódico *Brasil, Urgente*, ligado ao Convento dos Dominicanos de Perdizes, em São Paulo, como titular da coluna de cinema publicada nas últimas páginas. Contribui regularmente até o mês junho, no 14º número, quando começa a falhar no envio de artigos, envolvido que estava com os projetos da Cinemateca Brasileira e outras atividades ligadas à docência na Universidade de São Paulo. Outra tarefa que solicitaria a presença de Paulo Emilio em Brasília nos próximos meses seria a criação do setor de cinema da nascente Universidade de Brasília. Lígia Fagundes Telles chega a substituí-lo duas vezes no *Brasil, Urgente*, mas a intervenção cessa definitivamente quando o jornal deixa de publicar as colunas culturais a partir do 24º número.

Sabemos que Glauber Rocha publica, no final de 1963, o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Sabemos, da mesma forma, da expectativa nutrida pelos jovens do Cinema Novo em relação ao apoio do mestre e guru desde o lançamento do movimento com o apoio do grupo de jovens da Cinemateca – Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet e Maurice Capovilla – na mostra especialmente organizada durante a Bienal de 1961. Mas o apoio, no caso de Paulo Emilio, não ultrapassou o incentivo particular desaguando para a dificuldade de entendimento sobre a natureza do movimento nas páginas do *Suplemento Literário* e em declarações a jornais.

Este artigo tem por objetivo mostrar a tentativa de deslocamento do crítico da posição que havia sido fixada nas inúmeras referências alimentadas pelos jovens críticos e

cinastas, num descongelamento tateante e de duplo caráter: por um lado, Paulo Emilio buscava outros interlocutores para as suas abordagens dos problemas do cinema brasileiro, dos filmes, dos cineastas, da crítica e da ideologia; por outro lado, cobria-se de novas vestes e remodelava seus propósitos enquanto crítico, possivelmente tentando desfocar o perfil do ideólogo. O Cinema Novo é referido lateralmente em *Brasil, Urgente*, apesar de estarmos no ano em que se gestava a tríade **Vidas Secas, Deus e o diabo na terra do sol** e **Os Fuzis**. A presença do crítico no jornal semanal é o melhor gancho para compreender a recusa em cancelar, na qualidade de ideólogo, a emergência do movimento: a presença semanal entre março e julho de 1963, configura um conjunto bem localizado, dirigindo a um público não necessariamente ligado ao campo cinematográfico.

Não haveria melhor oportunidade para a divulgação das realizações e/ou propostas dos jovens que se diziam seus pupilos ou inspirados pelas suas ideias? A presença de Paulo Emilio no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* cessara com um artigo de 9 de março de 1963, “Gosto pela inteligência”, sendo que o crítico só voltaria a publicar mais um artigo em outubro de 1964 – “Um discípulo de Oswald em 1935” – e outros dois entre setembro e dezembro do ano seguinte – “Chaplin é cinema?” e “Novembro em Brasília”. Dentro do quadro traçado no nosso trabalho, *Brasil, Urgente* representa, contudo, o silêncio gritante, o escape do nicho onde estava sendo adorado, o recado entrelinhas de alguém que não se quer fixado. É propriamente o momento denegatório e a abertura de novas perspectivas.

A presença do crítico no periódico também remete ao diálogo com o trabalho cineclubista e de orientação católico. O curso para dirigentes de cineclubes promovido pela Cinemateca Brasileira, de 1958, e o curso de Apreciação Cinematográfica ministrado em 1959 para a Liga Independente das Senhoras Católicas são momentos de um diálogo com uma vertente que marcava a relação entre catolicismo e cultura cinematográfica. Há, portanto, um contexto de diálogo com a cinefilia, a intelectualidade e a educação católica que não será aqui tratado em sua especificidade<sup>1</sup>. O assunto merece abordagens próprias, uma vez que a sua origem na trajetória intelectual de Paulo Emilio poderia ser examinada no artigo *Catolicismo e cinema*, em janeiro de 1957, n’*O Estado S. Paulo*, na sua participação no debate sobre o caso de censura moral ao filme *Les Amants* (*Os Amantes*, Louis Malle, 1958), ou na análise da presença do humanismo cristão na crítica de André Bazin e na obra do jovem Claude Chabrol. São assuntos objeto de trabalho de textos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*.

---

<sup>1</sup>A dissertação de Malusá (2007), *Católicos e cinema na capital paulista – o cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis (1958-1972)*, aborda de modo detido o assunto da formação cultural e cinematográfica de orientação católica.

## *Paulo Emilio no Brasil, Urgente*

O epíteto “um semanário dos padres” foi utilizado por Paulo Emilio Salles Gomes numa carta escrita para Gustavo Dahl, mencionado de passagem e lateralmente, em meio a informações sobre as providências tomadas para conseguir um documento de livre acesso a festivais para o pupilo: “Se tudo fracassar vou pedir uma credencial para o BRASIL, URGENTE (grifo do autor), um semanário dos padres que apareceu outro dia e para o qual estou escrevendo regularmente”<sup>2</sup>

A aparente pouca importância da contribuição, a julgar pela breve referência encontrada nas correspondências, instiga ainda mais a curiosidade no exame dos textos. Estes direcionam, sem dúvida, um novo momento na estratégia de localização do conservador e divulgação da Cinemateca Brasileira fora do restrito e limitado mundo da crítica cinematográfica local, apontando novas configurações no seu próprio trabalho, a exemplo do que seria uma “descoberta surpreendente” dentro de si, como o próprio Paulo Emilio aponta no jornal, da “época” em que o prêmio Saci era “generosamente” distribuído, mas inócuo, e durante a qual teria sido acusado de descaso pelo cinema nacional: “o único cinema que me interessa de fato é o brasileiro” (grifo do autor).

A citação acima está localizada no 14º número do semanário, no artigo *Babá Saci Anselmo*, que discorre de maneira impressionista sobre as reverberações da recusa do prêmio Saci pelo cineasta Anselmo Duarte. Seria uma demonstração, entre outras, da alteração no “panorama desimportante” do cinema brasileiro, mudança percebida desde o ano anterior, quando Duarte foi agraciado com palma de ouro do Festival de Cannes e que indicava para Paulo Emilio um adensamento em quantidade e qualidade de variadas propostas estéticas no cinema brasileiro: entre Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro; de Khouri a Duarte ou Paulo César Saraceni. Voltaremos a este texto que menciona a “cristalização no Rio de Janeiro de um fenômeno cinematográfico novo” (GOMES, 1963m).

Ficou conhecida como “esquerda católica” o grupo de religiosos e leigos que se tornou a ponta-de-lança das pressões e da ideologia de transformação social, dentro e fora dos muros da Igreja Católica no Brasil. Mesmo numericamente reduzido em relação ao conjunto, deu muito trabalho para o controle pela hierarquia eclesial e para a posterior repressão do regime militar. Suas origens remontam ao sensível e idiossincrático deslocamento da Ação Católica Brasileira (ACB) e da Juventude Universitária Católica (JUC), uma sendo parte integrante da outra. A Ação Católica foi criada em 1920 – a JUC é de 1930 – e caracterizou-se inicialmente como movimento conservador que tinha por objetivo cristianizar a elite, a exemplo do mesmo tipo de associação na Europa. Entre 1946 e 1950, a Ação Católica é

---

<sup>2</sup> Carta datada de 3 de abril de 1963, documento CB nº 337/63, arquivada no Fundo Paulo Emilio da Cinemateca Brasileira (PE/CA.0429).

reorganizada e passa a ter mais autonomia, o que acontece também com a sua juventude, que procura ter contatos cada vez mais próximos com movimentos de esquerda. No final dos anos 1950 a JUC radicaliza-se e coloca a ação política entre os seus objetivos<sup>3</sup> e as suas responsabilidades, dentro do seu compromisso com a evangelização.

O envolvimento da JUC com a União Nacional dos Estudantes entre 1960 e 1961 fez aumentar o distanciamento dos bispos com o movimento. O lançamento de manifestos e cartas de apoio afirmava uma visão progressista; vieram as reações e sanções com a proibição de novas manifestações públicas. O então recém-eleito presidente da UNE e ativista da Juventude, Aldo Arantes, foi expulso do movimento. Os jovens se direcionaram, então, para a criação da Ação Popular (AP), desvinculada da estrutura da Igreja e sem os constrangimentos diretos da ligação umbilical. A Ação Popular estava livre das restrições da hierarquia. Deslocou-se para o campo mais à esquerda da JUC, também influenciada pelos fundamentos filosóficos do eminente pensador e padre jesuíta Henrique de Lima Vaz.

*Brasil, Urgente* foi um semanário organizado e publicado a partir da aproximação entre evangélicos e católicos progressistas, intelectuais e jornalistas que encontravam barreiras em suas próprias instituições para levar adiante esforços de engajamento político e de divulgação e acesso à informação. A imantação da figura do Frei Carlos Josaphat fez orbitarem intelectuais, estudantes e sindicalistas ao redor de missas e atividades de discussão que ocorriam desde 1961 sob os auspícios ou no próprio convento dominicano localizado no bairro de Perdizes, em São Paulo. A insatisfação com as tradicionais correntes de esquerda e a necessidade de encontrar linhas de ação no contexto nacional-desenvolvimentista, de grande agitação e confusão ideológicas, levou cristãos leigos e figuras não envolvidas com o credo religioso a se interessarem pelas ideias e articulações coordenadas pelo frei dominicano.<sup>4</sup>

Pode-se considerar histórico este encontro entre um humanismo cristão e outro humanismo derivado do socialismo libertário, alimentado por correntes não-dogmáticas da esquerda por volta do golpe de 1964. O periódico nasceu com a comunidade de oito mil acionistas, coligados previamente com a criação de uma sociedade de caráter privado, a *Veritas S/A*, cada qual comprando um número máximo de cotas com uma contribuição que tornou possível a existência do jornal, articulada desde o início de 1962. A tiragem inicial foi de cem mil exemplares, depois reduzida para sessenta mil, e a distribuição por meio de colaboradores voluntários, paróquias, movimentos organizados em muitas regiões do país, demonstram a convicção do projeto de ter um alcance nacional. A venda em bancas chegou a

<sup>3</sup> A Juventude Operária Católica (JOC), também nascida dentro da Ação Católica Brasileira, passou pelo mesmo tipo de transição do reacionarismo para o reformismo e a radicalização (MAINWARING, 2004, p. 141-157).

<sup>4</sup> Botas (1983) enfatiza uma possível correspondência entre a movimentação mais ampla da Igreja Católica na América Latina e a criação do jornal, frente à Revolução Cubana e outros fatores dentro daquelas circunstâncias, dialogando com e tornando-se uma alternativa ao engajamento da esquerda marxista-leninista.

atingir, segundo depoimentos do colegiado da sua direção<sup>5</sup>, quarenta e oito mil exemplares.

O lema era colocado logo abaixo do título: “Um jornal a serviço do povo e da justiça social”. Sob a liderança do Frei dominicano Carlos Josaphat, retratava o empenho por “liberdade, verdade e justiça”, seguindo o lema dos padres dominicanos, que lideraram leigos e colaboradores com o objetivo de se contrapor à imprensa economicamente dependente. A figura do Frei Josaphat foi determinante durante todo o período, pois atraiu as inúmeras reações conservadoras e acabou sendo “solicitado” a deixar o país para um curso de especialização na França, no final do ano de 1963. Não deixou de colaborar com o jornal e enviar artigos que seriam publicados em todos os números.<sup>6</sup>

No primeiro número, de março de 1963, podemos ler na capa: “O Golpe está em marcha!”. Tratava-se da chamada para uma entrevista com o general comandante do I Exército, Osvaldo Ferreira Alves, que seria reformado com o golpe que realmente aconteceu um ano depois. A principal reportagem deste primeiro número trazia uma denúncia sobre a indústria farmacêutica multinacional. O editorial escrito por Josaphat é indicativo pelo título – “Diálogo por cima dos muros” – e procura lançar um apelo pela “dilatação de nossas perspectivas”, tendo como base o Segundo Concílio do Vaticano comandado pelo Papa João XXIII. A referência aos “muros” é explícita e se refere aos fatos da Guerra Fria, aludida diretamente dentro do texto após a menção de um encontro de Kruchev com o Papa João XXIII, que seria parte de uma estratégia maior de aproximação das diplomacias do Vaticano e do Kremlin. Como observa Josaphat (1963):

Todo um conjunto de fatos, grandes e pequenos, vem dando confiança ao mundo de que estamos entrando definitivamente na era do diálogo. E vamos deixando para trás a fase carregada do conflito e da tensão, da polêmica ou da guerra fria. Ainda permanecem os muros, nem se correram de todo as cortinas. Mas os grupos se observam com simpatia. E se dispõem a conversar.

O apelo para a necessidade do diálogo, a “disposição de leal concorrência” com outros meios de informação, e o esforço de renovação e alerta para a ação transformadora são os três eixos que perpassam o texto do Frei Josaphat, que poderiam compor uma espécie de carta de princípios que marca o nascimento do semanário.

---

<sup>5</sup> Referi-mo-nos aqui aos depoimentos de Roberto Freire e de Carlos Josaphat, constantes do anexo ao texto de Antunes (1999), trabalho pioneiro na proposição de estudo do que seria uma visão político-econômica implícita nos pressupostos de um “projeto de Brasil” da “esquerda católica” de *Brasil, Urgente*.

<sup>6</sup> Souza (2003) dedica-se a abordar, no terceiro capítulo da sua dissertação, os artigos redigidos por Josaphat para o semanário, expondo algumas das polêmicas que tiveram em seu centro o frei dominicano. Um exemplo trata das respostas à “acusação” de ser comunista infiltrado na Igreja, feita por Gustavo Corção. Para uma melhor compreensão da figura de Frei Carlos Josaphat, conferir também o livro em sua homenagem *Utopia urgente* (BETTO; MENEZES, 2002).

## A intervenção

A participação de Paulo Emilio Salles Gomes dava-se nas últimas páginas do tablóide, numa coluna de canto ou meia página, com a denominação “cinema”, localizada na seção relativa à cultura, artes ou espetáculos, ao lado de “teatro”, “Artes plásticas”, “TV” e da charge comandada pelo cartunista Claudius Ceccon na “praça literária”. O comentário irônico do jornalista político Sérgio Arapuã de Andrade precedia este derradeiro trecho do jornal, que poderíamos denominar cultural e que desapareceu da publicação a partir do 24º número, em setembro de 1963, quando o jornal passa a se dedicar mais exclusivamente aos artigos sobre política local<sup>7</sup>. A função do comentário irônico seria apimentar a crônica política e de costumes com sarcasmo e laivos de gozação. Já no primeiro número Arapuã lançou o anteriormente mencionado epíteto “jornal dos padres” com o objetivo de provocar os jornalistas católicos conservadores dos meios tradicionais, em ataque dirigido implicitamente à redação do jornal *O Estado de S. Paulo*. O fundo da disputa ideológica é aquele que entrança diferentes visões do cristianismo e do engajamento político em franca colisão, o que ficaria mais claro após o golpe militar do ano seguinte com a perseguição da “esquerda católica”.

É notável, em relação ao processo de ebulição do cinema brasileiro moderno, que Paulo Emilio tenha se disposto a escrever para esta comunidade de leitores, a influir e dialogar fora do mesmo circuito do *Suplemento Literário* e da revista *Visão* e do trabalho para a consolidação do que seria a Cinemateca Brasileira. Havia mudado suas táticas de intervenção? Certamente podemos notar uma transformação na maneira de se dirigir ao leitor, recusando rótulos, falando sempre em primeira pessoa, perfazendo uma progressiva aproximação, dando-se a conhecer de forma paulatina, disfarçando os propósitos.

De fato, a proposição ao diálogo é um sinal, exposto também em artigos do *Suplemento Literário* pelo menos desde o escrito *Primavera em Florianópolis*, de outubro de 1962 (GOMES, 1982, v. 2), da recusa de Paulo Emilio em fixar pontos de vista, cristalizar perspectivas e demarcar um conjunto de premissas ideológicas. Aqui aparece o crítico que rechaça a posição de ideólogo, pois sabemos de sua antipatia com o papel, que foi utilizado por ele mesmo para caracterizar a figura do conservador da Cinemateca Francesa, Henri Langlois.

Uma peculiaridade dos textos do crítico no *Brasil, Urgente* é a constante referência à moralidade, a padres e frades, a virtudes e descomposturas, a impurezas ou acertos da conduta, próprias ou alheias. Tais pontuações em tom jocosamente confessional aparecem quase sempre de passagem. Adiantemos uma enumeração:

---

<sup>7</sup> Para maiores informações sobre as três fases do jornal, conferir o estudo *Revolução, tradição e religião: o catolicismo nas veredas da política – O jornal Brasil, Urgente (1963/64)* (SILVA, 2011). A presença de Paulo Emilio no periódico ocorre na primeira fase, quando o jornal mantinha uma estrutura semelhante aos periódicos diários, com seções de temas variados.



a) Em termos de avaliação de posturas: no primeiro artigo, *Começo de conversa*, diz que não dará conselhos nem “fará moral”. O assunto do segundo se quer polêmico, versa sobre condutas reprováveis e ataca o puritanismo. O terceiro artigo traz um título polarizado *Falar bem e mal de Khouri*, além de mencionar, a certa altura, o arrivismo do público de cinema. O nono artigo, *O Primo e a prima*, começa com uma avaliação de si próprio, em razão do fato de falar mal ou bem dos outros.

b) Em termos de sugestão de coisas boas e más, vícios, virtudes e corruptibilidade: o quinto artigo, *Varição do enterrado vivo*, distingue o “horror verdadeiro” e o “de ficção”, sendo que o primeiro “corrompe” e o segundo “faz bem”. Da mesma forma, o oitavo artigo, *Conhecer e reconhecer*, analisa um tipo de conhecimento que “faz bem”. O nono artigo, acima destacado, afirma que “não é por virtude” que geralmente seu autor não fala mal dos outros. O décimo artigo, *Hiroshima minha dor*, se inicia com uma longa meditação sobre os próprios pecados, “Às vezes penso nos meus pecados. Não tanto naqueles que desenvolveria ajoelhado diante do padre ou deitado no divã do analista. Penso muito mais nos meus pecados públicos do que nos outros.”

c) Em termos que remetem à vida sacerdotal ou monástica: o quinto artigo brinca, em certo momento, com a palavra claustrofobia mal compreendida como o “medo de se tornar padre”. O décimo artigo, como consta acima, é direto na comparação da função do padre com a do analista. O último artigo, *Notícias de Porto Alegre*, nomeia alguns padres amigos e se refere à relação que o crítico mantinha com religiosos de todo o país, em função do trabalho na cultura cinematográfica.

Adiantemos também uma rápida análise do 12º artigo publicado no *Brasil, Urgente*, cujo título muito indicativo é *O vício cinematográfico* (GOMES, 1963), e que examina se os filmes são capazes de perverter ou viciar o público cinematográfico, de acordo com a sua faixa etária. A proposta do escrito é honesta e há desvelo no desenvolvimento do raciocínio, mas o texto não deixa de gracejar e carregar-se de vivacidade. Ora, como pode o titular de uma coluna dedicada a cinema afirmar, na abertura do texto da crítica, que não tem ido ver filmes, e mesmo que quase não costuma ir? Em seguida, entretanto, afirma que “até” gosta de cinema, e desta observação parte para a reflexão sobre a composição do público cinematográfico. O “forte” deste público seria constituído de adolescentes ou moços e moças na primeira juventude, e a “acumulação primitiva de imagens, sons, sentimentos e ideias” seriam indispensáveis ao “florescimento emocional e à ascensão cultural” deles.

Há, portanto, uma defesa enfática de que o jovem nunca seria um viciado cinematográfico, mas alimentado culturalmente pelos filmes, com descobertas e convites estimulantes, ao contrário do adulto. “Em cinema a noção de vício só é válida para o adulto”. Ou melhor: “para o adulto devorador de programas cinematográficos o filme é alimento e bálsamo para a frustração.” O “mal” não é feito no cinema, uma vez que este apenas funcionaria como remédio para o mal que está feito. Remédio que não cura, mas “apenas faz



esquecer”. Paulo Emilio lembra Marx e chega a dizer que o cinema teria uma “função de ópio” para os adultos “mal vividos e desamparados”, ocupando o lugar da Igreja: “Parece que a Igreja resolveu contradizer Marx a sério e fazer da religião cada vez menos o ópio do povo”. Sugerimos que, neste artigo, se esboça o tipo de leitor que a coluna desejaria atingir. Marx e religião, jovens e adultos, moralismo e liberdade de formação são pares que delimitam o recorte.

### *Conversa, desconversa e divagação*

A técnica da escrita e a condução dos temas abordados no *Brasil, Urgente* definem um conjunto de escritos e uma articulação de ideias muito próprios, únicos dentro do escopo de artigos publicados por Paulo Emilio Salles Gomes. Não somente porque a intervenção está concentrada em cerca de dezoito semanas, de março a julho de 1963, e pautada para uma comunidade de leitores que o crítico talvez tenha imaginado distanciada dos meios que seus textos frequentavam. Não é sem certo exagero que podemos dizer que estamos diante de alguém disposto a passar uma borracha não só em preconceitos, ideias pré-formadas, pontos de vista estabelecidos, vieses ideológicos exatos, mas também disposto a reposicionar a própria figura dentro da esfera pública. Diante de um novo público leitor, diante de um projeto novo de imprensa alternativa, diante da corrente de opiniões da reunião ao redor da esquerda católica do Convento de Perdizes, o crítico mascara-se para reentrar em cena.

Em primeiro lugar, trata-se de um conjunto contraditoriamente conexo e harmônico em termos de proposição formal, pois se orienta por um constante deslizamento temático. Do que se fala? Deve-se mesmo falar daquilo que aparenta ter sido eleito objeto? Qual é a problemática pertinente? É realmente pertinente? O título refere-se ao assunto ou não é exato?

A relação desviante com o objeto de cada crítica segue lado a lado com o questionamento da própria posição enquanto crítico, se é que podemos realmente classificar tais textos seguindo a definição de crítica *strictu sensu*, uma vez que já no segundo número do jornal o autor fala em “crônica”. A figura vai se desvelando aos poucos. Vai tirando o véu da sua própria narrativa biográfica, que só importa se é imprescindível para determinar algum aspecto de maneira mais enfática, como acaba acontecendo no quarto número, quando fala do próprio trabalho, dedicado à sustentação de uma cinemateca no Brasil, com o objetivo de responder uma leitora impertinente.

Daí, toma um caminho contrário ao arroubo afirmativo dos jovens críticos e cineastas, dirigindo seus petardos contra os críticos especializados em cinema, utilizando-se de fina ironia, falando a leigos e religiosos, operários e estudantes. O primeiro artigo insiste

também numa abertura ao diálogo. Indagamos: as palavras que se seguem não ecoam, mutuamente, as palavras do primeiro artigo de Frei Carlos Josaphat?

O jogo de máscaras, no artigo, começa com um aviso: “sou um homem completamente sem princípios, pelo menos em matéria estética. Em outras matérias, deixemos o futuro falar.” (GOMES, 1963a). A nota é acompanhada do convite ao diálogo; diz gostar de conversa, ser bom ouvinte, e torce para receber muitas cartas sobre o que seria dito naquele espaço. Fica claro o desejo de alcançar um público bem geral, como vemos pelas afirmações seguidas, sugestivamente escalonadas em termos de valoração: (1) algo bom nas fitas é a motivação ou sugestão para novas conversas e, (2) “o que há de ótimo em cinema é que toda gente está a par, como a política, o futebol ou os crimes importantes.”

O começo propriamente dito, todavia, está só no terço final do artigo, quando Paulo Emilio aponta o que ele chama de “coisa escandalosa” e diz que gostaria de saber o que as pessoas pensam daquilo. Não vem ao caso entrar no assunto, que diz respeito a um problema de quota de exibição para o filme *Na Garganta do diabo*, de Walter Hugo Khouri (1960), então impossibilitado de ser exibido no Japão.

O primeiro artigo opera, assim, em dois níveis de enunciação. Na primeira camada se estabelece, de antemão, a plataforma da relação que se pretende dialógica. Apresenta alguns pressupostos da colaboração, sugere o horizonte do seu debate e parece querer deixar claro justamente aquilo que não pretende. Neste primeiro nível, isto é importante exatamente porque a negativa iria suscitar a curiosidade de uma leitora de nome Elisabeth, cujo contato seria depois comentado na coluna do quarto número, como veremos adiante. É só numa segunda camada de enunciação que aparece o assunto de fato inaugural na intervenção: o caso da ausência de cota para exibição de um filme brasileiro no exterior.

Ou seja, o texto não vai direto ao assunto escolhido e circunscrito por si próprio de forma definida, ao mesmo tempo em que não apresenta suas premissas, pois opta por sinalizar que ali supostamente não se ocuparia a posição de um crítico, que não haveria posições estéticas de “princípio”, ou que não se pretenderia estabelecer desde já o seu viés ou o contexto relativo a tal direcionamento. Justamente o contrário disto consta de um tradicional artigo inicial de intervenção crítica, em um espaço onde terá continuidade<sup>8</sup>. Dois bons exemplos da mesma atitude denegatória de *Começo de conversa* são os textos *Ouverture*, de Antonio Candido, para a *Folha da Manhã*, de 1943, e *Começando*, do mesmo autor, para as páginas do *Diário de São Paulo*, de 1945, que perfazem as “Notas de crítica literária” (CANDIDO, 2002, p. 23-30, 37-44). Os dois críticos se recusam a fincar pé, de saída, de seus fundamentos e de suas éticas e devolvem ao leitor reflexões sobre o significado desta

---

<sup>8</sup>Vinicius Dantas, organizador dos textos de intervenção de Antonio Candido (2002, p. 23), explica em nota de rodapé que essa apresentação de princípios era usual na época, pois “nela o crítico definia as direções de sua atuação e a linha de seus comentários, atendendo às expectativas de um público imaginário mas que logo poderia se tornar real.”

atitude.

O texto seguinte, publicado no 2º número do semanário *Brasil, Urgente*, parece se encaminhar normalmente, de acordo com a ideia de se tratar de certos filmes em particular. *Problema inglês* expõe o ponto de vista do crítico sobre o filme inglês **Victim** (Meu passado me condena, Basil Dearden, 1961). O foco se centra na incapacidade do cinema em absorver, de imediato, polêmicas vivas do seu tempo, uma vez que a fita refletiria com alguns anos de atraso a discussão sobre a abolição de artigos do código inglês que versavam sobre homossexualidade. O único contra-exemplo desta incapacidade de absorção do qual o crítico diz se lembrar é da polêmica ao redor do racismo, nos Estados Unidos, que tinha em seu centro **The Birth of a nation** (O Nascimento de uma nação, D. W. Griffith, 1914).

Ao lado do artigo de título irônico sobre o filme **Victim**, *Go home, Tarzan!* é outro texto da série para o “jornal dos padres” que também aborda um assunto exógeno. O aspecto jocoso do comentário já se esboça nas primeiras linhas: “Eu achei graça, há alguns anos quando porta-vozes oficiais de países africanos condenaram solenemente as fitas de Tarzan.” (GOMES, 1963g). Em suma, o movimento do texto será, ao contrário do que aparenta, dar razão aos políticos africanos. Da forma como iniciou, o escrito teria de dar uma pirueta sobre si mesmo a fim de alcançar tal conclusão. Vejamos:

Como todos sabem, Tarzan vive na África, ou em África, como dizem os portugueses salazaristas ou não. É difícil imaginar maior integração com flora e fauna do que conseguida por Tarzan. Sua adequação atinge tais limites que transforma harmoniosamente em seu contrário, noções que para nós são familiares e ásperas. Cipó para nós evoca logo cipóal mas, para Tarzan, é sereno e aéreo meio de transporte, ágil e fácil como nossa fantasia. A natureza das plantas e dos bichos está toda a seu serviço. A palavra serviço não se acomoda ao caso. Tarzan não impõe nada, aos animais ou às flores. Trata-se simplesmente da fruição amável e coletiva do existir. Nem sequer sua forma de expressão Tarzan impõe aos bichos: com os elefantes ou com os outros ele dialoga sempre em suas respectivas linguagens. A única língua que Tarzan encontrou dificuldade em aprender foi o inglês. O vocabulário com que ele se entende com a macaca “Cheeta” é evidentemente mais rico e elaborado do que aquele que utiliza com sua companheira Jane ou com Boy. Até aqui está tudo ótimo (GOMES, 1963g).

O que dizer dos inúmeros laivos cômicos? Da montagem de África com Salazar? Da “nossa fantasia” metaforizada num cipó sereno e aéreo? Da “integração” com fauna e flora, com os animais e flores? Da ideia de uma não imposição por parte de Tarzan, nem da sua linguagem? Da transformação “harmoniosa” no contrário?

De fato, é preciso corrigir uma observação anterior: o texto não produz uma pirueta, e sim várias piruetas. Parece ir na direção do comentário de que a condenação dos africanos

parecera “patusca”. Faz um corte brusco, muda de direção quando fala em “subcinema”. Retoma certo eixo ao classificar o personagem de “inocente”, mas não tanto. Mas após assistir novamente um filme “tarzaniano”, o crítico quer dar “carradas de razão aos políticos africanos” e destrincha os motivos. Não obstante a configuração irônica, os passos seguintes das observações citadas encaminham para a constatação de que os filmes trazem um Tarzan que é “simples, puro e bom”, representando valores de “sabedoria e retidão”, “gravemente corrompidos no mundo civilizado”. Um falso torneio? Contudo, a finalização é definitiva e toca o solo após o último giro (GOMES, 1963g):

Em suma, o universo tarzaniano é dos melhores possíveis. Pensando e procurando bem só há nele um elemento negativo, uma coisa irremediável, uma fonte de conflitos insolúveis. Esse elemento, essa coisa, essa fonte, são os africanos. Se não fossem os negros africanos, Tarzan prolongaria sem obstáculos e para sempre, na companhia de Jane, Boy, Cheeta, dos elefantes e dos cipós, o florescimento sem fim de sua branquitude. Se eu, brasileiro embranquecido, fiquei indignado, imagine os africanos!

### *Os degraus de identificação e de ironia*

Tal esquema escorregadio, de fixação improvável, não é derrisório tão somente em matéria de flutuação do tema ou do ângulo que o aborda. Tampouco tal método de deslizamento constante com inversões súbitas se restringe aos escritos até aqui examinados. Funda-se como uma das leis gerais da intervenção no *Brasil, Urgente*.

Estabelecido o primeiro patamar, fugidio, de tematização e posicionamento, o terceiro artigo traz uma resposta da leitora de nome Elisabeth e cria a necessidade de rearranjo formal da estratégia do crítico de não identificar-se cabalmente e a priori. Assim, a mudança conduz o “falar de si” para a tática oposta de afirmação peremptória e comprometida com princípios que se baseiam numa solene missão de vida. Aqui, a explicitação do engajamento com as atividades de conservador da cinemateca reelabora o lugar de fala, a partir da elucidação daquilo de que cuidava – a Fundação Cinemateca Brasileira –, tratando logo de informar os leitores sobre o grave episódio de recusa de uma lei no Congresso Nacional para fundear as atividades da instituição.

É antológico esse texto intitulado *Cinemateca e briga*, pois se estrutura integralmente como uma indispensável resposta aos questionamentos da leitora. A queixa diz respeito à apresentação de *Começo de conversa*: Elisabeth não se conformara com o “jeito” com que o crítico se colocou, como se todos o conhecessem, e a partir de uma enumeração que se limitava a dizer o que ele não era. “Elisabeth aliás fez questão de salientar que a inquietava

um pouco o fato de eu não ser tanta coisa ao mesmo tempo.” (GOMES, 1963d).

A resposta veio, então, enfática, e já no primeiro parágrafo: o crítico abre o texto esclarecendo que escreve, faz conferência sobre cinema, anda interpretando papéis em fitas, e até diz ter redigido uma estória para ser filmada. Fora o principal: dedicar-se à Cinemateca Brasileira. A primeira frase do artigo é uma pérola de reflexividade: “Escrevo por aqui e por aí”. É certo que, ao lado da simples informação de que não escreve somente naquele semanário, a frase remete ao circuito de realização do texto, entre escritor e leitor. A utilização das partículas dêiticas “aqui” e “aí” consignam (1) os lugares onde o crítico escreve e, num nível subjacente, (2) o hiato temporal-espacial e de linguagem que é inerente ao processo de significação, no entretempo e diferença da escrita e da leitura, o próprio vazio existente entre enunciação e compreensão. Ora, é exatamente esse hiato que dá margem ao “mal-entendido” sugerido pelo autor adiante.

A ênfase sobre o seu próprio trabalho é construída após a menção de que a leitora ignorava o que fosse uma cinemateca, o que trouxe desolação ao crítico. E ainda: além de desolar, intrigara-o o desejo da Sra. Elisabeth de saber se o crítico seria “de briga”. Vejamos a resposta no desenlace deste pequeno emaranhado que atualiza novamente o procedimento das piruetas e deslizamentos:

Pois não sou. E o divertido é que pensando bem verifico que não sou de briga precisamente porque o cuidado principal de minha vida é a Fundação Cinemateca Brasileira, tipo de cousa que não provoca controvérsia. Ninguém é contra. A vida da Cinemateca depende de certa lei a ser votada pelos deputados federais. Pois todos eles, há muitos anos, são a favor. Houve um que a certa altura foi contra, mas por engano. O diabo é que era então o líder da maioria que significou para nós 4 anos de esforços perdidos. Mas tudo foi um mal entendido. Quando reina o bem entendido são todos a favor. Unanimemente. A tal ponto que nunca discutem o assunto. E dele acabam se esquecendo. Quando a Cinemateca morrer será cercada por uma unanimidade de opiniões, legislativas ou não, que desejam sua vida. O que dá vontade de brigar (GOMES, 1963d).

Assim, a partir do 4º número do jornal, Paulo Emilio não vai economizar nas referências a si próprio, com a menção de experiências vividas, figuras que habitam sua memória, opiniões de si sobre si, de si sobre amigos ou conhecidos, num tom provocativamente confessional. É evidente que permanecerão os gracejos e a vivacidade que marcam o seu espaço no *Brasil, Urgente*, embora estes nunca descambem para a impostura ou a falsidade.

O texto *Variação do enterrado vivo*, do número seguinte, é praticamente uma retomada da sua apresentação pessoal, sustentada em “velhas histórias de horror” que reposicionam a sua figura perante o leitor. Ficamos sabendo que ele esteve preso durante o Estado Novo e

que depois participou da campanha presidencial do Brigadeiro Eduardo Gomes. As informações são destiladas a partir de um motivo aparentemente fútil que foi uma “obsessão macabra” ao escolher uma fita de horror com estória de gente enterrada viva (“Que horror!”, diz, zombeteiramente), entre várias que estavam sendo exibidas. Foi a sua “experiência modesta, e sobretudo não conclusiva [!], de enterrado vivo”, que o teria levado a uma sala na avenida Ipiranga (GOMES, 1963e).

Na verdade, a experiência relatada enfeixa quatro diferentes tempos de sua vida: este, mais recente, de espectador; outro, há quase vinte anos, por ocasião de um pesadelo de enterrado vivo em uma viagem de trem durante a dita campanha; em seguida, um momento ainda mais antigo, de preso cavando buraco para a fuga e atormentado com o perigo real de ser soterrado, há quase trinta anos; por último, quando fora mal entendido por um discípulo no Conservatório Musical que não compreendia suas reflexões sobre o enterrado vivo e a claustrofobia, em período indeterminado. É indubitável que o derradeiro episódio é narrado com o objetivo de deixar um gancho para esclarecer a “moral” das duas histórias anteriores para o próprio leitor, justificando-as, uma vez que o mal entendido teve origem banal e não aparenta ser importante, porque o tal discípulo pensava que “claustrofobia significava medo de ser frade”.

A narração da primeira história explica como, mesmo sabendo que estava sonhando com a situação de enterrado vivo, “por desengano de consciência” esticava a mão e dera de encontro com a portinhola de madeira do leito superior do trem da Companhia Paulista.

A segunda narrativa é mais extensa. Primeiramente, externa, de maneira clara, um ponto de vista sobre a violência sofrida por si e por outros pares presos, nominando uma a uma as autoridades e suas atrocidades. Na sequência, explica os motivos da fobia de ser enterrado vivo, causada por razões bem reais: arrastar-se por um buraco em escavações sorrateiras durante toda a noite, com quedas de terra quando o “apoio uníssono” dos “tacões de algumas dezenas de soldados” em marcha passava por cima do local do túnel. Havia risco de um desabamento de maiores proporções, que fazia o encarregado da escavação se arrastar dificultosa e lentamente de volta para um ponto seguro, quando isso era possível, em vista do adiantado comprimento da galeria, “a nossa cova de libertação”, como diz. Antes de chegar neste ponto do artigo, porém, vejamos o que disse sobre aquele contexto real vivido:

Eu estava então no Presídio do Paraíso. Naquele tempo as cadeias tinham nomes curiosos. Havia também o Presídio da Liberdade e um com a denominação gentil de “Maria Zélia”. Apesar de passado tanto tempo esse nome ainda soa sinistramente no ouvido de algumas pessoas e no meu. No Presídio Maria Zélia foram mortos a metralhadora Augusto Pinto e Varlota. Daí saíam os anarquistas espanhóis, entre os quais Soler, que a administração do presidente Vargas, do ministro Rao e do chefe de Polícia Felinto enviava para a

administração do general Franco que os fuzilava no porto de Vigo. Velhas histórias de horror (veja finalmente a utilidade da criação do vocábulo estória para distinguir de história) (GOMES, 1963e).

Eis, portanto, outro tipo de resposta ao reclamo da leitora Elisabeth, com uma história da lavra pessoal, mas coletiva e compartilhada, contada na primeira pessoa do plural. E mais: explicita finalmente o escopo da “antiga” politização e o projeta sobre o tempo presente, contradizendo o primeiro artigo da série, sem perder a graça.

### *Um crítico de cinema brasileiro*

O cinema brasileiro é assunto de cerca de metade dos escritos de Paulo Emilio Salles Gomes para o semanário *Brasil, Urgente*. Com o objetivo de trazer concretude à abordagem, grassa o uso da referência a fatos e pessoas, a encontros e acontecimentos, a personalidades do meio cinematográfico local. São menções assumidas pelo escritor perante o leitor, potencializadas por expor uma “vida pública”, partindo das relações pessoais nas quais o próprio crítico está implicado, para falar bem ou mal, nos números iniciais, até chegar à pontuação das delicadas tarefas a que se dedicava, a exemplo da criação de um curso de cinema na UNB e do acercamento das questões legislativas da Cinemateca Brasileira.

Em primeiro lugar, é através do cineasta Walter Hugo Khouri que Paulo Emilio puxa o fio dos problemas do cinema brasileiro, tanto no sentido de caracterizá-los, quanto com vistas a determinar a discussão do momento. É importante notar que há uma preocupação em reunir diferentes instâncias da problemática, pois percebemos a passagem do problema da exportação de filmes, colocado no primeiro artigo, para um balizamento de projetos estéticos opostos entre os cineastas. E assim são referidos indiretamente os “jovens” do Cinema Novo, em contraponto com Khouri e o seu filme *A Ilha* (1962), no artigo *Falar bem e mal de Khouri*. O sucesso do filme é a novidade comentada ao lado da “performance milagrosa” do cineasta que, entre aqueles de “intenção artística”, realizara cinco filmes de longa-metragem com pouco mais de 30 anos. Um fenômeno dentro da “conjuntura brasileira”.

Ou seja, o artigo começa emulando uma separação ao identificar Khouri com certo tipo de cineasta, e do mesmo modo estabelece a dificuldade que é produzir em contexto adverso. Um terceiro elemento, o público, é convocado para a equação. Se até então o cineasta tinha a reputação de “difícil”, com o recente filme o terceiro elemento começou a lhe dar ainda mais prestígio. Mas o raciocínio agrega ainda outros dados, recuperando uma função precípua para os filmes: “[...] suas fitas tornaram-se obrigatórios centros de referência na polêmica viva e estimulante que se manifestou durante os últimos anos nos setores mais jovens da cinematografia brasileira.” Assim, o texto conduz uma explicação de fundo sobre esta



polêmica a partir do resumo do pensamento do cineasta:

Para ele o caminho certo para o cinema brasileiro seria o de temas e sentimentos permanentes e universais tratados numa linha obstinadamente estetizante. Os adversários exigiam filmes definidos no tempo e no espaço, ansiavam por vibrações humanas mais amplas do que as circunscritas ao esteticismo, e denunciavam a obra de Khouri como encarnação do mais estéril alheamento, ou melhor da alienação, já que é essa a expressão ritual utilizada nesses debates que apaixonam a juventude brasileira (GOMES, 1963c).

Definição do tempo e espaço versus universalismo estetizante; sentido de pertencimento versus sentimento permanente. O debate entre as correntes opostas encontrava até uma “expressão ritual”, segundo a exposição de Paulo Emilio, e contrastava a diferença de projetos – a oposição de direções na defesa dos “caminhos certos”. O embate é valorizado e demonstrava uma modificação no panorama do cinema brasileiro. Tendo com eixo o panorama da questão das “lutas culturais” e da relação com o estado do final do período JK, José Mario Ortiz Ramos (1983) identifica uma vertente industrialista-universalista e uma vertente nacionalista que se chocavam, no período, em posições conflitantes sobre o papel dos órgãos de estado e conselhos no campo cinematográfico. Representante da primeira linha, Paulo Emilio não compartilhava da ideia de que as causas da falta de força da economia cinematográfica fossem externas, mas sim fruto de uma *mentalidade importadora* que estava sendo colocada em xeque com o novo panorama frutuoso. Não sendo estetizante, a versão do universalismo do crítico tocava terra e colocava as questões dos meios de luta contra o subdesenvolvimento (RAMOS, 1983, p. 34).

Tal ideia de alteração recente e outra alusão a novas propostas retornam no texto *Babá Saci Anselmo*. O crítico traz a funcionária que cuidava da sua casa para a cena com o objetivo de explicar como percebera que o prêmio Saci dado ao cinema se tornara tão ou mais importante que o prêmio Saci dado ao teatro. A entrega de prêmios costumava ser “melancólica” e “para os amigos do cinema brasileiro”, o que diferia do mesmo ritual para o teatro, dentro do qual o público reagia entre “aplausos e murmúrios de insatisfação”. A torcida deixava patente o fato de que poucas pessoas viam os filmes, ao contrário das peças. A farta distribuição de estatuetas e mesmo os desentendimentos sobre a justiça das premiações não ocultava a pouca importância do resultado. Como diz Paulo Emilio: “Mas como era possível olhar com atenção acontecimentos que envolviam número tão reduzido de pessoas em torno de fatos ou filmes de tão pouca monta?” (GOMES, 1963m).

Acontece que algo aparentava estar mudando, e o sinal disso foi a notícia dada por Babá, que cuidava da casa e “presidia” o acordar do crítico: “O Anselmo devolveu o prêmio!”, disse, certo dia. Paulo Emilio fez questão de explicar, antes, que se algo de importante ocorria “no mundo, no país, em São Paulo ou Vila Clementino” era através de sua funcionária Babá que

ele sabia. Noutras palavras, o prêmio Saci de cinema ganhara um vulto que não tinha quando os filmes “eram ruins e poucos”, e mesmo assim os prêmios eram “espalhados a mancheia”:

O ano passado do cinema brasileiro alterou totalmente esse panorama desimportante e vai daí o interesse vivo de Babá, meu e de tanta gente. Em 1962 aconteceu um fato sensacional. Anselmo Duarte realizou um filme brasileiro que não é interessante, curioso, prometedor ou estimulante, mas pura e simplesmente bom. Não escondo a alegria que esse fato decisivo, raro e imprescindível me causou. Como se isso não fosse suficiente, o mesmo ano que viu nascer “O pagador de promessas”, assistiu à cristalização no Rio de Janeiro de um fenômeno cinematográfico novo entre cujos frutos está “Os Cafajestes”, de Rui Guerra (GOMES, 1963m).

Podemos dizer que este parágrafo disposto no 14º número do *Brasil, Urgente* é o momento de maior empenho público de Paulo Emilio Salles Gomes em relação ao “fenômeno novo”. Todavia, tal fenômeno ainda não estava cristalizado e muita dessintonia ainda seria identificada dentro do caos magmático da sua irrupção. A confusão é compreensível: com exceções pontuais – como é o caso de *Porto das Caixas* (P.C. Saraceni, 1962) e de alguns curtas – os filmes ainda estavam em fase de produção e os projetos estéticos ainda não haviam saltado do terreno ideológico para as telas. A indiferenciação decorria da indefinição de contornos nítidos, seja em relação aos filmes, seja em relação ao necessário enfrentamento que o contexto iria criar.

Contudo, a plataforma estava construída e a conclusão é clara nessa direção: o cinema nacional tornou-se importante e conferiu destaque para o seu prêmio Saci, tal qual a importância do prêmio para o teatro. O texto não chega a dizer, mas deixa implícito que os próprios filmes teriam de responder à expectativa, independentemente dos prêmios. Aguardava-se ansiosamente o amadurecimento dos frutos.

### *Os velhos problemas*

Mencionamos mais acima o artigo sobre o filme *A Ilha*, de Walter Hugo Khouri, *Falar bem e mal de Khouri*, mas omitimos propositalmente o aspecto mais negativo das observações que acaba sendo sintetizado no último parágrafo. É aparentemente apenas um pequeno e último acréscimo: “Por hoje só quero dizer mais uma coisa”, escreve. Em seguida, aponta o que seria a ilusão do cineasta em achar que “é possível filmar intenções”. As intenções são “letra morta”, ainda que o cineasta se sinta animado por elas e procure sugerí-las nos “pormenores do filme” (GOMES, 1963c).

Oswaldo Massaini foi o próximo abordado. É importante notar que está em questão uma ideia de sucesso a todo custo. Em *Herói Massaini vítima*, Paulo Emilio destaca para o leitor que ficara sabendo, através da coluna cinematográfica de Inácio de Loyola, que Massaini decidira “não mais cuidar da realização de filmes”. Só trataria, de agora em diante, da distribuição de fitas estrangeiras, em função de ter sido “vítima do êxito”, como reporta o texto. O triunfo de *O Pagador de promessas* teria transformado a vida do produtor em um inferno desde Cannes, com inimigos brotando “como cogumelos” por todos os lados, pois, como declarara, segundo citado por Paulo Emilio, “é muito mais fácil atirar pedras em quem está por cima” (GOMES, 1963f).

O crítico se diz surpreendido e perplexo. Empreende, em seguida, uma tentativa de explicação que começa ironicamente sugerindo motivos psicológicos, os quais, na realidade, não se julga capaz de apontar: “Conheço mal Massaini – devo ter conversado com ele umas duas ou três vezes – e não seria capaz de definir a fundo a sua personalidade.” (GOMES, 1963f). Direciona-se, então, para um exame da carreira cinematográfica de comerciante e industrial do cinema. Começa lembrando o início como o “comerciante-tipo que pratica cinema no Brasil, o qual não passava de peça sem maior relevo no mecanismo importador que se alimenta do subdesenvolvimento.” Depois, veio a distribuição de filmes nacionais e em seguida o financiamento. Não tardou a produção. “Não vem a pêlo observar que eram fitas medonhas”.

Mas Paulo Emilio muda o tom e segue elogiando:

Mesmo porque Massaini sentiu chegada a hora de fazer filmes melhores e os fez. Entre outros “O Pagador de promessas” que lhe rendeu um bom dinheiro, nos encheu de orgulho e teve efeito tão estimulante na vida cinematográfica brasileira (GOMES, 1963f).

O que pensar deste “caso extremo de regressão” para o “dinheirinho certo” e de volta para o “status-quo medíocre” contra o qual o próprio produtor havia se insurgido? O crítico explica que a renúncia veio não diante da adversidade, mas das “responsabilidades e consequências do êxito”, o que entendemos ser pior. Daí o mal que fará ao desenvolvimento do cinema nacional, pois ficaria provado que não seriam apenas as condições objetivas que o atrapalhariam, mas igualmente ou “em maior volume” as motivações pessoais. Citemos letra por letra o fechamento do texto: “Acabaremos com a impressão de que a psicologia do produtor cinematográfico brasileiro não é adequada ao êxito. O clima que lhe convém é mesmo o da frustração”. Obviamente, este artigo se comunica com *Babá Saci Anselmo* e amplia o escopo da reflexão sobre o sentido da luta e ocupação do mercado cinematográfico nacional com bons filmes.

Esse esforço de coesão entre os textos do *Brasil, Urgente* é também perceptível no

insinuante *O primo e a prima*, artigo que se relaciona com *Falar bem e mal de Khouri*. Insinuante porque leva ao paroxismo a tática de sugerir uma ação – “Vou fazer isso...” – mas não levá-la adiante, e novamente mudando de ideia em seguida para, afinal, realizar em parte e por caminhos impensados aquilo a que se propôs... Uma confusão que aparenta desordem, embora, na realidade, se assente como jogo bem pensado e pacientemente orquestrado. Daí a necessidade de recuperar o fluxo do texto, do início ao fim.

O começo, então, se vale de uma espécie de confissão cuja primeira frase foi referida na abertura deste artigo. É importante, contudo, recuperar todo o trecho:

Não é por virtude que em geral não falo mal das pessoas. Virtude minha ou das pessoas. Também não é por indiferença. Isso não, pois está aí um sentimento que não conheço. Acho que nunca fui indiferente a nada. Vai ver que é isso que me dá às vezes uma cansaíra... É, isso, precisamente, o interesse cansa. Sobretudo o positivo, o que simpatiza, quer compreender, ajudar, estimular. O outro, negativo, até que não é muito, retifico, não é nada fatigante. Muito pelo contrário! Acabo de descobrir que falar mal descansa. É uma descoberta que me fará muito bem (GOMES, 1963i).

É notável o rebatimento, sobre a própria estrutura da frase, do arranjo formal desviante, pois dentro de uma única linha há idas e vindas, retificações e sugestões frustradas. Salta aos olhos o ritmo construído com o uso de recursos dramáticos, às vezes de maneira exclamativa, e sempre sugerindo uma insegurança nas afirmações. Além disso, a curiosidade instiga o leitor: qual é o assunto? Quem será objeto de comentários maldosos? O texto permanece sem dizê-lo e continua sua reflexão – para o escritor, até então inédita! – sobre a boa utilidade, para o repouso, do “falar mal”. No entanto, tal direção é logo bloqueada, o que o Autor justifica dizendo que nunca separou teoria e prática. De agora em diante, se dedicaria a falar mal periodicamente, mas com escrúpulo.

Finalmente o texto vai começar a falar mal de alguma coisa, e essa “coisa” são os jornais cinematográficos, inescapáveis ao espectador sob o risco de, ao atrasar propositalmente para entrar no cinema, não encontrar assento: “...concordo que os jornais cinematográficos de Primo Carbonari são maus, são ruins, são péssimos. Somos condenados a Primo Carbonari.” Entretanto, quem vem à baila em seguida é outro senhor – Jean Manzon – que compete com o primeiro quando o assunto é de avaliação desfavorável:

Não vamos reiniciar a clássica discussão, já acadêmica, sobre qual deles é o pior. O assunto evoluiu e hoje os melhores especialistas estão concordes em que um paralelo entre Carbonari e Manzon não tem sentido pois é diversa a natureza da ruindade de cada um deles. Manzon é o ruim da classe internacional, ao passo que Carbonari é o ruim subdesenvolvido. Em suma, Carbonari é o pior cineasta brasileiro e Manzon é o pior do mundo. Afinal em vez de falar mal de um senhor, falei mal de dois e deixei a senhora para trás, o que me obriga a, por ora,

abandoná-la. Mas não sem antes satisfazer a justificada curiosidade dos leitores. A senhora é Greta Garbo (GOMES, 1963i).

Ora, os “senhores” são assuntos de cinema brasileiro e o que está implicado na questão é a produção e exibição de jornais cinematográficos nas salas de São Paulo e do interior. O crítico cumpre a sua missão através de um estranho percurso e envolve o leitor numa atmosfera reflexiva e de suspense.

À guisa de uma conclusão, é necessário complementar que este método de aproximação com objeto-tema efetuado pela crítica de Paulo Emilio, apesar do corte original que atinge em *Brasil, Urgente*, se alimentou de outros modelos, a que o próprio crítico explicou de forma bem humorada por exemplo mencionando Giuseppe Ungaretti em um dos artigos em homenagem a André Bazin<sup>9</sup> escritos para o *Suplemento Literário* por ocasião de sua morte. Utiliza-se de uma condução surpreendente da linha de argumentação e da sua interrupção inesperada.

De todo modo, a flutuação inesperada do tema, em certos casos até o final do texto, é uma forma de construção do discurso que mantém o leitor entre a crônica e a crítica, na zona cinza que muitas vezes não deixa claro qual será o viés da abordagem, num caráter francamente suspensivo e deslizante. Esta forma de pautar os problemas e fatos do cinema brasileiro é utilizada em um veículo cuja clareza de posições estabelecia uma demarcação clara de vieses políticos. Diante de uma condução insinuante e de argumentos paciente e metodicamente demolidos, o leitor das colunas de cinema não pisa em terreno de convicções previamente estabelecidas.

Ademais, é na crítica no *Brasil, Urgente* que as tensões sobre a emergência do novo no cinema brasileiro são examinadas: de um lado, o crítico identifica uma tendência universalista desvinculada do seu tempo e lugar, definida ao pautar os filmes de Khouri. De outro, percebe o desejo de pertencimento francamente ainda indefinível nas suas potencialidades, conectados às preposições dos jovens cineastas que vinham ao público propor o debate sobre as questões relacionadas com este sentido de viver em certa conjuntura e segundo determinada história.

Equilibrando-se entre a chancela da palavra autorizada e a provocação livre de preconceitos, a crítica de Paulo Emilio no jornal dos padres apresenta um manancial onde pudemos identificar o exercício dialógico da ironia, do humor e do exame das questões prementes do cinema brasileiro no contexto radicalizado logo anterior ao golpe de 1964.

---

<sup>9</sup> Publicados entre o final de março e início de abril de 1959: *A descoberta de André Bazin* e *O crítico André Bazin* (GOMES, 1982, v. 2).

## *Bibliografia*

ANTUNES, Maria Fernanda Marques. *O “projeto” de Brasil da esquerda católica expresso no semanário “Brasil, Urgente”*. 1999. Dissertação (Mestrado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, 1999.

BETTO, Frei; MENEZES, Adélia Bezerra de (Org.). *Utopia urgente*. Escritos em homenagem a Frei Carlos Josaphat nos seus 80 anos. São Paulo: EDUC; Casa Amarela, 2002.

BOTAS, Paulo Cezar Loureiro. *A benção de abril: Brasil Urgente: memória e engajamento católico 1963-64*. Petrópolis: Vozes, 1983.

CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo : Brasiliense; Embrafilme, 1986.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 2 v.

----- . Começo de conversa. *Brasil, Urgente*, n. 1, São Paulo, 5 mar. 1963a.

----- . Problema inglês. *Brasil, Urgente*, n. 2, São Paulo, 24 mar. 1963b.

----- . Falar bem e mal de Khouri. *Brasil, Urgente*, n. 3, São Paulo, 31 mar. 1963c.

----- . Cinemateca e briga. *Brasil, Urgente*, São Paulo, n. 4, 7 abr. 1963d.

----- . Variação do enterrado vivo. *Brasil, Urgente*, São Paulo, n. 5, 14 abr. 1963e.

----- . Herói Massaini vítima. *Brasil, Urgente*, São Paulo, n. 6, 21 abr. 1963f.

----- . Go home, Tarzan! *Brasil, Urgente*, São Paulo, n. 7, 28 abr. 1963g.

----- . Conhecer e reconhecer. *Brasil, Urgente*, n. 8, São Paulo, 05 mai. 1963h.

----- . O vício cinematográfico. *Brasil, Urgente*, São Paulo, n. 12, 2 jun. 1963l.

----- . Babá Saci Anselmo. *Brasil, Urgente*. São Paulo, n. 14, 16 jun. 1963m.

JOSAPHAT, Frei Carlos. *Diálogo por cima dos muros*. *Brasil, Urgente*, São Paulo, n. 1, 21 mar. 1963.

MAINWARING, Scott. *Igreja Católica e política no Brasil. 1916-1985*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MALUSÁ, Vivian. *Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis*. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2007.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1963.

SILVA, Wellington Teodoro da. *Revolução, tradição e religião: o catolicismo nas veredas da política – O jornal Brasil, Urgente (1963/64)*. Curitiba: CRV, 2011.

SOUZA, Admar Mendes de. *Frades dominicanos de Perdizes: movimento de prática política nos anos de 1960 no Brasil*. 2003. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.