

## O método crítico de Paulo Emilio por Adilson Inácio Mendes

O título desta comunicação faz menção a um trabalho crítico com preceitos bem definidos. Entretanto, como o autor em questão é um ensaísta no sentido pleno do termo, e que por isso mesmo ergue sua análise a partir do já formado, ou seja, o próprio objeto da interpretação, o termo “método” se aplica aqui de maneira elástica, já que somente apresentaremos alguns procedimentos críticos recorrentes na obra de Paulo Emílio Sales Gomes. Neste sentido, os livros *Jean Vigo* (1957) e *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974) são casos paradigmáticos de uma abordagem bem característica. Neles vemos como a interpretação se estrutura na medida em que relaciona biografia e história com a análise interna dos filmes. Emerge assim uma concepção de forma que nos desvela a criatividade aliada ao inconformismo (Jean Vigo), mas sobretudo nos auxilia a entender as formas de criação num país cuja expressão no século XX é marcada pela modernização conservadora (Humberto Mauro).

\* \* \*

Em novembro de 1974, com o lançamento da tradução inglesa de *Jean Vigo*, o lançamento de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* e a ameaça de afastamento da Universidade de São Paulo, Paulo Emilio, num balanço de sua trajetória, declarava que os livros em questão faziam parte de “momentos táticos de uma estratégia mais ampla que, numa primeira fase teve, infelizmente, como objeto a famosa e vaga cultura cinematográfica e posteriormente, felizmente, o cinema brasileiro.”<sup>1</sup> Considerado o grande crítico, Paulo Emilio ganhara nos últimos anos notoriedade como ardoroso defensor do filme brasileiro em diversos meios de comunicação. Um bom exemplo de sua radical opção pelo cinema nacional é o bordão: “o pior filme brasileiro é melhor do que o melhor filme estrangeiro.” Em tons e formatos variados, o cinema brasileiro era o assunto predileto desde 1968. Essa postura tática está condicionada ao momento específico de afirmação de uma produção local e a negação da cultura cinematográfica só pode ser compreendida neste sentido. Não podemos tomar os livros acima como etapas excludentes de um trajeto. Ao contrário, como fases que se complementam, eles marcam bem a evolução de um estilo e a compreensão da cultura brasileira incluída no sistema da indústria cultural.

O livro sobre Jean Vigo não significa simplesmente para Paulo Emilio a transformação em “homem culto” e nem somente marca sua inclusão no campo da crítica cinematográfica internacional. Muito mais do que etapa de uma estratégia que buscava compreender a cultura cinematográfica, o livro é a culminação de um estilo, que se iniciou com a busca das especificidades do cinema, numa primeira fase, para em seguida testar a capacidade dessa arte em fundir elementos diversos. Passando pela revista *Clima* aos primeiros escritos sobre o cineasta francês, o livro *Jean Vigo* é o resultado de uma investigação ensaística sobre o cinema e, para isso, o contato com a crítica cinematográfica francesa foi decisivo.

Embora a palavra método não se adeque bem a um crítico que tem na forma do ensaio a ferramenta indispensável para aproximações sucessivas ao seu objeto, as afinidades entre as abordagens feitas às obras de Vigo e Mauro são evidentes. Mais do que um método, diante desses livros, o que salta aos olhos é a personalidade de Paulo Emilio, seu estilo. O contato direto com as obras dos cineastas, a

---

<sup>1</sup> *Última Hora*, 07.11.1974

vitalidade que delas emana, a criatividade das personalidades que as criaram, esses os traços marcantes que a leitura de Paulo Emilio nos devolve e nos instiga a voltar ao objeto. Nestes livros, que se empenham para apresentar o clima que possibilitou os filmes, o ensaio parece buscar a “comédia do intelecto” preconizada por Paul Valéry. É o esforço em entender o método de criação dos autores escolhidos e, para isso, a análise mobiliza o material por eles trabalhados mas também elementos que iluminam sua elaboração. A escolha desses cineastas tem como função primeira revelar a significação de ambos para o panteão cinematográfico vigente. A pouca atenção dada pela crítica dos anos 30 à obra de Vigo se deve à cegueira do comércio de cinema, mas em certa medida ao esforço baziniano do pós-guerra em enxergar a ontologia da imagem do cinema como o mais desenvolvido grau de realismo e, assim, a proximidade de Vigo com a vanguarda vai afastá-lo da captação da imagem na sua duração. Já no caso de Humberto Mauro, o esforço será retirá-lo da condição mítica criada pelo Cinema Novo, sobretudo por Glauber Rocha em sua *Revisão Crítica* (1963), e apresentar sua devida contribuição ao cinema mudo brasileiro.

Em ambos os estudos, Paulo Emilio recorre a um tipo de ensaísmo que parte da análise imanente mas nela incorpora elementos externos para melhor explicitar um estilo. Esses elementos externos são vários, como a biografia do pai de Vigo ou a descrição do ambiente espiritual de Cataguases. O recurso a elementos biográficos nunca ganha peso determinante, o dado biográfico é somente um momento que pode expor tendências, mas não tem um valor preciso sobre o estilo, o material que cada cineasta escolhe. Esses recursos externos, cada um a seu termo, servem como plataformas da tese principal.

O respeito à obra como totalidade nunca chega ao formalismo, mas a tentativa de apreender o seu significado, sua forma interna, passa por elementos laterais, como gatos, mãos e fisionomias as mais diversas. Esses fragmentos vão sendo explorados na sua relação com o núcleo da obra até que iluminem o todo. Em Paulo Emilio, a concepção estética é alargada dando lugar a uma interpretação plurivalente, ultrapassando as concepções românticas do gênio ao mesmo tempo em que incorpora elementos da psicanálise ou da sociologia.<sup>2</sup> Essa disposição ganha força, no ensaio que se aproxima do objeto por meio do material por ele organizado.

Como se vê, o estilo de Paulo Emilio exige do leitor uma atenção redobrada para que a fluência do estilo não se sobreponha à rigorosa análise subterrânea. Foi Zulmira Ribeiro Tavares quem mais se deteve na análise da escrita do crítico, e esta abordagem apenas tenta dar continuidade e explicitar as questões por ela levantadas, sobretudo em seu texto *Paulo Emilio: Cinema e Brasil - um ensaio interrompido*. Em diferentes momentos, Zulmira refletiu sobre o tipo de interpretação que, ao mesclar elementos ficcionais com dados empíricos, se aproximava da realidade de maneira bem singular.<sup>3</sup> Para a escritora, o artilho do estilo do crítico está na construção dialética do argumento apresentado que, ao mesmo tempo em que expõe uma idéia, acrescenta sua negação. Assim, num texto sobre a importância de

---

<sup>2</sup> Essa concepção de forma se aproxima das idéias de Adorno. Cf. ADORNO, T.W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, s.d., embora o assunto do filósofo alemão seja a arte autônoma e o de Paulo Emilio o cinema: um fato estético e sobretudo social.

<sup>3</sup> Cf. TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O trabalho de ser simples (sobre Paulo Emilio)*. IDART, 1974; \_\_\_\_\_. *Paulo Emilio: Cinema e Brasil – um ensaio interrompido*. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. \_\_\_\_\_. *Biografismo em Paulo Emilio (simplicidade e artilho)*. E \_\_\_\_\_. *O antes e o depois*. Ambos em: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense: São Paulo, 1986. pp.343-348. \_\_\_\_\_. *Surpreendendo-se com Paulo Emilio*. In: *Atualidade de Paulo Emilio*. Cinemateca Brasileira, 2002.

uma cinemateca, destaca-se a vacuidade de um saber cinematográfico especializado, ou, num filme declaradamente colonizado, chama a atenção do crítico uma “certa tonalidade verde” que, por imprecisão técnica, revela um dado nacional. Também em Paulo Emilio há dialética por todos os lados. A maneira de incluir a cinemateca na cultura cinematográfica e esta na cultura que, por sua vez, se liga ao movimento geral da sociedade, terá resultados bem profícuos. A alternância de focos, do particular para o geral, será o grande achado do ensaio desenvolvido por Paulo Emilio, um tipo de interpretação que colhe no dado individual um grão de revelação para um panorama mais complexo.

Esse juízo crítico se vale também, segundo Zulmira, de um tipo bem particular de “biografismo”, sem o sentido pejorativo das análises psicologizantes. Esse biografismo vai prefigurar a nebulosa relação entre a narração e o conceito, presente em *Três mulheres de Três Pppês*.<sup>4</sup> O fato se mistura com a imaginação e somente por ela ganha um sentido revelador. Com isso compreendemos melhor a “aparição” de Almercyda no livro sobre Vigo e principalmente toda a descrição de Cataguases no livro sobre Mauro.

Como se trata de um autor cuja a idéia de totalidade desempenha um papel importante em sua obra, a análise de tais procedimentos críticos pode auxiliar no contacto com a linguagem cinematográfica e suas especificidades e na compreensão do equacionamento entre imaginação e história. Num campo que busca fortalecer suas bases teóricas, como os estudos históricos do cinema brasileiro, a contribuição do crítico para o historiador deve ser preciosa.

---

<sup>4</sup> Sobre o uso da bota de sete léguas pela narração ver: SCHWARZ, Roberto. *Sobre 3 Mulheres de Três Pppês*. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. pp.127-147.