

## PAULO EMÍLIO: A CRÍTICA COMO PERÍCIA

GILDA DE MELLO E SOUZA

Pode-se datar de agosto de 1940, momento em que se funda na Faculdade de Filosofia o Clube de Cinema de São Paulo, o início da profunda influência exercida entre nós por Paulo Emílio Salles Gomes, em sua pregação a favor do celulóide. Retomando na província o esforço dispendido na capital pelos grandes precursores que foram Plínio Sússekkind Rocha, Otávio de Faria e Vinícius de Moraes, Paulo Emílio se entregou a partir daquela época à grande tarefa de sua vida. Ao contrário daqueles predecessores, que se viram atraídos sucessivamente pela filosofia, pela física, pela literatura e pela música popular, nada o irá afastar desse interesse que, assumindo feições diversas, permanecerá constante no decorrer dos anos e terá como consequência dois livros exemplares: a monografia já clássica sobre Jean Vigo e o estudo sobre Humberto Mauro. (\*)

Foi com Paulo Emílio que a minha geração aprendeu o que era cinema, passando por uma série de provas iniciatórias que ele julgava indispensáveis e começavam no mudo. O tempo de guerra não permitia muitas escolhas e nas projeções precárias, realizadas na maioria das vezes em casas de amigos, assistíamos com admiração crescente *Metrópolis* e *Os Espiões* de Fritz Lang, *O Gabinete do dr. Caligari* de Ribert Wiene, *O Couraçado Potemkin* de Eisenstein,

---

(\*) Este artigo segue de muito perto as notas que serviram de apoio à arguição da tese *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, publicada depois pela Editora Perspectiva. Naquele momento nem os amigos mais chegados sabiam que Paulo Emílio já estava cedendo à atração da literatura e iria se transformar, dentro de poucos anos e com um único livro de ficção, *3 mulheres de 3 PPP*, na maior revelação literária dos últimos tempos.

os filmes curtos de Chaplin do período Essenay. Foi esta a primeira etapa do nosso aprendizado, a que se seguiram outras, feitas em melhores condições técnicas: o ciclo do cinema francês e a descoberta exaltada de alguns ases do falado, como John Ford e Orson Welles. Em 1941, quando tiramos o primeiro número de *Clima*, Paulo Emílio inaugurou na revista a seção de cinema, publicando o seu ensaio histórico sobre *A Longa Viagem de Volta* de Ford. Este vinha precedido da ficha técnica do filme e o tom de seriedade da análise, que desmontava com finalidade didática e surpreendente segurança de especialista algumas seqüências da obra, pareceu-nos o grande acontecimento da revista. De fato, o tempo se encarregou de provar que com esse artigo Paulo Emílio devolveva à nossa geração a grande crítica de cinema que, segundo nos contavam, fora exercida no fim do decênio de 20 pelos componentes do *Chaplin Clube*, do Rio, através do seu órgão de divulgação *O Fan*.

Iniciada no grupo restrito dos amigos e, em seguida, ampliando-se através do Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia e da seção cinematográfica de *Clima*, a influência de Paulo Emílio continuou crescendo. Mais de 30 anos depois ainda permanece vivíssima, atuando de maneira decisiva nas jovens gerações de críticos e de criadores do cinema brasileiro. Desde então seu método crítico, embora cada vez mais seguro, não mudou essencialmente: seu traço típico continuou sendo aquela “paixão do concreto”, que na expressão de Antonio Candido define desde o início o pequeno grupo da revista.

Efetivamente, como explicar o apelo das coisas, do real, dos acontecimentos e das obras, que nos atingia a todos, recém-formados em filosofia e ciências sociais, e nos levava, assim que nos libertávamos das tarefas universitárias, a abandonar o pensamento abstrato, para o qual não fôramos talhados, pelas pesquisas da antropologia ou a análise das produções artísticas? Líamos os criadores, não os teóricos da literatura, e nos interessávamos por todas as manifestações da arte, freqüentando o cinema, o teatro, os concertos, as exposições de quadros, o circo, o balé. E se a nossa geração não produziu nenhum filósofo, nenhuma cabeça teórica, foi sem dúvida uma geração de críticos, que inaugurou entre nós a crítica moderna de teatro e de cinema, retomando em bom nível os estudos anteriores de música, literatura e artes plásticas.

Nesse sentido é esclarecedor passar os olhos com atenção pelos 16 números de *Clima*, publicação que cobre o período de maio de 41 a novembro de 44 e que do número 1 ao 8 sai todos os meses, sabe-se lá por obra de que milagre. A revista é eclética e

no início sem muita unidade, mas seus colaboradores mais chegados apresentam uma característica comum: fazem uma crítica apoiada na análise das obras e não na discussão das posições teóricas. Isso é verdade mesmo no caso da seção de cinema, que embora sendo a mais inovadora só discutia os problemas de montagem, enquadramento, ritmo da imagem, valor expressivo do *close-up* — conceitos muito em voga na época — se estes decorressem da análise de um filme determinado. É o que acontece com a crítica de *Tobacco Road* no 3.º número da revista, quando, examinando a utilização que John Ford faz das imagens do arado e do automóvel, Paulo Emílio alude ao poder da câmera de convulsionar o mundo através da tomada próxima, monumentalizando o objeto e destruindo, portanto, a preeminência do homem. Mas não leva adiante a análise dessa peculiaridade do cinema — tão grata aos teóricos russos da montagem, que ele conhecia bem — que é o poder de exprimir idéias abstratas utilizando apenas as propriedades latentes das coisas inanimadas.

Na verdade, o relativo desinteresse pelas teorias, típico do grupo de *Clima*, é em Paulo Emílio uma práxis consciente, *um estilo*. Em vez de confrontar as posições teóricas em voga, prefere se debruçar sobre o filme na moviola. O que o preocupa é o real, o concreto, a obra, o que ela diz sobre o mundo, como o autor fala por seu intermediário. O seu diálogo é sempre uma relação privada com a imagem, cuja palpitação profunda procura acolher com humildade. Mas desta imagem, deste filme, deste autor, feito nestas condições e nesta época. É por isso que no período de *Clima*, mesmo participando apaixonadamente do debate mudo/sonoro, não envereda nunca pela discussão teórica; ou que, mais adiante, depois do encontro com a crítica inspiradora de André Bazin, não discute a validade maior da montagem ou do plano-seqüência; ou que, mais recentemente ainda, não perde tempo com o novo enfoque semiológico de Pasolini e de Metz.

Não quer estar *à la page*. Não o interessa determinar com exatidão qual a unidade elementar que no universo fílmico, pode ser definida como o equivalente do fonema... Quer apenas que o deixem em paz vendo filmes, revendo seus filmes prediletos e, cada vez mais, vendo e revendo filmes brasileiros.

O desinteresse pela teoria e pela moda é simétrico nele à atração do não-consagrado; em vez de seguir a maioria, prefere dar ouvidos ao seu temperamento, que o encaminha para os mestres menores, os criadores tidos como primitivos, os períodos mais artesanais da história do cinema. É o caso de seu interesse por Jean Vigo, por Humberto Mauro, pelos filmes brasileiros em geral. É nesse espaço aca-

nhado que se sente à vontade e procura divisar o segredo do cinema. A sua atitude lembra um pouco a dos inventores da “crítica filológica da arte”, que no aceso do debate teórico do século 19, sentindo a necessidade de encontrar um método objetivo com o qual pudessem analisar as artes plásticas, voltaram as costas corajosamente às teorias em voga e aos julgamentos de valor da estética idealista. Então se aplicaram a controlar e decompor os materiais da arte, a confrontar modestamente os textos que haviam servido às informações correntes, a vasculhar os arquivos e documentos, a analisar exaustivamente as obras. Foi desse esforço sem brilho que nasceu a figura do “perito” — no sentido de “conhecedor” (*conoscitore*).

Mas o que é o perito? Se seguirmos a caracterização que dele nos dá Lionelo Venturi, veremos que é o homem cuja carreira deriva menos de um sistema ou teoria, que da prática da arte. Possui conhecimento exaustivo de um período dado, em cujo contexto focaliza a obra; sabe confrontar e distinguir de modo crítico a *escola*, a *personalidade*, o *estilo* do artista; tem por objetivo final estabelecer ou retificar através da análise comparada, do cotejo estilístico, a atribuição.

Qual a importância desse exercício crítico minucioso, paciente, centrado na observação das características mais insignificantes — como por exemplo o modo de representar na pintura as unhas, as mãos, orelhas, cabelos — perto do grande esforço de sistematização da estética idealista do século 19? Como comparar os nomes mais obscuros de Cavalcasselle ou Morelli, conhecidos apenas pelos especialistas, às figuras imperiais de Goethe, Schiller, Lessing ou Hegel? Realmente. E, no entanto, quando o século se emaranhava na disputa teórica, impondo ao sabor dos ventos, ora o ideal de beleza clássica, ora o de beleza medieval; preferindo aqui o *Quattrocento* italiano, ali o Renascimento tardio, foi sobretudo devido aos peritos que a História da Arte continuou caminhando. Foram eles que permitiram a valorização de Vermeer, a retificação de tantas atribuições importantíssimas, como as de Giorgione, a descoberta de alguns criadores ainda não catalogados, como Sassoferreto e Sassetta — acontecimentos que vão atuar definitivamente na avaliação posterior do gosto.

O método que Paulo Emílio construiu para uso próprio, quando começou a lidar com os filmes, tem a meu ver muito da peritagem, a que ele acrescentou, com sua grande fantasia, elementos de análise iconográfica, de sociologia, da arte, de psicologia da criação, de biografia romanceada e de análise formal da obra. O livro sobre Humberto Mauro é um pouco de tudo isso, e a sua análise, mesmo rápida, deixa ver como funcionava a atitude mental que procurarei sugerir.

Ao escolher o assunto de sua pesquisa, Paulo Emílio sabia que iria se defrontar com uma arte rudimentar e artesanal, que só poderia ser avaliada com justiça se levasse em conta o quadro social em que se inseria e as condições especiais em que se dera a filmagem. Assim, em vez de se deter apenas no exame da linguagem artística de Humberto Mauro, procurou restaurar a Cataguases dos primeiros decênios do século, com os tipos populares, os *viteloni* peregrinando das casas de tolerância para o confessionário, o espanto diante da instalação da eletricidade ou da chegada do primeiro automóvel, o ritual elaborado da corte amorosa. Da mesma forma, para sublinhar as dificuldades de todo o tipo, que emperravam o trabalho do diretor, achou necessário descrever detalhadamente as condições precárias em que este filmava — análogas, aliás, às de Méliès nos primórdios do cinema.

Pois, como lembra Panofsky, assim como Méliès se viu obrigado a recorrer em seus filmes aos vagabundos de feira, acrobatas, artistas mambembes e aos próprios empregados e membros da família — porque os atores de teatro, habituados a outro estilo de trabalho, não se sujeitavam às exigências da câmara — Humberto Mauro também teve de se arranjar com os meios pobres de que dispunha. Não podendo dispor de artistas profissionais, arregimentou os intérpretes no círculo de suas relações ou entre as figuras de prol da sociedade local, atento apenas a que as características de cada um coincidisse com o personagem que iriam representar. É assim, por exemplo, que escolhe Stephanio George Youness, respeitável comprador de café da cidade, para o papel de Valadião, o Cratera, porque tem o rosto picado de bexiga; que *Na Primavera da Vida* atribui ao dentista português Côrtes Real o personagem do industrial, por causa de sua aparência distinta; que faz de Eva Comello, filha do seu sócio, a estrela da companhia, porque é a moça mais bonita e fotogênica do sul de Minas; ou que transforma Bebê, sua mulher, já mãe de três filhos, na atriz Lola Lys, fazendo-a interpretar uma adolescente, porque a artista principal havia à última hora desistido do papel.

Por outro lado, do mesmo modo que o cinema primitivo, sem esquemas próprios tradicionais, teve de recorrer a uma arte de pacotilha (pintura de carregação, estética de cartões postais, narrativa de história de quadrinhos), o de Mauro também se viu forçado a apoiar-se nas formas já consagradas junto ao público, como eram os filmes comerciais americanos e a tradição ainda viva do melodrama. Não é por acaso que em *Os Três Irmãos* os personagens iniciais, devidos à imaginação de Humberto Mauro ou de seu colaborador Pedro Comello, se chamavam William Richmond (o advogado), J. Russell, Henry (um dos órfãos), Marcos Wayne (o vilão), dr. Richard

Walling (o médico), Daniel Thuner (o proprietário da fazenda Aurora). Aliás, a obsessão com os nomes estrangeiros irá prosseguir no projeto malogrado de Comello, *Os Mistérios de S. Mateus*, onde, excluindo dois ou três personagens, os demais são o detetive Red Bedford — que no decorrer da narrativa se disfarça no entomólogo Prof. W. Murray; o delegado G. Brown, pai da heroína; o chefe de polícia Dewis Storm e Edgard Carter, o menino raptado. Como lembra Paulo Emílio, para a sensibilidade formada sob a égide do cinema comercial norte-americano, “os nomes nacionais não inspiravam muita confiança.”

A segunda fonte de inspiração dos filmes desta fase de Humberto Mauro seria o melodrama. As peças como *Gênio do Mal*, *Engano de Honra*, *Mancha que limpa*, *Maldição Paterna*, *Estátua de Carne*, compunham o repertório teatral das companhias mambembes portuguesas e brasileiras e forneciam um código de leitura já pronto, tosco mas fácil e imediato, que estabelecia sem ambigüidade a ordem petrificada do mundo. É nessa estratégia maniqueísta a que o público menos exigente já se afeiçoara que irá repousar a estrutura básica de *Na Primavera da Vida*, *O Tesouro Perdido*, *Brasa Dormida*. Ela se revela principalmente em três níveis; na caracterização dos personagens, na descrição dos espaços e na ordenação dos grupos de idade.

É sobretudo através da vestimenta que o filme preestabelece e predetermina como será cada figurante. *Na Primavera da Vida* é a roupa que nos informa desde o início que o dr. Passos é o *mocinho* e veio da cidade grande; pois em oposição aos homens probos da cidade pequena, que usam colete e colarinho alto e engomado de pontas quebradas, ele dispensa o colete, usa paletó e gravata — ora gravata borboleta, ora gravata listrada segura por presilha — e ostenta uma camisa mais frouxa “de colarinho baixo e ponteagudo”. Além do mais, seu terno é de casimira e diverge nesse detalhe dos costumes de linho branco do delegado e de brim ou zuarde dos marginais.

O “mundo tímido e arcaico, incapaz de fazer o bem ou o mal da cidade pequena”, é convulsionado no decorrer da ação pela energia positiva e negativa que vem de fora, e ambas são simbolizadas por uma peça precisa da indumentária, o chapéu. O chapéu do mocinho, sempre presente em suas mãos ou na cabeça, tem a fita larga e a aba curta descida sobre o rosto, enquanto o do vilão é uma “suspeita palheta de janota”; os delinqüentes locais trazem chapéus “amarfanhados e até informes devido ao uso intensivo” e quanto ao coronel e seus amigos surgem de cabeça nua, mas, como lembra com senso de humor Paulo Emílio, neles assentaria muito bem o chapéu coco.

*O Tesouro Perdido* retoma e enriquece a curiosa iconografia, introduzindo no capítulo dos chapéus o boné inovador do bandido Birhem.

A caracterização dos espaços repete o corte violento entre o Bem e o Mal, que nos filmes de Humberto Mauro habitam respectivamente a cidade e o campo (\*). É assim que *Na Primavera da Vida* a casa do Coronel Vigia Fiscal, pai de Margarida, a *mocinha* — e morada do Bem — está situada no perímetro urbano. É uma casa acolhedora e agradável, com cortinas estampadas nas janelas, “sala com sofá e poltronas de vime, vasinho de flores no centro e quadros na parede”. O núcleo dramático oposto é a taverna — refúgio das forças maléficas — “boteco tosco freqüentado por indivíduos de má catadura”, instalado na zona rural. A mesma oposição é retomada em *O Tesouro Perdido*, onde temos, de um lado, a granja aseada de Hilário; no Arraial do Príncipe, “cenário para a reinação das crianças, o florescimento dos idílios e do amor fraterno”, onde vivem Suzana, filha de Hilário, os três irmãos órfãos e o cão Veludo; e de outro lado, a cabana imunda, perdida no mato, abrigo de Manuel Faca, “facínora de muitas mortes”, “onde os gatos são maltratados, lêem-se revistas de mulheres nuas e vicejam os instintos”.

Ao maniqueísmo dos espaços deve-se acrescentar o dos grupos de idade, pois no mundo ingênuo de Humberto Mauro, como na maioria dos filmes nacionais ou estrangeiros da época, “o universo dos marginais era constituído por homens feitos” que manifestavam em geral tendências lúbricas, enquanto, no grupo oposto, “os jovens dos dois sexos se consagravam à vida doméstica ou ao trabalho e ambos ao amor”.

Essa leitura reveladora da curiosa iconografia subjacente aos filmes de Humberto Mauro é feita, como já foi dito, e feita através de um número reduzido de dados, decifrando indícios, unindo fragmentos, recompondo destroços e suprimindo o que falta com a imaginação. Aliás, para se ter idéia das condições precárias em que toda a pesquisa se efetua, vale a pena transcrever o trecho em que Paulo Emílio descreve como teve de reconstruir *Na Primavera da Vida*.

“Não há traços do roteiro de Humberto Mauro, se é que algum dia ele existiu concretamente de maneira ordenada e contínua. A

---

(\*) Os filmes da primeira fase de Mauro invertem, curiosamente, a dicotomia habitual, que localiza o Bem na vida idílica do campo e o Mal na atração do vício, característica da cidade. O mais belo exemplo disso é, no cinema mudo, a *Aurora* de Murnau.

fita não existe mais e o seu enredo não foi publicado em nenhuma revista. As lembranças de Humberto e as dos artistas principais ajudam pouco. Depois de vários encontros entremeados de longos intervalos, as informações que conseguiram dar permitem traçar um delineamento muito vago. Um programa da época descreve em 16 linhas 'o que o filme é em linhas gerais': trata-se na realidade de uma sinopse em que são apresentadas quatro personagens principais e apenas indicada a linha dramática central, com o fito de aguçar a curiosidade dos espectadores. A crônica jornalística local, interessada em fazer pelo menos uma referência às pessoas conhecidas que trabalhavam na fita, acaba sendo uma fonte útil de informações indiretas que permitem ampliar o universo da fita através de alusões a personagens secundárias ou simples extras. A documentação de que disponho é completada por 30 fotogramas do filme, nem todos identificados com absoluta segurança."

É a partir da mesma precariedade de informações que consegue traçar o admirável perfil de Eva Nil, cuja carreira artística, feita em Cataguases, não ultrapassou dois ou três anos. A atriz atuou em três filmes, mas os três desapareceram; dela restaram poucos fotogramas, nem todos em boas condições de visibilidade e um grande número de fotografias, publicadas nas revistas especializadas da época. Examinando-as cuidadosamente, Paulo Emílio desvenda aos nossos olhos a máscara "sempre expressiva" e às vezes de "rara beleza" da estrela, onde o delineamento do rosto parece-se harmonizar melhor à contenção emotiva que ao riso franco. Na "silhueta ao mesmo tempo frágil e aguda", vislumbra ainda um vago ar de Mary Philbin, "um dos suaves modelos de artista americana da época", a que se acrescenta "uma tonalidade brasileira inconfundível". O estudo minucioso das fotografias, a informação dos contemporâneos, as cartas dos fãs, a análise do personagem de Lili, que Eva Nil interpreta em *Senhorita agora mesmo*, e sobretudo certa aparição da atriz já velha, entrevista uma noite na moldura da janela, sob o foco bruxuleante da luz — eis os elementos com que reconstrói a sua existência ficcional e nos prova a razão de ser de sua popularidade. É nesses momentos que surpreendemos Paulo Emílio em todo o esplendor de sua imaginação, "paciente como um explorador, metódico como um egiptólogo, desconfiado como um detetive e sutil como só ele" — como já o havia definido magistralmente o comentador francês, na orelha do livro sobre Vigo.

O método caprichoso que descobriu por conta própria, impelido pela natureza peculiar do material que examinava e por irresistível vocação interior, se alia a uma escrita extraordinariamente pessoal, inconfundível. Ela foge de todos os modelos convencionais de lin-



guagens e talvez se explique pela escolha tardia da carreira universitária. Quando chegou ao magistério superior para se transformar, na sua expressão pitoresca, num “doutorando temporão”, já era um intelectual consagrado e, no consenso geral, o maior crítico de cinema jamais surgido no Brasil. Tinha feito seu aprendizado por caminhos muito diversos dos companheiros de geração, não apenas nos bancos escolares, mas participando ativamente dos acontecimentos, que acabaram mudando o seu destino. Desde a extrema mocidade aprendera a acolher com igual fervor as paixões mais diversas, a política, os filmes, a pintura, as amizades, e o ensinamento de tudo isso fez com que muito cedo desconfiasse do valor exclusivo dos livros e da oscilação das vogas intelectuais. Foi assim que conquistou o estilo independente de vida que se reflete com fidelidade em sua escrita: uma escrita sem tempo, sem moda, que, como ele, soube preservar, na disciplina da vida universitária, o mesmo frescor da juventude — a confiança na aposta, o gosto arriscado do imprevisto.