



Paulo Emílio e as fontes não-fílmicas na formação do cinema brasileiro

Paulo Emílio and the non-filmic sources in the formation of brazilian cinema

ZANATTO, Rafael Morato*

Resumo: O presente artigo visa apresentar a contribuição do intelectual brasileiro Paulo Emílio Sales Gomes na formação dos estudos históricos de cinema no país. Parcela significativa da investigação criteriosa conduzida pelo historiador irá se fundamentar no cotejo entre os testemunhos de personagens da história do cinema brasileiro às fontes não-fílmicas disponíveis, como matérias de jornais e revistas, a fim de delimitar até que ponto os depoimentos dos contemporâneos aos velhos filmes podem ser considerados no delineamento de uma narrativa histórica para o cinema brasileiro.

Palavras-chave: Paulo Emílio; História do Cinema; História Oral; Cinema Brasileiro.

Abstract: This article aims to present the contribution of the Brazilian intellectual Paulo Emílio Sales Gomes in the formation of historical studies of cinema in the country. A significant part of the careful investigation conducted by the historian will be based on the comparison between the testimonies of characters in the history of Brazilian cinema

* Historiador, mestre e doutor em História e Sociedade pela FCL da UNESP, Assis-SP. Foi pesquisador-associado e arquivista da Cinemateca Brasileira. Como bolsista FAPESP, realizou estágios de pesquisa na Cinémathèque Française (2012) e na Deutsche Kinemathek (2017). Autor da tese *Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. E-mail: rafael_zanatto@hotmail.com.

Recebido em: 12/03/2019
Aprovado em: 10/05/2019

and the non-film sources available, such as newspapers and magazines, in order to delimit the extent to which the testimonies of contemporaries to the old films can be considered in the delineation of a historical narrative for Brazilian cinema.

Keywords: Paulo Emílio; History of Cinema; Oral History; Brazilian Cinema.

O papel de Paulo Emílio Sales Gomes na formação do cinema brasileiro é múltiplo, constelar, assim como eram seus problemas. Ao mobilizar crítica de cinema, redigir livros, organizar festivais, realizar cursos e palestras, o intelectual brasileiro foi, além de tudo, historiador – o primeiro de cinema no Brasil a apresentar critérios científicos bem definidos no fazer de seu ofício. O método histórico de Paulo Emílio consiste em pensar o cinema a partir de três linhas fundamentais: expressão social, linguagem cinematográfica e estilo, tendo como ponto de partida de sua análise o emprego de fontes de pesquisa filmicas e não filmicas, como os filmes, jornais e revistas de cinema, fotogramas, anúncios publicitários e depoimentos ou testemunhos.

O ponto de partida prático do historiador é a pesquisa realizada sobre a vida e a obra do cineasta francês Jean Vigo, a qual experimenta e desenvolve procedimentos que irá empregar na reconstituição da história do cinema brasileiro, como ao estabelecer uma metodologia aplicada na realização de entrevistas com aqueles que haviam sido contemporâneos dos filmes que nas décadas de 1950 e 1960, momento em que os filmes antigos de tornaram objeto de interesse histórico. Ao lado do levantamento de testemunhos, Paulo Emílio propõe a realização de pesquisas sistemáticas nos arquivos de jornais, revistas, fotografias, nos arquivos de notórios colecionadores como Pedro Lima, Adhemar Gonzaga e Perry Ribas em um momento em que instituições como a Cinemateca Brasileira ainda estava em formação, além de defender a importância do rigor científico, da precisão de datas, fontes e informações que os livros brasileiros de história do cinema publicados nos anos 1950 não apresentam – como fica evidente nas críticas do historiador ao trabalho de Silva Nobre (1955).

Ao analisar o estágio de desenvolvimento dos arquivos públicos e das produções bibliográficas sobre história do cinema, Paulo Emílio se defronta com uma cruel constatação: a profunda deterioração das fontes filmicas e sua pequena disponibilidade. Diante da pequena quantidade de fontes filmicas disponíveis, fontes não-filmicas são estratégicas para o desenvolvimento das pesquisas históricas no país, como jornais, revistas, fotografias e depoimentos daqueles que haviam participado ou testemunhado a modesta história do cinema brasileiro.

Depoimentos e fotografias

Os primeiros resultados da investigação histórica do cinema brasileiro a partir da realização de entrevistas aparecem publicados no artigo *Dramas e Enigmas Gaúchos*, no qual Paulo Emílio relata suas impressões sobre a “variedade de obstáculos” que o historiador poderia encontrar ao se dedicar ao cinema brasileiro. No artigo, o historiador delineia os obstáculos percorridos em sua viagem ao Rio Grande do Sul, na qual pôde constatar a riqueza de fontes históricas sobre o cinema no estado, onde curiosamente muitos realizadores de diferentes partes do país afluíram e se estabeleceram, particularmente na cidade de Porto Alegre, como o russo Isaac Saidenberg, produtor de uma das versões d’*O Crime da Mala* (GOMES, 1982, p. 55).

A presença das antigas personalidades de cinema se constituiu, naquele momento, uma excelente oportunidade para a realização de entrevistas, coleta de documentos, filmes, fotogramas, fotografias etc. Ao descrever a oportunidade, Paulo Emílio acentua a profícuo levantamento que realiza de parte dos arquivos fotográficos e de alguns filmes do “[...] antigo comerciante cinematográfico Stephan Fischer” (GOMES, 1982, p. 55), cedidos por sua viúva, mas também informa os reveses, como a impossibilidade de colher o testemunho do cinegrafista José Gomelli Barbosa, pouco tempo antes assassinado por envenenamento.

Apesar dos obstáculos, Paulo Emílio dedica parte significativa de seu artigo às novas descobertas, ao apresentar “a radiosa atividade” de Ítalo Mageroni, membro de uma famosa família de artistas, atores de teatro, mágicos, ilusionistas e hipnotizadores. Seguindo a tradição familiar, Mageroni fundou duas companhias cinematográficas: a primeira chamada Leopoldis Eila e, posteriormente, Leopoldis Som. Mageroni, também conhecido como Leopoldis, “[...] iniciou sua carreira cinematográfica no Recife em 1915, produzindo atualidades”, e, um ano depois, já atuava como “[...] colaborador artístico e galã do filme *Vivo ou Morto*, dirigido por Luís de Barros” (GOMES, 1982, p. 55).

No ensejo de forjar uma tradição cinematográfica para o país, Paulo Emílio afirma que *Vivo ou Morto* era um marco histórico de nosso cinema por ser mais “evoluído” em relação às produções realizadas até 1920. Como estratégia narrativa, o historiador descreve o argumento central do filme: a ambição da amante abandonada em reaver seu parceiro, vivo ou morto. Apesar da inexistência do filme, mais uma perda da história do cinema nacional, o historiador analisa uma “coleção de documentos fotográficos” e constata “[...] uma assimilação das lições do *film d’art* francês numa realização em estilo próximo ao do cinema italiano das divas, cujo desenvolvimento” àquela altura “ainda não se processara” (GOMES, 1982, p. 55).

A partir de fontes não-filmicas, Paulo Emílio analisa a linguagem e o estilo do filme para, posteriormente, buscar equivalentes no estrangeiro, ao comentar a adesão de *Vivo ou Morto* à tendência aberta pelo filme *O Assassinato do Duque de Guise* (1908), teatral e literário. Há no comentário uma sutil sugestão sobre a influência direta das lições artísticas estrangeiras no delineamento do cinema nacional em contexto periférico e, ao mesmo tempo, ao referir-se à presença das divas *avant la lettre* no filme, parece insinuar certa independência nesse processo, talvez como exemplo de um aspecto ou fisionomia nacional apresentada como antecipação.

Outros rastros de filmes ainda apareceram nas conversas que Paulo Emílio trava com “velhos gaúchos de algum modo ligados ao cinema”, como no caso do filme *Castigo da Vaidade*, ou *Castigo do Orgulho*, realizado em Porto Alegre na década de 1920. A partir da ajuda do jornalista e crítico de cinema P. G. Gastal, Paulo Emílio identifica o diretor do filme como Boaventura. Deve-se ainda a Gastal uma pista sobre a localização da atriz que havia protagonizado o filme (GOMES, 1982, p. 56).

Seguindo essa pista, o historiador encontra a atriz “[...] numa pensão na má zona da capital gaúcha, perto do cais” e, a partir dessa conversa, pode recolher mais algumas indicações “sobre a equipe técnica e artística do filme”, assim como o enredo sobre *Carmen*, filme sobre uma mulher casada que se torna amante de um capitalista, maltrata seu marido e acaba deixando-o. Pouco tempo depois, a mulher que acreditava ter resolvido sua vida é abandonada pelo amante e sucumbe à tuberculose, enquanto seu antigo marido enriquece e sua ambiciosa mãe, pivô das decisões da filha, termina a vida na miséria. Segundo a atriz que protagonizou *Carmen*, “[...] a fita era um exemplo para as senhoras casadas” (GOMES, 1982, p. 56).

Além do precioso relato sobre o enredo a partir do depoimento da atriz, Paulo Emílio segue algumas pistas que o levam ao fotógrafo do filme, que confirma os dados da ficha técnica, mas observa algumas discordâncias em relação ao enredo fornecido pela atriz na entrevista. Segundo o fotógrafo, Carmen, a personagem principal, era uma moça rica, que, apaixonada pelo chofer da família, resiste ao casamento arranjado com um pretendente rico que, indignado com a rejeição, sequestra a moça e acaba por violá-la, fato que obriga o pai da moça a consentir seu casamento com o motorista. A presença da discordância entre as versões da atriz e do fotógrafo aparece ao historiador como a evidência dos cuidados que os pesquisadores deveriam ter ao amparar suas narrativas apenas nos testemunhos: “Pesquisas anteriores já me tinham ensinado a receber com maior prudência as informações cinematográficas baseadas unicamente na memória, mas a discrepância entre essas duas versões deixou-me perplexo” (GOMES, 1982, p. 57).

Havia, no entanto, a possibilidade de confirmar uma das versões ou coletar uma terceira com o personagem Ernesto, o chofer, protagonizado por Eduardo Abevelin, que “[...] teria também produzido o filme e escrito o roteiro”. O nome do cineasta foi localizado nas fichas catalográficas da Cinemateca produzidas por Caio Scheiby, e chegou-se à conclusão que, àquela época, o Abevelin dedicava-se à atividade cinematográfica em Niterói; o que determinaria a veracidade das informações deveria ser atingido por meio de “[...] um exame meticoloso dos documentos, sobretudo de jornais e revistas da época”, por meio das quais seria possível “avaliar a importância do filme e determinar as linhas exatas de seu enredo” (GOMES, 1982, p. 57).

Assim como outros filmes gaúchos, o caso de *Castigo* apenas exemplificava a situação enigmática de grande parcela da história do cinema brasileiro no restante do país, cujos trabalhos de pesquisa exigiriam a realização de “[...] um levantamento regional e mesmo local” que não poderia mais ser adiado (GOMES, 1982, p. 57).

A importância dos arquivos pessoais

Ao analisarmos o caso do cinema gaúcho, o cotejo entre os depoimentos e as fontes documentais disponíveis é concebido como essencial para evitar equívocos na construção de uma narrativa histórica para o cinema brasileiro. Mas onde encontrar acervos documentais para amparar os procedimentos adotados pela pesquisa histórica? Diante desse cenário bastante lacunar, Paulo Emílio reconhece a importância dos acervos de colecionadores, dos antigos críticos de cinema e de realizadores como Pedro Lima, Adhemar Gonzaga e Pery Ribas, de onde os estudos históricos sobre o cinema brasileiro poderiam retirar importante vitalidade.

Nesse âmbito, a *Visita a Pedro Lima* realizada por Paulo Emílio toma uma importância decisiva e é com tom de heroísmo que o historiador apresenta a rotina de trabalho de Pedro Lima, dedicada integralmente aos assuntos de cinema e à organização de seu vasto acervo de recortes, por meio do qual Paulo Emílio pôde retificar nomes, datas, fatos, e esclarecer pontos obscuros da história do cinema de Campinas e do Rio Grande do Sul (GOMES, 1982, p. 66).

Após as afirmações sobre a importância do arquivo para as pesquisas históricas então em curso, Paulo Emílio elabora uma nota biográfica do crítico de cinema, situando-o entre “[...] pessoas cujos espíritos estavam voltados para a fascinação das novas invenções” (GOMES, 1982, p. 66), aqueles que presenciaram e acompanharam os primeiros passos do cinema. Pedro Lima contava com oito anos de idade quando, em 1914, já era fã de cinema. Três anos depois, em 1917, ao lado dos seus amigos do Colégio

Pio Americano, funda um clube chamado *Nacional Infante Film*, no qual os membros não se limitavam ser fãs, mas possuíam ambições cinematográficas de toda ordem, produzindo roteiros de cinema, enviando cartas a atrizes famosas e escrevendo e encenando peças teatrais como uma preparação para futuras atividades cinematográficas. É no seio do grupo que Pedro Lima conhece Adhemar Gonzaga, Paulo Vanderley e Álvaro Rocha no ano de 1919, em que Lima era o especialista em cinema brasileiro e Gonzaga, do estadunidense (GOMES, 1982, p. 66-67).

Nesse momento, Pedro Lima inicia sua atividade como jornalista cinematográfico, favorecendo a elaboração de um panorama das publicações especializadas nas colunas de jornais e revistas que o cinema era um tema, como em “*A Fita*, curioso tipo de jornal hebdomadário, cinematográfico e humorístico, com uma boa parte escrita em versos”, e nas seções especializadas que redigiu para as revistas *Fon Fon* e *Selecta*, e, mais tarde, na revista *Cinearte* “onde lançou o slogan: todo filme brasileiro deve ser visto” (GOMES, 1982, p. 67).

Além da atividade de crítico de cinema, Paulo Emilio apresenta a atuação de Lima como figurante em filmes como *Vivo ou Morto*, ou ainda atuando em papéis menores em filmes de diretores como Luís de Barros e Antonio Tibiriça; essa atividade teria sido apenas um pretexto para ficar mais próximo do meio cinematográfico, mas a grande contribuição teria sido a produção de *Barro Humano*, filme da Cinearte Studio consumido em um incêndio no Ministério da Agricultura em 1943. O incêndio de *Barro Humano* oferece uma excelente oportunidade para Paulo Emilio tratar de outras possibilidades para o levantamento de filmes nacionais no momento em que as iniciativas no país não haviam oferecido qualquer possibilidade de sucesso. No caso, era necessário observar a circulação estrangeira dos filmes, o que ampliava diretamente as possibilidades de que o filme pudesse ser encontrado, como no caso do filme *Barro Humano*, distribuído em Roma, Milão, ou mesmo em Buenos Aires (GOMES, 1982, p. 67-68).

A investigação nacional e internacional do paradeiro da cópia, que àquela época ainda possuía mais possibilidades de ser encontrada do que hoje, deve-se ao fato de que o filme significou o “amadurecimento artístico” do cinema mudo brasileiro “[...] pela plasticidade da linguagem cinematográfica e pela resolução do problema da luz brasileira” (GOMES, 1982, p. 68). Em todo caso, Paulo Emilio demonstra como esse amadurecimento foi tardio ao afirmar que o filme foi lançado à época que o cinema falado já marcava presença no país.

Embora tenha demorado em se afirmar entre o gosto do público, o Cinearte Studio começou as filmagens de *Saudade*, mas discordâncias em torno dos encantos da

atriz Didi Viana, descoberta à época pelas pesquisas no interior de São Paulo, levou à dissolução do grupo e se formou a Cinédia, responsável por abrir “um novo capítulo na história do cinema brasileiro”. Em conjunto, estas e outras histórias acessadas na visita a Pedro Lima poderiam produzir bons resultados para as pesquisas históricas ao recolher testemunhos e cotejá-los aos documentos conservados nos arquivos pessoais, que no conjunto poderiam revelar com precisão “[...] um dos momentos mais importantes da história do cinema brasileiro” (GOMES, 1982, p. 68-69).

Perplexidades brasileiras

A publicação do artigo *Visita a Pedro Lima* no dia 19 de janeiro de 1957 possui certa tonalidade premonitória ao mencionar a catástrofe que foi o incêndio responsável por consumir *Barro Humano*, tom que se repete com a publicação do artigo *Vinte Milhões de Cruzeiros*, publicado em 2 de fevereiro e que já havia sido escrito antes que um grande incêndio consumisse parcela significativa dos arquivos fílmicos e não fílmicos da instituição (SOUZA, 2002, p. 367-368).

Se até então os ensaios de Paulo Emílio apresentam as grandes possibilidades de fontes de pesquisa que poderiam ser reunidas a partir do levantamento de filmes, documentos e depoimentos, o delineamento de procedimentos e cuidados para preencher as inúmeras lacunas presentes na história do cinema brasileiro, agravada pela situação tardia das pesquisas no Brasil, o artigo afirma que a esmagadora maioria dos filmes brasileiros havia sido perdida para sempre. Uma infeliz coincidência que na nota da redação é ressaltada e o artigo publicado sem alterações, pois estavam “[...] certos de que o fogo veio dar maior força e atualidade aos conceitos nele desenvolvidos” (GOMES, 1982, p. 75).

No artigo, Paulo Emílio demonstra como sistematicamente algumas imagens da vida brasileira, como as passeatas integralistas, os comícios de Luís Carlos Prestes, A revolta da Armada, entre outros episódios importantes de nossa história foram sistematicamente tragados em incêndios. Ao compreender que as perdas referentes às imagens documentais eram catastróficas, Paulo Emílio associa o desaparecimento dos filmes de ficção a uma “hecatombe”, já que àquela altura não haviam sido encontradas ficções produzidas até 1914. O mesmo destino pesava sobre a grande maioria das obras mais significativas no período compreendido entre *O Crime dos Banhados* (1913) e *Barro Humano* (1929) (GOMES, 1982, p. 75).

Diante do panorama da situação em que se encontrava a história do cinema brasileiro, Paulo Emílio esclarece aos leitores os processos de decomposição e

autocombustão das películas de nitrato a fim de ressaltar a necessidade e a urgência da contratipagem em novos suportes, como em acetato, para que a situação não se agravasse. Nesse sentido, a missão da Cinemateca Brasileira é reafirmada: preservar para a posteridade a história dos cinemas brasileiro e estrangeiro, a partir de suas diversas fontes de informação (GOMES, 1982, p. 78).

Para que a Cinemateca Brasileira fosse capaz de cumprir sua missão, Paulo Emílio acentua que era necessário o imediato cumprimento da lei municipal n. 4.854. A lei, também conhecida como lei Accioli, visava destinar parte das bilheterias para custear as atividades da Cinemateca, representando um bom modelo para outras localidades do país. No caso da Cinemateca, esperava-se que além dos poderes municipais, as esferas estadual e federal participassem no financiamento da instituição, por meio do qual apenas seria possível cumprir “[...] cabalmente sua missão, que é a de transformar a cidade de São Paulo no principal centro de irradiação de cultura cinematográfica do continente” (GOMES, 1982, p. 78). Naturalmente, o incêndio abalou as expectativas de Paulo Emílio e da instituição, no que se refere ao desenvolvimento dos estudos históricos, sem os quais não seria possível a existência de uma cultura cinematográfica e de novos horizontes para o cinema brasileiro.

Em *Paulo Emílio no Paraíso*, José Inácio apresenta os números absolutos do episódio responsável por abalar os ânimos de Paulo Emílio e dos envolvidos no movimento de cultura cinematográfica. O incêndio de janeiro de 1957 queimou 80% das cópias em 16 mm que eram emprestadas para cineclubes, “[...] parte dos filmes depositados pelos produtores cariocas Adhemar Gonzaga e Jaime de Andrade Pinheiro e lotes dos pioneiros curitibanos Aníbal Requião e João Batista Groff produzidos entre 1910 e 1925” (SOUZA, 2002, p. 367-368), além de setecentos a mil volumes de livros e revistas de cinema, cartazes de filmes nacionais e estrangeiros, uma coleção de Vitafones, o roteiro de *Ouro e Maldição* (1924), doado por Stroheim à época do I Festival Internacional de Cinema (1954) ou ainda coleções de dispositivos e aparelhos ópticos, cinco mil fotos e quatro mil fotogramas (SOUZA, 2002, p. 367-368).

Apesar das perdas, Paulo Emílio denuncia *A outra ameaça* evidente para a conservação dos velhos filmes: a umidade, responsável por provocar um aniquilamento menos espetacular do que o incêndio, mas não menos definitivo. Para dar força aos seus argumentos, o historiador de cinema esboça uma relação dos filmes brasileiros que haviam sobrevivido ao incêndio e que mereciam atenção imediata, diante de sua grande importância para “[...] a história de nosso cinema e de nossos costumes, como por exemplo João da Matta, do ciclo campineiro; *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro; vários da Cinédia: *Lábios sem Beijos*, *Mulher*; o insubstituível *Exemplo Regenerador*, de José

Medina, etc.,” ou mesmo as centenas de rolos de filmes “de documentação história e social” sobre “a vida brasileira” entre 1930 e 1945 (GOMES, 1982, p. 79). Exatamente três anos após o incêndio, em janeiro de 1960, o historiador publica no *Suplemento Literário* o artigo *Pesquisas Históricas*, no qual relembra a importância das pesquisas realizadas pela Cinemateca entre 1954 e 1957:

A Cinemateca aproveitou a oportunidade de viagens pelo território nacional para prospecção de latas de filmes, entrevistando veteranos da cinematografia nacional e colhendo material. Alguns resultados dessas investigações parciais foram divulgados nesta coluna do *Suplemento*. Quando do incêndio de janeiro de 1957, perdeu-se totalmente uma rica documentação pacientemente coligida. O esforço iniciou-se no marco zero; e não fossem as dificuldades materiais com que luta a Cinemateca Brasileira, o nível de desenvolvimento de 1957 já teria sido atingido e ultrapassado (GOMES, 1982b, p. 143).

Após o incêndio, Paulo Emílio e a equipe da Cinemateca dirigem seus esforços para a formação de cineclubes com a realização do Curso para dirigentes de cineclubes (1958), iniciativa de grande porte voltada ao desenvolvimento do cineclubismo como dispositivo de transformação social e democratização da cultura. Entre os propósitos da iniciativa estava o de desenvolver a partir dos cineclubes um trabalho nacional de levantamento de novas fontes de pesquisa para o desenvolvimento de uma história criteriosa do cinema brasileiro (ZANATTO, 2018).

O cineclubes como centro de pesquisa histórica

A fim de ativar as pesquisas históricas em escala nacional, Paulo Emílio concebe a estratégia de vincular à animação cineclubista o levantamento de informações, documentos e testemunhos sobre o passado do cinema nacional. Para tanto, o historiador concebe um manual para os cineclubistas endereçado a Humberto Didonet, então dirigente do Cineclubes Pro Deo, Rio Grande do Sul, em abril de 1961. O documento é dividido em três tópicos principais: I – Setores indicados pela Cinemateca Brasileira; II – Fontes e III – Roteiro para uma pesquisa no setor de exibição (GOMES, 1961).

No tópico Setores, a pesquisa deveria se concentrar em precisar o “desenvolvimento da exibição, desde o seu aparecimento até sua estabilização”, revelar algumas iniciativas de produtores no Estado até 1930 e ainda aprofundar as pesquisas sobre “pré-cinema, espetáculos públicos de lanterna mágica, panoramas, etc”. No segundo tópico, intitulado fontes, os cineclubistas deveriam consultar sistematicamente os jornais da época e realizar entrevistas pessoais com aqueles que “participaram ao vivo das iniciativas ou atividades acima. Ou pessoas que aqui viveram, ou as de fora”, que

lá estavam “radicadas” (GOMES, 1961). No campo da história oral ou da produção de fontes não filmicas a partir de entrevistas de testemunhas, Paulo Emílio já havia atentado para a discrepância de informações observadas em suas investigações históricas no Rio Grande do Sul, de modo que as recomendações derivam justamente dessa experiência.

Um dado interessante que surge no plano de pesquisa histórica para o cinema gaúcho se destaca, contudo, do que havia sido produzido anteriormente: o interesse histórico pela exibição cinematográfica por exibidores e público, para o qual Paulo Emílio estabelece no terceiro tópico do documento um roteiro com o qual os cineclubistas poderiam se orientar. O historiador recomenda que os cineclubistas escolhessem uma pessoa “das mais tradicionais”, “marcar horário e local que favoreçam o entrevistado, para conversar calmamente”, além de tratá-lo com simpatia e boa vontade para o levantamento de informações (GOMES, 1961).

Com o fim de orientar a produção de um questionário, Paulo Emílio recomenda que, no primeiro subtópico A, o tema inicial da entrevista deveria se concentrar na “carreira do exibidor”, trazendo perguntas como “Como abraçou a carreira? Quais compensações ou as dificuldades? Histórico do prédio. Gastos. Reformas. Evolução no preço dos ingressos. Horários de exibição. Quantas sessões por dia. Evolução. Projetos atuais” (GOMES, 1961).

No primeiro subtópico, percebemos o interesse em questões econômicas fundamentais que poderiam traçar uma fisionomia bastante precisa do exibidor em sua atividade, assim como sua penetração na vida social da localidade em questão. O “subtópico B” abarca as “relações com os distribuidores”, identificando os principais fornecedores, as modalidades de contrato, as porcentagens ou os valores do aluguel dos filmes. No terceiro “subtópico C”, coloca-se como questão a relação do exibidor com os colegas exibidores, no intuito de descobrir se eles formavam um circuito, se havia concorrência, quais eram seus efeitos, manifestações, ou ainda se ainda eram sindicalizados em alguma entidade, delimitando sua função (GOMES, 1961).

No “subtópico D”, Paulo Emílio dirige sua atenção para o público a fim de recolher dados sobre seu “comportamento” e sua fisionomia, se elitizado ou popular; as práticas promocionais e publicitárias concebidas para atraí-lo; levantar o nome dos responsáveis pelas peças publicitárias, como cartazes e anúncios de jornal; levantar os “filmes de maior sucesso e razões” ou ainda questionar se havia sessões especiais para o público infantil. No “subtópico E”, as relações com as autoridades deveriam ser questionadas levando em consideração a concepção do exibidor sobre a censura, a fim de compreender como ele se relacionava com o Juizado de Menores, como era a

fiscalização, se havia reuniões conjuntas com os poderes ou se os impostos e taxas se constituíam como entraves para a atividade (GOMES, 1961).

No “subtópico F”, Paulo Emílio acentua a importância das relações entre exibidores, críticos de cinema e cineclubistas, com o fim de precisar a importância e o impacto de cada setor no contexto cultural da localidade em questão. No último “subtópico G”, o entrevistador deveria questionar quais eram os planos do exibidor para o futuro, se havia algo mais a acrescentar ou sugerir no que se refere a outros nomes para serem entrevistados ou fontes de pesquisa ainda desconhecidas. Por último, seria necessário perguntar se o entrevistado permitiria a publicação da pesquisa (GOMES, 1961).

No conjunto da entrevista, percebemos como o propósito do registro de depoimentos se desloca dos produtores dos filmes, como havia ocorrido nas entrevistas realizadas sobre o cinema gaúcho para abarcar o papel do exibidor, considerado personagem estratégico, a partir do qual poderiam recolher informações sobre a crítica de cinema, o público, a censura, a distribuição e a presença de outros exibidores. Pensada nessa estrutura, as entrevistas visavam compreender não apenas os produtores, mas todo o sistema que confere ao cinema o status de fenômeno social. Como última recomendação aos cineclubistas, Paulo Emílio sugere que o entrevistador não deveria enrijecer a entrevista no formato indicado, pois deveria estar ciente que:

Não convém forçar esta ordem de assuntos, e sim seguir o curso da conversa, aproveitando os centros de maior interesse do entrevistado. Esta ordem de assuntos parece ser a mais racional, em ordem decrescente de interesse pessoal. Mas é bem possível que, antes de esgotados os precedentes, o entrevistado entre repentinamente num assunto posterior. Então, é aproveitar um momento oportuno para voltar aos assuntos posteriores. Convém tomar nota à parte os problemas doutrinários que foram levantados (GOMES, 1961).

A ação de Paulo Emílio na condução das entrevistas com os velhos realizadores do cinema brasileiro foi detalhada pela historiadora Maria Rita Eliezer Galvão, sua orientanda, no livro *Crônica do Cinema Paulistano*, uma compilação de entrevistas realizadas com os pioneiros do cinema paulistano, defendido como mestrado em 1968. Na nota de esclarecimento do livro, Galvão afirma que a inspiração do trabalho havia aflorado ao assistir, no ano de 1966, uma entrevista conduzida por Paulo Emílio e Lucilla Ribeiro Bernardet a Ludovico Rossi, que havia integrado a lista de participantes do cinema paulistano nos anos 1920. Ao ouvir a entrevista, a autora percebia como, ao responder as questões, “[...] estes dados amorfos começaram subitamente a adquirir vida; os nomes transformavam-se em pessoas, os filmes em acontecimentos, as datas em toda uma época que se delineava com consciência e sentido”. Ao observar o mestre,

Galvão observa que Paulo Emílio “[...] procurava obter uma visão ‘de dentro’ do cinema paulista, durante o período considerado. Buscava informações que ajudassem a melhorar a nossa compreensão do processo e das pessoas” (GALVÃO, 1975, p. 9).

Considerações finais

Ao longo da trajetória intelectual de Paulo Emílio Sales Gomes, a importância da formação dos arquivos e da prospecção de fontes de pesquisa filmicas e não filmicas, como revistas e testemunhos, foram fundamentais para o delineamento de uma narrativa histórica do cinema brasileiro. O propósito é claro e deriva da necessidade de estabelecer uma tradição cinematográfica nacional que poderia ser reivindicada pelos realizadores brasileiros. Em nossa modesta história, a formação das pesquisas históricas logo evidenciou o pequeno número de arquivos filmicos preservados, o que ampliou ainda mais a importância dos arquivos não filmicos como jornais, revistas e depoimentos para a formação da história do cinema brasileiro.

No contexto dos estudos históricos, a ação de Paulo Emílio no cotejo entre publicações e depoimentos como modo de testar a credibilidade das informações retiradas da memória dos entrevistados representa uma importante contribuição no que se refere aos procedimentos de pesquisa científicos aprendidos na França e que o historiador adequa ao contexto brasileiro. Podemos dizer com clareza que Paulo Emílio foi o primeiro historiador brasileiro de cinema a sistematizar um modo de pesquisa capaz de superar as iniciativas literárias e amadoras que se notabilizavam pela falta de precisão e da pouca importância atribuída à crítica às fontes. Foi o que pretendemos demonstrar ao apresentarmos alguns dados sobre a formação dos arquivos e da coleta de depoimentos daqueles que haviam sido contemporâneos ou mesmo pioneiros do cinema brasileiro. Ao pesquisar a história do cinema brasileiro, Paulo Emílio apresenta os mesmos atributos que Bazin reconheceu ao comentar o livro do historiador brasileiro sobre Jean Vigo: “[...] paciente como um explorador, metódico como um egiptólogo, desconfiado como um detetive e sutil como ele mesmo” (GOMES, 2009, p. 377).

Serão essas as qualidades que Paulo Emílio irá aplicar na formação das pesquisas históricas de cinema no Brasil, como a minuciosa comparação entre os depoimentos e as revistas e jornais de cinema. Para tanto, os antigos críticos foram considerados peças estratégicas para o desenvolvimento das pesquisas históricas, afinal, eram eles próprios personagens, testemunhas, ou ainda, arquivistas metódicos que possibilitaram com o acúmulo de informações sobre a história do cinema ao longo dos anos. Os arquivos dos colecionadores são imediatamente compreendidos como excelentes pontos de partida

para a formação de uma história do cinema mais científica e metódica, como o próprio historiador afirma ao problematizar no artigo *Estudos Históricos* os trabalhos de Silva Nobre e Alex Viany (GOMES, 1982b, p.139).

A partir da Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio atua no desenvolvimento das pesquisas aplicando a experiência adquirida na pesquisa sobre Vigo no estudo dos *Dramas e Enigmas Gaúchos*, que mais tarde irá se desdobrar, apesar do revés provocado pelo incêndio na instituição (1957), na concepção de pesquisas históricas a serem desenvolvidas no seio dos cineclubes, como observamos ao analisar o manual que Paulo Emílio redige para os cineclubistas, explicando como deveriam conduzir entrevistas de cunho histórico com os pioneiros do cinema brasileiro, fato que sinaliza a ambição nacional das pesquisas realizadas a partir da Cinemateca.

Ao cotejar a memória ou o testemunho dos pioneiros do cinema brasileiro aos impressos, problematizando-os, Paulo Emílio inaugura nos estudos históricos de cinema o emprego criterioso de procedimentos investigativos na reconstituição do passado do nosso cinema. O ímpeto do historiador se desdobra nas pesquisas que orienta, como a de Lucilla Ribeiro Bernardet sobre o cinema pernambucano e Maria Rita Eliezer Galvão sobre o paulistano. Mediante o intermédio de Paulo Emílio, ambas as pesquisas encontram-se ligadas aos métodos de pesquisa aprendidos na França, aprimorados na Cinemateca Brasileira e adequados agora à estrutura universitária da Universidade de São Paulo, como percebemos ao observar as pesquisas sistemáticas em jornais e revistas que ensinou aos alunos da universidade. Outra demonstração desse procedimento também se desdobra na pesquisa de Paulo Emílio sobre a obra do cineasta Humberto Mauro, intitulada *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* (1974) e nas entrevistas que coordena no Museu de Imagem e Som – MIS sobre os palhaços Piolim, Chicharrão e Arrelia (1971).

Em conjunto, procuramos demonstrar como Paulo Emílio é o primeiro historiador brasileiro de cinema a apresentar critérios científicos ao atuar na formação do campo de pesquisas históricas que visaram, além da prospecção de cópias de filmes e documentos, realizar entrevistas com aqueles que ainda preservavam na memória imagens da vida social do país, seus divertimentos, paisagens e iniciativas. Por último, resta-nos atestar toda a importância de seus escritos e o impacto de suas pesquisas na concepção de uma história do cinema brasileiro adequada às marcas mais cruéis do subdesenvolvimento, situação claramente expressada nas iniciativas que irá empreender como conservador-chefe da Cinemateca Brasileira.

Referências

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A outra ameaça. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 79-82.

_____. Dramas e Enigmas Gaúchos. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 54-57.

_____. Estudos Históricos. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982b, p. 139-144.

_____. *Pesquisa Histórica*. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0601.

_____. Vinte milhões de cruzeiros. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 75-78.

_____. Visita a Pedro Lima. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 01. Rio de Janeiro: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982, p. 66-70.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.

ZANATTO, Rafael Morato. *Paulo Emílio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. 2018. 543 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.