



**CINEMA: TRAJETÓRIA NO SUBDESENVOLVIMENTO, DE PAULO EMÍLIO SALLES GOMES: PROFÍCUA INTERLOCUÇÃO IDEOLÓGICA COM ISEB E PCB**

**Julierme Sebastião Morais Souza\***  
**Universidade Federal de Uberlândia – UFU**  
[Juliermehistoriador@hotmail.com](mailto:Juliermehistoriador@hotmail.com)

**RESUMO:** No presente artigo buscamos demonstrar que os ensaios **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966, Pequeno Cinema Antigo e Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, publicados na obra clássica **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, de Paulo Emílio Salles Gomes, conseguiram conquistar uma eficácia política no interior dos debates travados na sociedade brasileira das décadas de 1960 e 1970 porque em um de seus vieses receptivos eles dialogaram ideologicamente com as mais significativas perspectivas que nortearam a *intelligentsia* esquerdista nacional no período supracitado. A saber: aquelas do ISEB e do PCB.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema Brasileiro – Paulo Emílio Salles Gomes – ISEB – PCB.

**ABSTRACT:** In this article we seek to demonstrate that essays **Panorama of Brazilian cinema: 1896/1966, Small Old Film and Cinema: history of underdevelopment**, published in classic **Cinema: history of underdevelopment**, by Paulo Emilio Salles Gomes, have forged an effective policy within discussions of the Brazilian society of the 1960s and 1970s as one of its biases ideologically receptive they conversed with the most significant perspectives that guided the national leftist intelligentsia in the period mentioned above. Namely: those of the ISEB and the PCB.

**KEYWORDS:** Brazilian Cinema – Paulo Emílio Salles Gomes – ISEB – PCB.

Este ensaio nasceu de alguns desdobramentos de nossa pesquisa de mestrado acerca do processo de constituição de uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro com base nos ensaios **Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966, Pequeno Cinema Antigo e Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**, arregimentados na obra **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**<sup>1</sup>, do crítico e historiador de cinema

---

\* Graduado em História pela Universidade Federal de Uberlândia, mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da mesma Universidade e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

<sup>1</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes. Paulo Emílio nasceu na capital paulista em 1916, foi militante comunista na juventude, preso político do governo Vargas e, ao lado de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Gilda de Mello Souza e Alfredo Mesquita, na década de 1940, fez parte da geração da revista **Clima**.

Nos decênios de 1950 e 1960, foi o principal crítico de cinema do **Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo**, colaborou na fundação do curso de cinema da Universidade de Brasília (UnB), tornou-se professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo, onde também colaborou na fundação do curso de cinema da Escola de Comunicações e Arte (ECA). Nos dois institutos orientou pesquisas acerca da história do cinema brasileiro.

Do interior da **Cinemateca Brasileira**, da qual foi fundador e curador-chefe, organizou praticamente todo o acervo documental da instituição e tornou-se mentor intelectual do grupo reunido em torno do **Cinema Novo**. Sua defesa do cinema brasileiro o consagrou como maior crítico de cinema do país. Faleceu vitimado por um ataque cardíaco em 1977.

Justamente nas décadas de 1960 e 1970, Paulo Emílio lançou sua trilogia de artigos que compõem **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. No decorrer da investigação atinente à eficácia política da obra em voga foi possível desvelar um profundo inter-relacionamento entre as perspectivas ideológicas que seus ensaios trazem para o centro do debate cultural nacional da década de 1960, bem como suas congruências com aquelas idéias propugnadas pelos representantes do **Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)** e do **Partido Comunista Brasileiro (PCB)**.

Em sugestivo debate, realizado no museu Lasar Segall, em 1980, o também crítico e historiador de cinema brasileiro Jean-Claude Bernardet chama atenção para uma ocasião na década de 1970, precisamente na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde houve um debate acerca do artigo **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. De acordo com Bernardet, apesar da ambigüidade do ensaio de Paulo Emílio, houve plena aceitação das teses do ensaio por parte estudantes de cinema,

militantes políticos e cineastas, uma vez que foi feita uma leitura tática do artigo, proporcionando um consenso ideológico daqueles presentes no seminário de debate<sup>2</sup>.

Embora sejam a propósito somente de **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento, os apontamentos de Bernardet são fundamentais para nossa análise do sentido interpretativo que envolveu a trilogia de Paulo Emílio como um todo. Desse modo, sustentamos que a trilogia de ensaios do crítico possui um nível ideológico que contribuiu para sua eficácia política no processo constituinte de uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro.

Em face disso, este ensaio visa abordar a interlocução ideológica travada pela trilogia de Paulo Emílio na década de 1960. A escolha desse decênio pode ser explicada, primeiro, porque é momento no qual os debates políticos e ideológicos têm um papel fundamental para o entendimento de toda e qualquer manifestação intelectual no Brasil e, segundo, porque é o período em que Paulo Emílio constrói grande parte de seu discurso histórico.

Indubitavelmente, o decênio de 1960 é recheado de acontecimentos políticos de grande vulto, como os governos de Jânio Quadros e João Goulart, o golpe militar de 1964 e o recrudescimento ditatorial com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968. Exatamente no interior do processo deflagrador desses acontecimentos se fazem presentes duas correntes ideológicas mais largas de pensamento que merecem ser esboçadas.

Por um lado, existem as reminiscências das teses desenvolvimentistas isebianas, cuja essência nacionalista e democrática sinalizava a necessidade de superar nosso “subdesenvolvimento” social, político, econômico e cultural por meio da união das “forças progressistas”, formadas pelo proletariado, burguesia industrial “nacionalista” e setores intelectualizados da classe média, sobretudo aqueles de ideologia esquerdista. De outro, a forte influência das idéias do PCB alimentam uma leitura marxista da realidade brasileira, que encara o possível triunfo desenvolvimentista (revolução burguesa) como um estágio necessário no sentido de conscientização das classes sociais para a instauração do socialismo no Brasil<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. **Filme Cultura**, ano XIII, p. 2-4, jul./ago./set, 1980.

<sup>3</sup> Cf. PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e política no Brasil**: entre o povo e nação. São Paulo: Ática, 1990. p. 97-189.

Diante desse quadro, buscamos apurar qual o grau de interlocução ideológica que a trilogia de Paulo Emílio mantém com a intelectualidade brasileira da década de 1960. Para seguir tal caminho investigativo elegemos para análise alguns pontos da obra do crítico que encontram eco na ideologia nacional-desenvolvimentista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e na leitura marxista da sociedade brasileira encaminhada pelo PCB.

Seguiremos alguns temas fundamentais, a saber: a prerrogativa de que o Brasil é um país subdesenvolvido; a idéia de que para a consolidação do desenvolvimento nacional o Estado tem papel fundamental; e a questão contraditória da união de classes, impulsionada pela desconfiança de universais (a idéia de “alienação” como entrave a ser superado).

O “subdesenvolvimento” na obra de Paulo Emílio é o conceito principal do qual todos os outros elementos essenciais para sua eficácia política se originam. Na trilogia do crítico, “subdesenvolvimento” e “situação colonial” funcionam como sinônimos de um mesmo esquema econômico — característica de exportar matéria prima e importar produtos manufaturados — que é transplantado para a análise cultural<sup>4</sup>.

Dessa forma, a leitura da realidade brasileira, como sendo organizada por uma estrutura política, econômica, social e cultural subdesenvolvida, já dá ensejo à interlocução da trilogia do crítico com o complexo ideológico que se fez presente no interior do ISEB. Segundo Caio Navarro de Toledo, o “semicolonialismo” ou “subdesenvolvimento” é sempre caracterizado nos trabalhos isebianos na base da

---

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade social**. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1986. Convém destacar que durante a década de 1960, mesmo com o golpe de 1964 ou o recrudescimento ditatorial de 1968, período em que o ISEB já não existia mais e o que PCB, em diversas ocasiões, reavaliou o quadro brasileiro e, conseqüentemente de suas próprias teses, as reminiscências ideológicas de suas posições anteriores ao golpe persistiram com bastante força no interior dos debates atinentes à sociedade brasileira. Portanto, acreditamos que não estamos incorrendo em um anacronismo, pois apesar de parte da trilogia de Paulo Emílio ter sido construída no decorrer da década de 1960, sendo que seu primeiro ensaio é de 1966, ela encontra um campo de debate muito propício de interlocução ideológica tanto com as teses anteriores ao golpe de 1964, como com aquelas que reavaliaram o quadro da sociedade brasileira no momento ulterior.

<sup>4</sup> Em **Pequeno cinema antigo** e em **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento** essa avaliação aparece mais explícita. No primeiro, o crítico afirma que a condição primária para se entender qualquer manifestação da vida nacional, sobretudo o cinema, é o nosso atraso político, econômico e social, ou seja, o “subdesenvolvimento”. Já no segundo, ao argumentar sobre o cinema brasileiro, Paulo Emílio lançou sua frase clássica: “Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado [...]”. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

“situação colonial”, não se distinguindo qualitativa ou substancialmente dessa, uma vez que a independência política (meramente formal) quase não alterou a estrutura da exploração pela qual foram submetidos os povos latino-americanos<sup>5</sup>.

Portanto, mesmo com alterações na acepção dos termos — “subdesenvolvimento”, “situação colonial”, “semicolonialismo” — o diálogo entre Paulo Emílio e ISEB atinente à estrutura da sociedade brasileira é muito forte e dá margem para outras interlocuções significativas. De acordo com o crítico, o “subdesenvolvimento”, concretizado na prática pela dominação estrangeira em nosso mercado interno, constitui-se no grande entrave ao desenvolvimento de nossa cinematografia.

À luz dessa premissa e seguindo as pistas lançadas por Jean-Claude Bernardet, na obra **Historiografia clássica do cinema brasileiro**, sobretudo alguns elementos tomados como exemplo do nacionalismo do discurso histórico de Paulo Emílio, sabemos que ele, ao acentuar o “nascimento” do cinema brasileiro, incorre em uma “profissão de fé ideológica”, na qual a busca de raízes autenticamente brasileiras para o cinema é uma premissa salutar no contexto de construção de uma efetiva tradição cinematográfica nacional<sup>6</sup>.

Aliado a isso, é preciso salientar também que em sua na trilogia Paulo Emílio expõe a idéia segundo a qual num contexto subdesenvolvido existe a necessidade de, por um lado, legitimar o produto nacional frente ao produto que vem de fora país e, por outro, estabelecer as condições para uma industrialização do cinema brasileiro aos moldes da chamada “Bela época”. Cabe ressaltar que “Bela época” corresponde um período na cinematografia nacional (1908-1911) que é considerado desgarrado dos interesses externos, ou seja, totalmente autônomo das influências estrangeiras<sup>7</sup>.

Dessa maneira, tal ideologia de negação do presente subdesenvolvido, bem como sua inerente defesa dos filmes nacionais em nosso mercado interno constitui-se no bastião levantado pelo crítico na elaboração de sua história de nossa cinematografia. De um modo geral, depreende-se que o desenvolvimento do cinema nacional depende da

---

<sup>5</sup> TOLEDO. Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de ideologias**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1982, p. 68.

<sup>6</sup> Cf. BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

<sup>7</sup> Esta premissa consiste na base de sustentação dos conceitos de dependência e alienação que serão tratados mais adiante.

modernização industrial planejada e protegida por medidas estatais. Assim, tal industrialização tutelada pelo Estado, ao mesmo tempo influenciaria a economia e a cultura nacional contra a dominação externa.

Na verdade, a questão proposta por Paulo Emílio referente à idéia de industrialização do cinema brasileiro via intervenção estatal na economia enseja, em sua essência, a união de classes em prol do desenvolvimento nacional. Nesse sentido, duas problemáticas dessa concepção são fundamentais: primeiro, a idéia que atribuiu ao Estado um papel fundamental no desenvolvimento nacional autônomo e, segundo, a perspectiva de que a união entre capital trabalho é essencial nesse processo desenvolvimentista.

A problemática acerca da legitimação da função estratégica estatal no desenvolvimento inter-relaciona ideologicamente as teses de Paulo Emílio com as do ISEB<sup>8</sup> e do PCB. Com as do ISEB porque, de acordo com Toledo, apesar da multiplicidade de afinidades teóricas no interior daquela instituição, o projeto comum era orientado pela ideologia do nacional-desenvolvimentismo, cuja perspectiva acenava a idéia de que através da intervenção estatal, com planejamento e regulação econômica, seria possível superar o atraso econômico-social e a “alienação cultural” daí decorrente<sup>9</sup>. Com as teses do PCB, uma vez que, como aponta Daniel Pécaut, o partido era portador da tradição estatal dos intelectuais brasileiros, que enxergavam no Estado o veículo capaz de modernizar a sociedade brasileira, realizando as mudanças estruturais necessárias<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> É consenso entre diversos pesquisadores a heterogeneidade de perspectivas no interior do ISEB, bem como as diversas fases pelas quais estas perspectivas formaram um núcleo de poder no interior da instituição. Os principais são Daniel Pécaut e Caio Navarro de Toledo. Cf. PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e política no Brasil: entre o povo e nação**. São Paulo: Ática, 1990. TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de ideologias**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1982. Não obstante, nosso intuito não é percorrer o caminho das disparidades de pensamento, mas evidenciar a ideologia mais geral iseibiana que influenciou grande parte dos intelectuais envolvidos pela esfera cinematográfica, sobretudo aqueles que tomaram contato com a obra de Paulo Emílio.

<sup>9</sup> TOLEDO, Caio Navarro de. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB**. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p.7-8. Na mesma obra, Luiz Carlos Bresser-Pereira chama atenção para a adesão do ISEB à teoria econômica da **Comissão Econômica para a América Latina** (CEPAL), especialmente a questão da substituição de importações de Celso Furtado. Esse é um tema interessante, pois demonstra que os interlocutores de Paulo Emílio, assim como o próprio, embora contrários à tese da industrialização por substituição de importações, ignoraram esse ponto e se reconhecem ideologicamente com as teses isebianas.

<sup>10</sup> PÉCAUT, 1990, op. cit., p. 144.

A segunda problemática é mais profunda. Além da defesa da intervenção do Estado na economia, são inúmeros os apontamentos na trilogia do crítico atinentes à necessidade de reconquista da harmonia de interesses entre produção, distribuição e exibição que imperou no período da “Bela época” do cinema brasileiro.

Considerando que Paulo Emílio caracteriza distribuidores, exibidores, produtores e cineastas cinemanovistas como ocupantes<sup>11</sup>, porém os dois últimos como agentes que se colocam no lugar do ocupado trabalhador<sup>12</sup>, a própria idéia de harmonia de interesses entre produção, distribuição e exibição sugere a defesa da união de classes, ou seja, união de forças entre capital e trabalho. A essência desta interlocução ideológica que a perspectiva da união de classes de Paulo Emílio estabelece, indubitavelmente reside na luta por um mercado interno nacional autônomo.

Para o crítico, a autonomia do mercado cinematográfico nacional, isto é, sua dissociação da “situação colonial” ou do “subdesenvolvimento”, dependia da junção de interesses comuns entre produção, distribuição e exibição cinematográfica, articulados à proteção e intervenção estatal. Tal proposta, enquanto um pressuposto básico para o desenvolvimento do cinema brasileiro demonstra que no nível ideológico a obra do crítico dialoga diretamente com as teses de “Revolução capitalista”<sup>13</sup> do ISEB e de “Revolução brasileira” do PCB.

Quanto à “revolução capitalista” do ISEB, Hélio Jaguaribe, um dos fundadores da instituição, afirma que o nacional-desenvolvimentismo atribuía à burguesia nacional, em articulação com a classe operária e a classe média moderna, papel fundamental na mobilização de um esforço de desenvolvimento industrial, encaminhado para um projeto nacional<sup>14</sup>. Nessa medida, como salienta Luiz Carlos Bresser-Pereira, “[...] embora a revolução capitalista fosse marcada pelo conflito social, a formação do Estado

---

<sup>11</sup> Parcela de brasileiros que incorporou a cultura e os interesses dos colonizadores. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 94.

<sup>12</sup> Parcela de brasileiros ignorados no corpo social. Cf. *Ibid.*, p. 94.

<sup>13</sup> De acordo com Luiz Carlos Bresser-Pereira, “[...] a idéia de revolução capitalista, emprestada do materialismo histórico, estava na base do pensamento do ISEB, embora sem nenhuma ortodoxia”. Cf. BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. O conceito de desenvolvimento do ISEB rediscutido. In: TOLEDO, Caio Navarro de. (Org.). **Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB**. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 55.

<sup>14</sup> JAGUARIBE, Hélio. O ISEB e o desenvolvimento nacional. In: *Ibid.*, p. 39.

nacional se fazia, necessariamente, por intermédio de uma aliança entre capital e trabalho”.<sup>15</sup>

Candido Mendes de Almeida, outro fundador do ISEB, nos auxilia nessa questão ao destacar que a crítica à estrutura semicolonial brasileira, aliada à perspectiva de militância intelectual para conjugar a industrialização do país, no intuito de começar a buscar um mercado interno autônomo, eram as tarefas pelas quais se deu o surgimento da instituição<sup>16</sup>. Portanto, o diálogo de Paulo Emílio com tais teses fica límpido.

Já no interior do PCB, embora as teses pecebistas subdividissem a burguesia nacional em diversas classificações, os documentos do partido sinalizavam um consenso com essa avaliação. Guido Mantega demonstra que, desde 1958, na **Declaração de Março**, com o desenvolvimento capitalista brasileiro pautado na industrialização, o partido reconhecia o fortalecimento da burguesia nacional, bem como apontava a necessidade de sua inclusão na frente revolucionária<sup>17</sup>.

Dessa concepção originou-se uma divisão do corpo social brasileiro ancorada na idéia de que nossa sociedade era dividida entre setores com interesses nacionais<sup>18</sup> e setores defensores dos interesses estrangeiros<sup>19</sup>. Diante disso, proletariado, classe média e “burguesia revolucionária” são encarados pelo PCB como aliados que almejam realizar a revolução democrático-burguesa, naquele momento um estágio necessário para chegar ao socialismo<sup>20</sup>. Mais uma vez a perspectiva de Paulo Emílio encontra eco bastante eficaz.

Em verdade, a trilogia do crítico estabelece um diálogo referente à burguesia nacional que se dá em dois movimentos. O primeiro que acabamos de tratar consiste na idéia a qual essa burguesia é aliada no processo de industrialização do cinema brasileiro. E o segundo, que passamos a abordar a partir daqui, em que as críticas à burguesia são

---

<sup>15</sup> BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. O conceito de desenvolvimento do ISEB discutido. In: TOLEDO, Caio Navarro de. (Org.). **Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB**. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 52.

<sup>16</sup> ALMEIDA, Candido Mendes de. ISEB: fundação e ruptura. In: *Ibid.*, p. 13.

<sup>17</sup> Cf. MANTEGA, Guido. **A economia política brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

<sup>18</sup> Proletariado rural e urbano, setores da classe média e burguesia industrial nacionalista, isto é, “burguesia revolucionária”.

<sup>19</sup> Capitalistas estrangeiros e grandes latifundiários associados aos imperialistas.

<sup>20</sup> Cf. PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e política no Brasil: entre o povo e nação**. São Paulo: Ática, 1990.



alicerçadas na refuta dos valores universais, sobretudo intuindo salientar a necessidade de uma cultura autenticamente nacional.

Esse caráter ambíguo do projeto historiográfico de Paulo Emílio é extremamente significativo, pois, se em diversas passagens de sua trilogia se nota a proposta de união de classes (exposta acima), em outros, também são encontradas algumas críticas radicais e taxativas à própria burguesia. Com entender essa questão demasiadamente complexa? Vejamos.

Do ponto de vista político-econômico, Paulo Emílio não enxerga outro caminho para o desenvolvimento do cinema brasileiro senão o da união com a burguesia. Desse modo, a ideia de união de classes parece ficar mais compreensível. Entretanto, por outro lado, como cinema não é apenas produto industrial, mas também manifestação cultural, a cisão com os valores estéticos burgueses é inevitável para uma verdadeira manifestação cinematográfica nacional.

Isso aparece em dos ensaios do crítico. Quando trata do contexto cinematográfico nacional pós-**Vera Cruz** (1950), ele não poupa críticas ao desinteresse dos setores industriais e estatais pelo cinema nacional, assim como refuta enfaticamente aos valores universais burgueses. Segundo ele:

O malogro industrial não teve conseqüências fatais. [...] O principal beneficiário da herança do esforço cosmopolita foi um pequeno grupo paulista que adquiriu fisionomia própria e cuja influência se manifesta fortemente no cinema oficial de nossos dias. Justifica-se, pois, que se defina a ideologia do grupo apesar da pobreza de sua contribuição à cultura nacional. Essa definição facilitará, aliás, a compreensão de um traço curioso no fenômeno do subdesenvolvimento: a tonalidade especial que pode assumir o anseio de ascensão individual no *status quo* da sociedade. A afirmação dos aspectos exteriores da riqueza e do poder, isto é, o arrivismo, pode coexistir ou ser totalmente substituída pela vivência de sentimentos fantasiosos atribuídos à elite, nostalgia, pessimismo e gosto pela decadência, enfocados na mais total ausência de senso crítico e de humor. Os arrivistas do espírito desejam atingir verdades universais e permanentes do ser humano acima de qualquer conjuntura social definida<sup>21</sup>.

Lendo rapidamente essa passagem não é possível perceber críticas que passem dos limites estabelecidos por uma análise estética do cinema “oficial” do grupo paulista. Não obstante, é preciso recorrer a uma passagem de **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento para perceber que, em sua concepção, a burguesia nacional e o

---

<sup>21</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. In: \_\_\_\_\_. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 33.

Estado formam um corpo uníssono. Paulo Emílio afirma: “[...] a solidariedade fundamental do poder público é com o ocupante, do qual emana [...]”.<sup>22</sup>

À luz dessa premissa, notemos que as colocações do crítico partem da questão estética para problematizar todo o complexo que envolvia produção, distribuição e exibição do cinema brasileiro dito oficial. Nesse sentido, a mesma burguesia, considerada importante do ponto de vista político e econômico no processo de desenvolvimento do cinema nacional, passa a ter suas concepções estéticas atacadas porque é vista como promotora de uma concepção de valores universais que maculam nossa cultura original<sup>23</sup>.

Realmente a trilogia de ensaios de Paulo Emílio é ambígua, mas podemos tentar sintetizar sua posição. Depreende-se que ele parte da crítica à burguesia como classe promotora de valores e concepções simbólicas que influem diretamente na economia do cinema brasileiro, para chegar ao ataque nos valores simbólicos burgueses tidos como universais.

Por um lado, as críticas à burguesia como classe inter-relacionam a posição do crítico com as perspectivas assumidas pelo PCB no momento posterior ao golpe de 1964. De outro, o ataque aos valores simbólicos burgueses direcionam os ensaios de Paulo Emílio ao encontro das propostas isebianas.

Quanto ao diálogo da trilogia de Paulo Emílio com o PCB, podemos notar que ele reside justamente nas críticas à burguesia como classe, pois, com o golpe de 1964, a idéia da “revolução brasileira” pecebista se demonstrou falida, uma vez que a “suposta” burguesia nacional não era tão aliada quanto se esperava<sup>24</sup>. Automaticamente, os documentos do partido sinalizam que seus dirigentes começaram a apontar que os motivos dos erros interpretativos do quadro brasileiro anterior ao golpe de 1964,

---

<sup>22</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. In: \_\_\_\_\_. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 93.

<sup>23</sup> Inclusive essa perspectiva levou o crítico a aderir as concepções estéticas dos jovens cineastas do **Cinema Novo**. No entanto, esse tema é demasiadamente complexo e será tratado em outras publicações de nossa autoria.

<sup>24</sup> Inclusive, anos antes do golpe de 1964, a interpretação de que existia uma parte da burguesia brasileira atrelada aos interesses nacionais e disposta a formar uma frente para a “revolução brasileira” foi um dos motivos pelos quais houve praticamente o rompimento de Caio Prado Júnior com os setores diretores do PCB. Caio Prado deixou bem claro que encarava a burguesia brasileira, como um todo, atrelada aos interesses imperialistas, bem como indisposta a formar uma frente de atuação na “revolução brasileira”. Isso fica bastante explícito em **A revolução brasileira**. Cf. JUNIOR, Caio Prado. **A revolução brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966.

residiram justamente nas concepções pequeno- burguesas de sua diretoria, bem como na crença da “revolução brasileira” apoiada pela burguesia com interesses nacionais<sup>25</sup>.

Acerca da interlocução entre os ensaios de Paulo Emílio e as teses do ISEB, o respeitado historiador de cinema brasileiro Ismail Xavier nos dá um dado consistente. Para ele, os ensaios de Paulo Emílio buscam os aspectos positivos do cinema nacional naquilo que é peculiar em nossa cinematografia e alheio às influências universais. Evoluindo sua argumentação, Xavier enfatiza que o crítico demonstra uma desconfiança geral à aplicação de categorias universais à expressão cinematográfica nacional, isto é, à interferência de valores universais que podiam macular nossa legítima linguagem cinematográfica<sup>26</sup>.

Na verdade, acreditamos que as críticas de Paulo Emílio aos valores universais são recebidas pela intelectualidade brasileira pelo estabelecimento de uma relação de alteridade, na qual uma relação dialética entre ocupante e ocupado pode ser entendida como correlato de metrópole e colônia, desenvolvido e “subdesenvolvido” e outro e eu. Dessa maneira, essas críticas apontam o externo (aquilo que vem de fora) como grande inimigo do interesses internos (da legítima cultura nacional).

A crítica aos valores burgueses, automaticamente vinculados aos interesses externos, leva nosso autor ao encontro das categorias de “dependência” e “alienação” alimentadas no interior do ISEB. De acordo com Caio Navarro de Toledo, o conceito de “dependência” no interior do ISEB é utilizado para definir tanto “situação colonial” e “subdesenvolvimento”, como “semicolonialismo”.

Desse modo, a relação de dependência pode plenamente ser identificada com o conceito de “alienação”, à medida que nenhum autor isebiano se preocupa em estabelecer possíveis distinções de alcance teórico entre ambas as categorias, tomando-as sempre indistintamente<sup>27</sup>. Nota-se que estamos em um terreno pantanoso que já foi e continua sendo fruto de diversas divergências teóricas. Por isso mesmo é pertinente esclarecer alguns pontos.

---

<sup>25</sup> Cf. CARONE, Edgar. **O PCB** – 1943 a 1964. São Paulo: Difel, 1982.

<sup>26</sup> BERNARDET, Jean-Claude; CANDIDO, Antonio; GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SEGALL, Maurício; XAVIER, Ismail. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. **Filme Cultura**, ano XIII, p. 7, jul./ago./set, 1980.

<sup>27</sup> TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB**: Fábrica de ideologias. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982, p. 71.

Para Caio Navarro de Toledo, o conceito de “alienação” na obra isebiana não era marxista, mas sim, existencialista, pois Álvaro Vieira Pinto, o isebiano que mais se deteve na “teoria da alienação”, fez uma leitura parcial da obra de Marx, entendendo “alienação” como fenômeno específico da nação subdesenvolvida. Portanto, ignorou-se que, mesmo com a chegada do desenvolvimento econômico, a nação esbarraria nos limites impostos pelo modo de produção capitalista<sup>28</sup>.

Dessa forma, a perspectiva isebiana acentua que a passagem do “subdesenvolvimento” ao desenvolvimento (econômico) terá como conseqüência a extinção das alienações política e cultural<sup>29</sup>. Sendo assim, o tema atinente à “alienação” cultural é o ponto mais profundo da interlocução da trilogia de Paulo Emílio com a obra isebiana, especialmente a de Roland Corbisier.

Para Toledo, de modo geral, para todos os intelectuais do ISEB, se no “subdesenvolvimento” tudo é subdesenvolvido, a esfera cultural não é alheia a tal situação, pois todas as suas produções têm a marca da “alienação”. Especificamente para Corbisier, no subdesenvolvimento vive-se muito mais no nível da natureza, pois a cultura pressupõe um projeto que nega o dado natural e serve de norma à sua transformação.

Em face disso, uma vez que no estado de “dependência” e/ou “subdesenvolvimento” não se tem um projeto próprio, se aceita um projeto alheio (que vem de fora)<sup>30</sup>. Dessa maneira, a cultura não poderá ser senão um reflexo, um subproduto da cultura metropolitana<sup>31</sup>.

É interessante notar que Paulo Emílio não teoriza muito, pois tem um projeto mais no nível ensaístico. Não obstante, mais interessante ainda é salientar que sua refuta aos valores burgueses universais são recebidas notadamente como recusa de concepções simbólicas impostas pela dominação externa. Ou seja, com extrema carga ideológica nacionalista, bem como avessa ao transplante de valores e concepções que não expliquem as fissuras originais de seu local social.

Ao cabo desta análise, é válido argumentar que as próprias circunstâncias históricas, suas contingências e a recepção da obra de Paulo Emílio permitiram uma

---

<sup>28</sup> TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de ideologias**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982, p. 80.

<sup>29</sup> Ibid., p. 81.

<sup>30</sup> Ibid., p. 82.

<sup>31</sup> Ibid., p. 81.

profunda interlocução ideológica entre suas perspectivas e as de ISEB e PCB. Tal diálogo, sem dúvidas, possibilitou à trilogia do crítico uma carga de significativa de eficácia política, isto é, poder de aceitação.

No entanto, acreditamos que tal eficácia política da obra de Paulo Emílio reside justamente na capacidade ambivalente de se inter-relacionar ideologicamente com as variadas aspirações das esquerdas brasileiras. Seus argumentos foram estratégicos, assim como também foram estratégicas a leitura que a intelectualidade fez delas.

Com efeito, isso foi possível porque, na verdade, como todo grande intelectual no intuito de marcar posição em prol do cinema brasileiro e contrário a uma situação na qual todos se sentiam prejudicados (o subdesenvolvimento) no decorrer dos decênios de 1960 e 1970, Paulo Emílio concatenou sem ortodoxia, porém como contornos muito nítidos, diversas perspectivas de expressiva sustentabilidade político-ideológica.

