Expectativa de movimento e figuração italiana na troca de cartas entre Gustavo Dahl e Paulo Emilio (1960-1963)

Expectativa de movimiento y figuración italiana en el intercambio de cartas entre Gustavo Dahl e Paulo Emilio (1960-1963)

Pedro Plaza Pinto [*]
Universidade Federal do Paraná

Resumo

Estudo da atividade missivista na crítica brasileira no começo dos anos 1960 a partir dos elementos figurantes no diálogo entre Paulo Emilio Salles Gomes e Gustavo Dahl. Tendo por base a atividade crítica ligada à Cinemateca Brasileira, o artigo propõe o exame do modo como os emblemas "Itália", "neo-realismo" e "Pasolini" comparecem conectados com a discussão sobre revolução e novidade. As expectativas de transformação no panorama local do movimento da cultura cinematográfica são alimentadas nas publicações dos "cinematequeiros" dentro do *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo* nos anos anteriores à estada de Gustavo Dahl em Roma, de onde escreve para Salles Gomes. O cotejamento entre críticas e cartas expõe o desencontro de expectativas e de concepções entre os dialogantes, ainda que a pauta seja comum e as referências retiradas do cinema italiano.

Palavras-chave: crítica cinematográfica; Cinemateca Brasileira; Itália.

Resumen

Estudio de la actividad misivista em la crítica brasileña a principios de los años 1960 a partir de los elementos figurantes en el diálogo entre Paulo Emilio Salles Gomes y Gustavo Dahl. Con base en la actividad crítica ligada a la Cinemateca Brasileira, el artículo propone el examen del modo en que los emblemas "Italia", "neo-realismo" y "Pasolini" comparecen conectados con la discusión sobre revolución y novedad. Las expectativas de transformación en el panorama local del movimiento de la cultura cinematográfica son alimentadas en las publicaciones de los "cinematequeros" dentro del *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo* en los años anteriores a la estancia de Gustavo Dahl en Roma, de donde escribe para Salles Gomes. El cotejo entre críticas y cartas expone el desencuentro de expectativas y de concepciones entre los dialogantes, aunque la pauta sea común y las referencias retiradas del cine italiano.

Palabras-clave: crítica cinematográfica; Cinemateca Brasileira; Italia.

● **Enviado em: 24/04/2018**
● **Aprovado em: 24/07/2018**

[*] Professor do departamento de História e do programa de pós-graduação em História da UFPR.

1. Introdução

"Paulo meu velho", datilografa Gustavo Dahl em carta enviada de recém-chegado a Paris no começo de 1963[1]. Um simples sintagma de saudação nos aponta dados sobre a relação entre os missivistas, um de São Paulo e outro de Paris. O remetente tem pelo amigo uma sincera admiração e se comunica com mais extensão, em páginas e mais páginas batucadas à máquina. Invoca-o seu e dedica a ele a aparentemente inocente alcunha, e o desuso da vírgula entre nome e pronome multiplica o sentido e o jogo de ambiguidades, pois o Paulo seu pode até ser mesmo um outro Paulo que o Paulo "real", o Paulo de fato implicado nas linhas ora endereçadas. Há carinho e amizade, mas a alcunha do "velho" traz suspeita ao leitor incauto e intrometido hoje na delicadeza de uma relação e de um histórico encontro sob a sombra da Itália na crítica brasileira a partir do trabalho da Cinemateca Brasileira e de seu "papa"[2].

"O velho" era como Paulo Emilio assinava algumas de suas cartas aos jovens da equipe formada entre 1958 e 1960 a partir do I Curso para Dirigentes de Cineclubes. Entre os alunos Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet, do Cineclube Dom Vital, Paulo Emilio encontrou alguns dos integrantes da nova geração para a Fundação Cinemateca Brasileira. Algumas das principais questões que marcam este encontro serão desembaraçadas neste artigo por meio da leitura e problematização de elementos deste diálogo de epístolas e diante da presença da Cinemateca Brasileira na vida do jovem escrevente Gustavo Dahl. Vem a primeiro plano o entusiasmo ou a rotinização do uso do termo neo-realismo, a questão da revolução e da juventude, o papel da novidade chamada Pasolini, e mesmo a figuração da Itália como emblema de cinema.

O "velho" de então tem menos de cinquenta anos e é conservador-chefe da instituição, figura de proa na organização do projeto de cinemateca agora a pleno vapor, nas horas mais heróicas de luta pela existência pelas quais passou no começo dos anos 1960, entre expectativas e frustrações. A Cinemateca Brasileira ganhara seu estatuto e reconhecimento nos anos anteriores, de modo mais amplo após o desligamento do Museu de Arte Moderna de São Paulo e autonomização da instituição. No mesmo influxo, organiza-se uma nova crítica ligada à inserção da Cinemateca Brasileira entre o final dos anos 1950 e os primeiros anos da década seguinte. Verifica-se a passagem de tarefas entre o experiente crítico Paulo Emilio

1 DAHL, Gustavo. Carta para Paulo Emilio Salles Gomes. Paris, 21 fev. 1963, 6 p. Datilografado. *Cinemateca Brasileira*. Acesso: BR CB PE/CP. 1557.

2 A expressão "papa" é de Glauber Rocha, apontando uma analogia de hierarquia clerical na Cinemateca Brasileira. Ver ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 318.

Salles Gomes, conservador da Cinemateca Brasileira, e o grupo dos “novos", com Jean-Claude Bernardet, Rudá Andrade, Maurice Capovilla, Gustavo Dahl, entre outros escritores estreantes nas páginas do *Suplemento Literário* d`*O Estado de S. Paulo*.

Há a percepção de algum desencontro no entendimento sobre as atividades da cinemateca oriunda do Clube de Cinema dos anos 1940, com quase vinte anos de labuta, e os jovens indicando um rumo convergente com a militância advinda do teatro, do movimento estudantil e do PCB[3]. Por seu lado, Salles Gomes dedicava-se ao projeto de consolidação institucional com idas a Brasília entre 1963 e 1964, após a proposição e retirada de pauta no congresso do projeto de lei 711/1959 de apoio ao órgão e com a sua participação na criação da Universidade de Brasília. Há sinais desta discussão na troca de cartas entre Gustavo Dahl e Paulo Emilio Salles Gomes a partir de 1961, o melhor dos anos de trabalho da instituição pela presença no exterior e pelas promessas de recursos futuros.

Este artigo nasce de um material que foi ignorado durante pesquisa anterior, há vários anos, e que ficou esperando pacientemente uma dedicação mais fina. Trata-se de um conjunto documental que envolve cartas, artigos para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, notas e informações publicadas pela Cinemateca Brasileira nos jornais, além de informações relacionadas com a presença do viajante Gustavo Dahl, entre Roma e Paris, nos primeiros anos da década de 1960.

O tema vem em continuidade com o exame do diálogo na crítica de cinema no Brasil da passagem do nacional-desenvolvimentismo para o ciclo do Golpe de 1964, nos anos que definem e circunscrevem a afirmação e a emergência do Cinema Novo, no final dos anos 1950 e começo da década seguinte. Em outro trabalho, o estudo ficou restrito à relação tensa entre Paulo Emilio Salles Gomes e o Cinema Novo na figura dos dois melhores críticos do movimento, antípodas no modo de se colocarem na esfera pública, no caso, de David Neves e Glauber Rocha[4].

Mas havia também a figura de mediação, muito própria porque mais próxima da realidade cotidiana dos quadros da Cinemateca Brasileira. Esta figura era Gustavo Dahl. Enviado para a Europa pela Cinemateca para falar no encontro de St. Margherita Ligure, em 1961, e participar do congresso da Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) em Roma, em 1962, “Gustavino”, como o apelidava afetuosamente Paulo Emilio, troca cartas com o amigo neste entretempo. Veremos mais adiante o teor destas cartas onde aparece o

[3] Conferir a biografia do crítico: SOUZA, Jose Inácio de Melo. *Paulo Emilio no paraíso*. São Paulo, Record, 2002, p. 380.

[4] PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emilio e a Emergência do Cinema Novo.* São Paulo, Universidade de São Paulo, ECA/USP, (Tese de doutorado), 2008.

desencontro de expectativas entre ambos.

Em termos gerais, o desencontro de expectativas em um momento de grandes esperanças é o resultado de um Paulo Emilio que instiga o jovem a escrever para o *Suplemento Literário* e o destaca para a representação junto ao famoso, tenso e demarcador Congresso da FIAF em Roma de 1962, onde se esperava que a Cinemateca Brasileira mediasse querelas que envolviam os nomes de Henri Langlois, da *Cinématèque Française*, e Ernst Lindgreen, do *British Film Institute*. Paulo Emilio não vai, envolve o pupilo e permanece no Brasil na sua articulação, sempre urgente e sempre ampla pela ação, pela criação de convênios e pela subsistência da Cinemateca Brasileira. Logo, há um considerável conjunto de missivas no período em que Paulo Emilio se comunica com muitas frentes do cinema e da institucionalidade no Brasil, desde dirigentes culturais aos jovens do Cinema Novo. Este conjunto mais amplo de cartas mostra com o que Paulo Emilio se ocupava enquanto respondia às longas reflexões e algumas notícias que Dahl lhe enviava da Europa.

Então, o objetivo desta pesquisa analisar as cartas e inseri-las no vivo do tempo, colocá-las em relação e na cronologia de tarefas as mais simples ou as mais nobres do cotidiano de uma cinemateca, na discussão sobre a renovação do cinema, na inteligibilidade e afeto envolvidos no diálogo luminar porque (1) mostra a centralidade da discussão sobre Neo-realismo e Itália para esta passagem da história da cinemateca. Além disso, a catapulta italiana é bem fornida de passado mas também de expectativa de futuro que (2) envolve Pasolini como uma possível referência cambiada e ajustada ao modo de Paulo Emilio no primeiro momento, em artigo ao *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo*, mas depois novamente na troca de cartas merecendo o testemunho e citação *ipsis litteris* de fala lúcida de Pasolini diante de outros cineastas segundo o relato de Gustavo Dahl. Pano de fundo, o vetor de ação cultural da cinemateca é a discussão agenciada a partir das famosas mostras mas não só quando o evento envolveu Itália.

O foco do exame mais detido deste escrito é sobre os artigos de Paulo Emilio para o *Suplemento Literário,* sobre a troca de cartas com Dahl e, nesta troca, a presença de Pasolini como figura de referência para a criação de expectativas que cercou o Cinema Novo. Esta descoberta foi realizada retrospectivamente: ao ver Pasolini como figura de proa numa discussão com cineastas russos em Roma, falando sobre a função dos intelectuais e sobre a realidade ou ilusão dos modos revolucionários de agir, Dahl nos faz retomar a figuração que Paulo Emilio traçara da chegada de Pasolini no Brasil. Como sabemos, esta presença passa a existir com a duplicidade de um Pasolini romancista e roteirista de seus companheiros de cinema, a partir de meados dos anos 1950, no que Adams Sitney definiu como o segundo

momento de crise vital (*vital crisis*) do cinema italiano do pós-guerra[5]. Esta presença está imantada pelo cotejamento da nova geração do cinema italiano com a geração do neo-realismo, como veremos adiante.

Agora que explicamos o escopo deste artigo, podemos apresentá-lo mais resumidamente: trata-se de uma síntese dos estudos, ainda em curso, da origem e do seguimento do debate entre Gustavo Dahl e Paulo Emilio Salles Gomes durante a emergência do Cinema Novo. É perceptível que houve um desajuste de expectativas sobre as tarefas urgentes e o movimento da juventude. Desse lado, Paulo Emilio demonstra o desejo de ver Gustavo Dahl dedicado às ações da cinemateca, enquanto este mostra o seu papel de articulador da nova geração e quer fazer-se cineasta. Mas também a confluência de idéias entre os amigos, se temos em conta que ocorre a passagem dos emblemas Cinema Italiano, Neo-realismo e Pasolini para os novos da cinemateca, especificamente o papel destes emblemas sobre a definição da literatura e da crítica no cinema moderno.

2. O *Suplemento Literário* antes dos festivais da cinemateca

Seguiremos para uma exposição que leva em conta a pergunta: de que maneira Paulo Emilio Salles Gomes intervinha no campo cultural no momento anterior à proposição do Cinema Novo, a partir do início da publicação regular no *Suplemento Literário* d'*O Estado de São Paulo*? Tal pergunta constitui-se apenas um vetor de aproximação com o momento seguinte, quando o crítico influi decisivamente na ideologia do campo cinematográfico local a partir das teses apresentadas à I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica em 1960. A resposta demandaria o recorte de um trabalho próprio. Aqui, o objetivo é centrar o terreno da Convenção e não avançar sobre os inúmeros matizes da intervenção em *O Estado de S. Paulo*, desde a década de 1940, chegando ao *Suplemento Literário*.

O que está em jogo é a articulação prática de uma idéia de "movimento de cultura cinematográfica" implicada nas denominadas "tarefas" de um conservador e especialista ligado ao trabalho de uma cinemateca6. No lado da difusão, Paulo Emilio dedicou-se às leituras panorâmicas da estética cinematográfica e as suas conceituações tem um papel importante no mesmo período. Coube a elas uma função determinante para a passagem de

5 SITNEY, P. Adams. *Vital Crisis em Italian Cinema*. *Iconography, stylistics, politics.* Oxford University Press, New York, 2013. A expressão "crise vital" é justamente apropriada por Sitney de Pasolini, utilizando-a livremente.

6 Neste sentido, e diante da trajetória da Cinemateca Brasileira, ver CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira*. *Das Luzes aos anos de chumbo*. São Paulo, Ed. UNESP, 2010.

expressões – "arte impura", "síntese das artes", "esperança e decepção" – entre vários temas ou teses sobre o campo do cinema, de renovado valor para o desdobramento ideológico dos anos seguintes. São construções impregnadas de conceitos que depois seriam empregados pelos jovens cineastas e críticos.

Após o lançamento do livro *Jean Vigo*, em 1957, Paulo Emilio aumenta o seu prestígio internacional como especialista e pesquisador – tal fato fica evidente não apenas pelo reconhecimento de André Bazin[7], motivo de orgulho para o brasileiro, mas também em resenhas publicadas fora da França, como na Revista *Sight and Sound*[8]. Esse prestígio tem origem na atuação de Paulo Emilio Salles Gomes como pesquisador desde a segunda viagem para a França, quando começa a publicar, no início dos anos 1950, textos e artigos com Henri Storck sobre Jean Vigo[9]. No Brasil, construída da Europa, há a longa série em *O Estado de S. Paulo*, de 1948 a 1950, como crítico delegado em festivais internacionais de cinema. É fundamental para a fixação da reputação de especialista, em continuidade com a presença na revista *Clima*, nos primeiros anos da década anterior. Mesmo a sua contribuição para a revista *Anhembi* realimenta a percepção de que se tratava de um grande conhecedor de cinema: entre 1952 e 1953, há uma série de quatro artigos sobre o festival de Veneza; nos anos seguintes até 1956, mais outros artigos sobre temas variados, inclusive sobre cinema.

O engajamento na então Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a sua presença importante nos quadros da Fédération Internationale des Archives du Film, antes e depois de seu retorno definitivo da Europa, em maio de 1954, completam o esquema. Portanto, a sua volta para o Brasil era muito aguardada, sendo definitivas a sua marca e presença na realização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, pouco antes do retorno de fato. Se não fossem os contatos dentro da federação e os conhecimentos especializados de Paulo Emilio, talvez o Festival não houvesse sido um verdadeiro marco do movimento da cultura cinematográfica no Brasil.

O convite para ser o responsável pela seção de cinema do *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo* pelos realizadores Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, em 1956, representa um ataque com uma lança de duas pontas: por um lado, coroava a sua verve de especialista com artigos regulares no periódico semanal de grande interesse público; por outro lado, renovava a partilha de projetos com os amigos e parceiros da revista *Clima* (1941-1944). Em seu minucioso exame dessa geração de intelectuais, no livro *Destinos Mistos*,

7 BAZIN, André. "Présence de Jean Vigo" In *France Observateur.* Paris, nº 380, 22 ago. 1957.
8 EDWARDS, Roy, "Jean Vigo" In *Sight and sound.* London, nº 27, ago. 1957, p. 102-103.
9 Em inglês, em italiano e em francês; dentro das revistas *Positif, Bianco e Nero,* culminando no artigo *La mort de Jean Vigo*, para a revista *Cahiers du Cinéma*, em 1950.

Heloísa Pontes anota de forma muito correta, nas páginas finais, a importância e conexão com o passado, da nova reunião de *Clima*, dos antigos camaradas, com os Mesquita, donos do jornal:

> Resultado do encontro da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, do jornal dos Mesquita e dos membros de *Clima* que se profissionalizaram nas mesmas áreas em que se lançaram no início dos anos 40, o *Suplemento* foi um dos eixos por onde gravitou o sistema cultural paulista até meados da década de 60.[10]

A origem do *Suplemento* está na idéia de Júlio de Mesquita Filho de fazer um número especial d'*O Estado de S. Paulo* por ocasião do IV Centenário da cidade, segundo o depoimento de Antonio Candido11. É importante lembrar que também o I Festival Internacional teve, em sua motivação, os festejos do IV Centenário. Depois de realizado o número especial, Candido sugeriu aos donos do jornal a criação de um suplemento literário. A sugestão teve como conseqüência, algum tempo depois, um convite para o crítico dirigir a publicação. Candido não aceitou, mas planejou a publicação e indicou Décio de Almeida Prado para a direção. A publicação era, no dizer de Antonio Candido, inovadora e austera, ao mesmo tempo, entre um "amor pelo decoro" e certa liberdade. Décio de Almeida Prado chega a reconhecer que "o *Suplemento* foi um pouco a continuação de *Clima*"12, apesar de recusar-se a falar naquele em termos de geração.

Paulo Emilio inicia a sua contribuição em 1956 dedicando a maioria dos seus artigos às questões ligadas ao problema da pesquisa, preservação e difusão da cultura cinematográfica. Há a longa série inicial que concentra a sua ênfase na formação de quadros, acervo e condições para o funcionamento da cinemateca. O incêndio de 1957 no depósito da Cinemateca faz aparecer ao crítico a necessidade urgente de um olhar histórico e de ataque

---

10 PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos. Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.210.

11 Anexo ao trabalho do importante estudo descritivo de Marilene Weinhardt, que nos foi bastante útil para compreendermos a composição do *Suplemento Literário*. Como diz a autora: "O SL [Suplemento Literário] foi de significado indiscutível como pólo convergente e divergente de cultura, o que se buscou comprovar ao longo deste trabalho e que foi confirmado tanto nos depoimentos aqui reproduzidos como em conversas esporádicas com antigos colaboradores e leitores assíduos. Uma segunda razão residiu na proposta que orientou a idealização do periódico, criado como uma espécie muito próxima da revista literária, cujo objetivo era realizar um trabalho imparcial, que não representasse grupos ou tendências, mas procurasse corresponder às aspirações da intelectualidade brasileira quanto ao nível de qualidade e de independência estética e ideológica.". In WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. 1956-1967 (Subsídios para a história da crítica literária no Brasil). São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, (Dissertação de mestrado), 1982, p.1.

12 Depoimento também disposto no anexo de WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*. 1956-1967 (Subsídios para a história da crítica literária no Brasil). São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, (Dissertação de mestrado), 1982, p. 861-873. Ver também trabalho com materiais *fac símiles* da publicação, inclusive com o projeto original de Antonio Candido em LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento Literário*. *Que falta ele faz!* São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2007.

conjuntural sobre as condições de trabalho de pesquisa no cinema brasileiro. Há também uma série não consecutiva de artigos sobre a conjuntura e as condições de realização e difusão do cinema brasileiro. Alguns cineastas são pontificados em vários artigos, entre 1957 e 1958: Chaplin, Griffith, Buñuel, Bergman, Orson Welles, Jean Renoir, Eisenstein.

Destacam-se no conjunto as séries mais centradas na difusão dos filmes durante os festivais promovidos pela Cinemateca Brasileira e pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cuja realização, em 1959 e 1960, foi pautada em termos de ampliação da "sensibilidade moderna", segundo palavras do próprio crítico. Há um conjunto seguido de doze artigos sobre o Festival História do Cinema Italiano, de julho a outubro de 1960; há outro pequeno conjunto sobre o Festival História do Cinema Francês, de 1959; sobre a mostra de clássicos do Cinema Americano, de 1958; e também dedicado à Semana da Cultura Cinematográfica com o cinema alemão, de 1959. Vários cineastas e obras eram examinados antes, durante ou mesmo após o período de exibições.

3. Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica: sinais de um novo panorama

O ano de 1960 é um dos momentos mais profícuos da escrita de Paulo Emilio Salles Gomes no *Suplemento Literário*. Depois de uma contribuição irregular em 1959, que cessou entre setembro e o final do ano, o crítico retorna para uma série determinante pela recorrência de problemas, diversificação dos assuntos e intervenção explícita na conjuntura da crítica local. A diluição da problemática sobre a instalação e funcionamento das cinematecas é acompanhada pela mudança de foco: divulgam-se os festivais realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de pontuar os diretores ou filmes programados. Tal deslocamento da ênfase no movimento da cultura cinematográfica, em direção à avaliação das potencialidades de realização do cinema brasileiro, sinaliza mudança para um corpo-a-corpo com as concepções da crítica local, uma vez que Paulo Emilio conquistara espaço de destaque entre os seus pares.

É notável, seguindo esse ponto de vista, o artigo publicado ainda em julho de 1959 intitulado *Semestre de estudos franceses*. Trata-se de uma abordagem sobre o que poderia ser discutido a respeito do cinema francês por ocasião do festival *História do cinema francês*, então em curso, organizado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em colaboração com a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca Francesa. Como é peculiar ao estilo da escrita, Paulo Emilio chega devagar e de forma surpreendente ao assunto. Antes, faz questão de explicar a grande importância e o significado da exibição de tantos e raros filmes

em território brasileiro, segundo ele, "uma manifestação de cultura cinematográfica sem precedentes nas Américas e semelhante às mais ambiciosas retrospectivas dos grandes centros europeus"[13]. Segue-se então uma nomeação dos responsáveis por tal façanha – Moniz Vianna, José Sanz, Rudá Andrade e Henri Langlois. A Cinemateca Brasileira é mencionada na breve apresentação de Rudá Andrade, "um dos jovens que vieram reforçar o grupo dos quarentões teimosos da Cinemateca Brasileira".

Demonstra-se aí o desenvolvimento ou mesmo aperfeiçoamento da intervenção, uma vez que história, difusão, cinema estrangeiro e conjuntura local encontram-se no mesmo texto. O procedimento enriquece a perspectiva e marca o período imediatamente anterior à preparação e realização da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. Em outras palavras, Paulo Emilio Salles Gomes valeu-se da realização dos festivais "História do cinema" para explicitar a deficiência e as virtudes do ambiente local, em especial sobre a crítica.

"Há certas tomadas de consciência coletivas cujo processamento exige escritores de verdade, e no panorama cinematográfico brasileiro Almeida Salles a este respeito é único", escreve Paulo Emilio ao avaliar a importância do catálogo *História do cinema francês*, nos primeiros dias do ano de 1960, com o artigo *Veteranos num catálogo*[14]. O elogio ao amigo, pelo qual se lamenta o pouco tempo dedicado aos estudos e ensaios cinematográficos, é acompanhado da nota sobre a crítica do "panorama cinematográfico". A procura de um entendimento e discussão sobre a situação da crítica brasileira contemporânea é a dominante entre outras preocupações daquele ano. Na semana seguinte, o tema se explicita no título. *Uma nova crítica?*[15] inclui ele próprio na visão ampla, além de mencionar e comentar um a um jovens como Jean-Claude Bernardet, Rudá Andrade, Gustavo Dahl, ou ainda fazer uma longa digressão sobre a influência do "mestre" Plínio Sussekind Rocha. Assinala também críticos a partir do seu lugar de origem ou da sua influência: mesmo silencioso em Recife, Ewaldo Bezerra Coutinho; Walter da Silveira e Glauber Rocha na Bahia; P. F. Gastal e Humberto Didonet em Porto Alegre; Saulo Pereira de Mello mantendo ativo o espírito do *Chaplin Club*; Sérgio Lima cultivando a verve surrealista.

É patente que havia uma grande expectativa em relação aos trabalhos da convenção. Como lemos no artigo *Antes da Primeira Convenção*[16], publicado na semana anterior ao evento

13 GOMES, Paulo Emílio Salles. "Semestres de estudos franceses" In *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.125.

14 GOMES, Paulo Emílio Salles. "Veteranos num catálogo" In *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.119-123.

15 GOMES, Paulo Emílio Salles. "Uma nova crítica?" In *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.133-138.

16 GOMES, Paulo Emílio Salles. "Antes da Primeira convenção" In *Crítica de cinema no Suplemento Literário*.

que ocorreu em novembro de 1960, os condicionantes desfavoráveis da crítica brasileira deveriam ser analisados e debatidos. O escrito é justamente uma tentativa de identificar problemas que causavam os condicionantes, mas também traçar uma conjuntura para inserir o panorama. A dificuldade exposta inicialmente é a de que os críticos de cinema, ao contrário dos críticos de literatura ou artes plásticas, não se liam mutuamente a ponto de estruturar uma "crítica nacional".

A origem deste diálogo bastante profícuo sobre Brasil acontece com base em questões da história do cinema, onde busca-se já a figuração destes três emblemas – cinema italiano, neo-realismo e Pasolini – nos textos didáticos de Paulo Emilio no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paul*o. O artigo da semana seguinte é o último sobre a série do festival do cinema italiano, consolidando a alternância da pauta numa linha subterrânea, mas onde ficam mais explícitos os horizontes da intervenção no próprio cinema local. *Um catálogo histórico*[17] trata de explorar e discutir alguns dos variados pontos de vista expostos nos artigos da publicação. Paulo Emilio rechaça os usos indevidos e repetitivos, a exemplo das noções de *neo-realismo* e *neo-realista*.

Esta discussão ecoa os debates internos e públicos da Cinemateca. Rudá Andrade já em 1958 publicara dois artigos sobre Cesare Zavattini[18], mas é no final de 1959 que examina o sentido e a existência do neo-realismo, que acaba classificando como uma escola. Não é o caso cotejar os pontos de vista que envolvem também Gustavo Dahl, o Cinema Novo e o cinema independente dos anos 1950 em relação ao debate de alguns anos que focaliza o termo e o fenômeno histórico. No caso de Rudá Andrade, a sua própria trajetória envolveu uma estada em Roma na primeira metade dos anos 1950, onde até teria trabalhado como assistente para De Sica em *Stazioni termini* (1953). Envolvido pessoalmente no clima do pós-guerra italiano, aluno do Centro Sperimentale di Cinematografia, Andrade elabora uma espécie de correção de perspectivas sobre o fenômeno italiano que ele considera "o mais discutido e observado destes treze anos", mas que gerava uma perplexidade pela discussão sem método. Segundo Andrade, a terminologia abria espaço para divergências e talvez fosse preferível "eliminá-la a empregá-la sem critério"[19]. "Necessária é uma purificação do termo, e esse foi o nosso

v. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.282-285.

17 GOMES, Paulo Emílio Salles. "Um catálogo histórico" In Crítica de cinema no Suplemento Literário. v. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.275-281.

18 ANDRADE, Rudá. "Procurando Zavattini" e "Zavattini autor" In *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 e 11 out. 1958.

19 ANDRADE, Rudá. "Neo-realismo, termo provisório" In *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 maio 1959.

principal objetivo nesta série de artigos"[20], diz a conclusão do tríptico de artigos.

De fato, o cinema italiano e o neo-realismo comparecem até mesmo nos artigos de 1961 de Gustavo Dahl para o *Suplemento Literário*, os decisivos *Algo de novo entre nós* e *Coisas Nossas*, onde o assunto é a definição do Cinema Novo em relação com as propostas que Dahl classifica como "humanistas". O deslizamento aqui é de que a ambiguidade terminológica poderia afetar o movimento nascente: os artigos foram considerados por Glauber Rocha como componentes fundamentais da escalada crítica que sustenta a emergência do Cinema Novo[21]. A sombra da questão neo-realista não contribui apenas para as identificações de caráter estético, mas também conceitual. Logo, é possível compreender a brincadeira de Dahl com Paulo Emilio na continuação da carta mencionada no começo deste escrito, pequeno trecho que condensa a problemática das definições e da sociabilidade envolvida no diálogo com este fim:

> Paulo meu velho
> Eu estava perguntando se era o meu calvinismo, as tuas ocupações, o que era mais triste, a falta do que me dizer, a causa deste longo silêncio, logo depois de começarmos a entrarmos no terreno do entendimento. E já tinha decidido fazer um novo relatório, quando chegando a Paris, depois de uma peregrinação de dois meses pela Alemanha e Holanda, encontro assim, sem estar mesmo preparado a tua carta e a foto, que por sinal os correios tinham assinalado como um misterioso pacote, e que terminou sendo retirada por Martine em minha ausência. Como eu estava com saudade sobretudo desta conversa de botequim, da pequena vida, de um pouco de **neo-realismo paulo-emiliano e cinematequeiro [**grifo nosso], nem choro que a carta última minha esteja emprestada a JC [Jean-Claude Bernardet], medida louvável em razão de minha preguiça, porque quando a gente está de acordo sobre a base, a teoria é um problema de explicação e precisão.[22]

A carta é de Paris, mas o escrevente é recém-chegado, conforme já pontuamos. Ou seja, as discordâncias ou concordâncias haviam se dado em terras italianas, sob o impacto do festival de Santa Margherita Ligure e entre cartas enviadas não somente a Paulo Emilio, mas para Glauber Rocha. São mencionadas conversas presenciais com Paulo Cesar Saraceni, que também passara um período italiano: o Cinema Novo se articulava ao mesmo tempo, paralelamente. No excerto acima destacado, há o retorno do senso de desproporção no diálogo epistolar, mas muito aqui se diz da dinâmica interna do diálogo na cinemateca, pela alusão ao

---

20 ANDRADE, Rudá. "Delimitação do neo-realismo." In *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio 1959. O terceiro artigo da série tenta identificar quando o termo passou a ser vago, pontuando o ano de 1949 como da encruzilhada entre o senso comum e a realidade das expressões fílmicas em relação com o neo-realismo. Cf. ANDRADE, Rudá. "Neo-realismo e política" In *Suplemento Literário* d'*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 maio 1959.

21 ROCHA, Glauber. *Revisão critica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 130.

22 DAHL, Gustavo. *Carta para Paulo Emilio Salles Gomes.* Paris, 21 fev. 1963, 6 p. Datilografado. *Cinemateca Brasileira*. Acesso: BR CB PE/CP. 1557.

empréstimo da carta a "JC" e pelo uso do neologismo "cinematequeiro". As discordâncias são colocadas na conta de um deslocamento teórico entre base, explicação e precisão. Mais adiante, Dahl comenta no datiloscrito os problemas de subsistência da cinemateca, além de contar sobre os entreveros de trânsito das cópias de *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1959) e *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) entre Sestri Levante, Florença e Leipzig.

Assim, no âmbito do diálogo no círculo da Cinemateca Brasileira, houve um agenciamento envolvendo a discussão que colocava no centro o neo-realismo e as dificuldades da cinemateca[23]. Dahl respondia uma carta do mês anterior enviada por Paulo Emilio na qual este comentava a situação da cinemateca e apontava para a discussão teórica que travaram sobre revolução e novidade, mas lamenta não ter a carta em mãos porque estava emprestada para Jean-Claude Bernardet. Todavia, Paulo Emilio confessa que estava concentrado no estado de torpor e no rebaixamento do horizonte de expectativas do futuro imediato da cinemateca[24]. De fato, não há a resposta à longa carta seguinte de Gustavo Dahl escrita de Paris, mas donde se conta sobre Roma, Pasolini, Cuba e a passagem pela Alemanha Oriental, como veremos. Retomemos, ainda, o fio da meada e vejamos os nexos de um diálogo que envolve política, cinema, acontecimentos pessoais e a situação da Cinemateca Brasileira.

4. Esperando a Itália

O acompanhamento dos festivais organizados com a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro fica ainda mais sistemático no caso do Festival História do Cinema Italiano, que também teve o seu catálogo. Foram doze artigos semanais, com apenas dois hiatos, entre julho e outubro de 1960, logo antes da realização do evento I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. O festival acontece, por assim dizer, na hora mais movimentada da cinemateca, quando chegava a hora de discutir crítica no Brasil dentro do movimento da cultura cinematográfica.

---

23 A brincadeira de Gustavo Dahl adjetivar um neo-realismo "paulo-emiliano" também tem lugar na medida em que, ao chegar a Roma e receber uma carta do amigo mais experiente, havia o projeto de registro de depoimentos de realizadores italianos reconhecidos desde o período do pós-guerra. É curioso o conselho de Paulo Emílio: "A série de entrevistas com a colaboração de PCS [Paulo César Saraceni] me parece muito boa. Mas não penso que vocês devam publicar como entrevistas. O material recolhido pelo magnetofone seria utilizado por vocês como matéria prima para artigos e ensaios. Um conselho: evitem cair em discussão sobre neo-realismo, e se possível evitem até o termo, e façam os homens falarem muito, o máximo, sobre assuntos extra-cinematográficos". GOMES, Paulo Emilio Salles. *Carta para Gustavo Dahl*. São Paulo, 22 out. 1960. 2 p. Datilografado. *Cinemateca Brasileira*. Acesso: BR CB PE/CA. 0359.

24 GOMES, Paulo Emilio Salles. *Carta para Gustavo Dahl*. São Paulo, 16 jan. 1963. 1 p. Datilografado. *Cinemateca Brasileira*. Acesso: BR CB PE/CA. 0423.

Antes, porém, de falar sobre os contemporâneos e a realidade atual, a série de artigos escritos por Paulo Emilio que alimenta o evento Festival História do Cinema Italiano começa com o exame de condições históricas do filme italiano desde D'Annunzio e Pastrone, passando pelo fenômeno do divismo. Em seguida, os artigos pautam filmes apresentados – *Il Generale dela Rovere* e *Lo Sceicco Bianco* – e diretores discutidos – Zampa, Soldati, Blasetti, Maselli, Bolognini e De Felippo[25].

O artigo *Desconfiança de Bolognini*, de outubro de 1960, o penúltimo da série, traz uma tentativa de Paulo Emilio de prever a importância que o então escritor e roteirista Pier Paulo Pasolini poderia ter para a próxima geração do cinema italiano. O crítico chega a falar de "o Zavatttini do nosso tempo" para comparar o papel eminente de um e de outro, ambos escritores, para as respectivas gerações. O romance *Ragazzi de vita* é a referência para Paulo Emilio avaliar o desencontro entre o protesto social de Pasolini e o projeto de "pitoresco delirante" colocado em *La Notte Brava*, de Bolognini (*A longa noite de loucuras*, 1959), causando estranheza no crítico a contribuição do primeiro ao roteiro do filme.

O gesto de Paulo Emilio está em definir a contribuição do literato ao cinema italiano daquele período e de perceber o hiato entre a obra de Pasolini e o filme de Bolognini, sob o pano de fundo da retrospectiva do Cinema Italiano pela cinemateca. O contraste é entre as obras, a história e realidade atual do cinema italiano. Paulo Emilio deixa claro que o seu objetivo é fazer a equalização mais fina entre os elementos presentes no filme: "As paisagens noturnas de praças e ruas da fita de Bolognini poderiam ser definidas como ambientes de Fellini aos quais faltasse o insólito. Isto é, como atmosfera que se tornaram artisticamente absurdas pela ausência do absurdo"[26]. A fita a qual Paulo Emilio se refere é *Giovani Mariti*, também de Bolognini, de 1958, que funciona para introduzir o leitor no universo de Bolognini e na temática de alguns de seus filmes, e especificamente de *La Notte brava*, que é a temática da prostituição. Será, contudo, uma decepção que se formará no cotejamento do crítico, que inclui ainda *Il Bell`Antonio* no rol considerado.

A comparação com o sarcasmo de Bolognini no tratamento das prostitutas faz Paulo Emilio dizer que o comportamento dos *vitelloni* fellinianos seria mais "saudável", pois, como escreve: "as brincadeiras [das personagens de Fellini] endereçavam-se a vigorosos

[25] Na sequência cronológica e dos assuntos mencionados, são os artigos "Esperando a Itália", "Dannunzianismo e Divismo", "*Il Generale dela Rovere*" e "*Lo Sceicco Bianco*", "Zampa, o pequeno-burguês", "Multiplicidade de Soldati", "O imenso Blasetti", "Curiosidade por Mascelli", "Desconfiança por Bolognini" e "Semana do Cinema italiano". cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

[26] GOMES, Paulo Emílio Salles. "Desconfiança por Bolognini" In *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.261-265.

trabalhadores braçais e podiam ter consequências". É no encontro de Fellini e Pasolini que Paulo Emilio afinal vaticina a importância de Pasolini para a nova geração do Cinema Italiano. Citemos mais longamente o parágrafo em que Paulo Emilio registra a sua previsão a partir deste interesse do cinema italiano da segunda "crise vital" pelo lumpen-proletariado da definição marxista, a partir dos personagens de *La Notte Brava.* Diz assim:

> São os *ragazzi di vita*, os *playboys* da classe operária, [...] os malandros dos países subdesenvolvidos, a juventude dourada do *lumpen proletariat* na definição clássica do marxismo. *Ragazzi di vita* é precisamente o título do volume de novelas que serviu de ponto de partida para o filme de Bolognini e o seu autor é Pier Paolo Pasolini. Há trinta anos que os escritores tem um papel eminente no cinema italiano e talvez Pasolini esteja se transformando no Zavattini do nosso tempo, isto é, uma das principais chaves para a compreensão do que se passa com os filmes mais recentes e mais significativos da península. Esse jovem poeta e romancista, a figura de maior prestígio da nova geração literária italiana, não é apenas o autor de um livro utilizado por Bolognini, mas co-roteirista tanto de *La Notte brava* quanto de *Giovani Mariti*. E não é impossível que o fato novo representado por *La Dolce Vita* na obra de Fellini esteja ligado à entrada de Pasolini no quadro de seus colaboradores literários.[27]

No caso específico, percebemos que, mesmo antes de estrear como diretor de cinema, Pasolini já compõe o quadro que Paulo Emilio procura traçar. Há conexão e comparação dentro do cinema italiano que envolve Fellini, Bolognini e Pasolini[28]. Verifica-se, dois anos depois, na mencionada carta de Paris escrita por Gustavo Dahl, a passagem das questões relacionadas com a "natureza" do neo-realismo, com o papel de Fellini e com a centralidade da figura de Pasolini como intelectual. Esta centralidade italiana foi percebida nos artigos de Rudá Andrade sobre o neo-realismo, publicado também no *Suplemento Literário*. Também está presente na troca de extensas cartas com Gustavo Dahl. Isto é, o apontamento de Paulo Emilio surtira efeito.

Nas cartas, Dahl escreve com mais afinco e produz longas reflexões de caráter pessoal. Paulo Emilio, por sua vez, quer saber sobre os encontros dos quais Dahl participa, como em Santa Margherita Ligure, em missiva de abril de 1961[29], por exemplo, na mesma carta em que pede apoio de Dahl para projeto de lei na Câmara de Deputados que estabelecia convênio entre a cinemateca e o governo federal. O projeto seria retirado de pauta no final do ano, para

---

27 GOMES, Paulo Emílio Salles. "Desconfiança por Bolognini" In *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.264.

28 Paulo Emilio toma emprestada uma tática de abordagem presente em artigo mencionado no texto: MORANDINI, Morando. "The Year of La Dolce Vita" In *Sight and Sound*. London, v.29, n. 3, summer, 1960, p. 123-127.

29 GOMES, Paulo Emilio Salles. Carta para Gustavo Dahl. São Paulo, 6 abr. 1961 1 p. Datilografado. *Cinemateca* Brasileira. Acesso: BR CB PE/CA. 0371.

desânimo do conservador-chefe da cinemateca.

Dahl dá notícias, mas quer discutir com Paulo Emilio sobre o fato do movimento nascente ser feito por jovens. Paulo Emilio responde, por sua vez, que "o que menos me interessa é essa coisa de juventude que vocês tem episodicamente em comum"[30]. Dahl avaliara, em julho de 1962, o filme *A Grande feira* dizendo que se tratava de um filme que não merecia sair do Brasil (no caso, para Sestri Levante, onde fora exibido), e explica: "seria um bom filme classe B, com laivos de revolução"[31]. Em outro momento, Dahl se remete a conversas com Glauber Rocha e à presença deste em Sestri Levante durante mesa redonda.

O momento mais candente da correspondência ora examinada traz o testemunho de Dahl ao amigo e conservador da Cinemateca Brasileira sobre a presença de Pasolini em debate com cineastas russos em Roma, ocasião na qual o espírito revolucionário e a questão do estalinismo foram discutidas. É o momento chave da questão em jogo neste escrito. Dahl explica que participou do encontro de cineastas com os colegas russos Mikhail Romm e Grigori Tchukrai no qual estava Pasolini. Vejamos um trecho relativamente longo, mas muito significativo porque Dahl aproxima Cuba, Zavattini, Rússia, estalinismo e Pasolini no mesmo fluxo.

> Num outro dia, indo a Buchenwald, entabulei uma longa discussão com os cubanos sobre Zavattini e as estadias em Cuba, e quando depois de uma hora de discussão, depois que eu os cerquei por todas as partes, aí me disseram que havia certos erros que eram inevitáveis, ou como queria um mais burro, indispensáveis. Aí eu estourei, xinguei todo mundo, disse todo o mal que se deve dizer desta mentalidade dos erros inevitáveis e indispensáveis. [...]
> O problema dos russos hoje é que eles querem passar gato por lebre, que continuam a fazer filmes stalinistas, sobre a desestalinização, *Céu puro*, Tchukrai é um besta, o que adianta substituir o mito da infalibilidade de um homem, pelo mito da infalibilidade de uma instituição? E enquanto eles continuarem a ter medo de fazer uma auto-crítica verdadeira, não há possibilidade de diálogo.[..]
> Enfim, é ainda Pasolini que resolve a parada quando, a um jovem roteirista soviético que lhe dizia que o stalinismo era uma consequência da guerra, que alimentara o mito da clarividência e da infalibilidade do velho, ele responde: "In fondo gli ultimi svillupi dello stalinismo hanno una lora lógica. Cio que sconcerta è come si è iniziata questo fenomeno di degenerazione, questa rinuncia ad esercitare ogni facoltá critica, questa accetazione conformistica. L'origine, secondo me, sta nell'imaturitá delli grandi masse, che non sono state in grado di assumere quel ruolo di protagoniste che la rivoluzione sovietica aveva loro atribuito..."[32]

[30] GOMES, Paulo Emilio Salles. Carta para Gustavo Dahl. São Paulo, 28 ago. 1962. 2 p. Datilografado. *Cinemateca Brasileira*. Acesso: BR CB PE/CA. 0648.

[31] DAHL, Gustavo. Carta para Paulo Emilio Salles Gomes. Roma, 25 jul. 1962, 12 p. Datilografado. *Cinemateca Brasileira*. Acesso: BR CB PE/CP. 1553.

[32] DAHL, Gustavo. Carta para Paulo Emilio Salles Gomes. Paris, 21 fev. 1963. 6 p. Datilografado. *Cinemateca*

Evidentemente, o diálogo desdobra observações presentes em carta anterior, trechos "teóricos" aqui já aludidos. Conforme explicamos, a intensa troca de missivas se iniciara no ano anterior, quando Gustavo Dahl foi enviado para curso e eventos em Roma, de onde escreve. A expectativa de Paulo Emilio era contar com Gustavo Dahl para as discussões sobre a realidade das cinematecas e para a sua contribuição ao projeto da Cinemateca Brasileira de ser mediadora nos conflitos que pairavam sobre a entidade. Dahl, contudo, estava interessado em pensar a revolução, em produzir sua própria inteligência política que o sustentará ideologicamente nos próximos anos, como articulador e figura-chave na afirmação do Cinema Novo. A carta em questão é de setembro de 1962:

> Revolução tem para mim além de um sentido político preciso, um sentido filosófico muito maior. Mesmo sem dividir tudo em bem em mal, em revolucionário e reacionário, não importa que coisa, existe sempre dois pólos de tensão. No meu jargão atual Revolução é tudo que toca para frente, independentemente de uma situação à esquerda ou à direita. Para te dar um exemplo, tenho a impressão que antes da renúncia Jânio era revolucionário, embora de direita, e Jango anti [revolucionário], embora de esquerda."[33]

O exemplo fático não é dos melhores mas devemos ter em mente que Dahl está criando a sua própria concepção de revolução, como vimos, marcada pelo aspecto da luta política. Paulo Emilio já havia se manifestado sobre o assunto nos alentados textos *Uma revolução inocente*, de março de 1961, e *Revolução, cinema e amor,* de outubro do mesmo ano. Cotejemos trechos dos artigos:

> A revolução é muito menos vanguardística do que à primeira vista parece. Quando se torna possível, é porque já se encontra pronta dentro do corpo social, ao cabo de longa e complexa gestação. A sua eclosão tem a harmoniosa inelutabilidade do nascimento. A violência que implica é incomparavelmente menor e mais útil do que a necessária para impedi-la. As forças que a revolução enfrenta, mesmo quando possuem, graças ao fenômeno da inércia, aparências de estabilidade, estão por definição e na realidade em declínio e condenadas.[34]

Brasileira. Acesso: BR CB PE/CP. 1557. A citação em italiano segue as palavras conforme grafadas na carta. Versão em português: "No fundo, o último desenvolvimento do estalinismo tem uma lógica. O que desconcerta é como começou este fenômeno de degeneração, esta renúncia de exercitar cada faculdade crítica, esta aceitação conformista. A origem, para mim, está na imaturidade da grande massa, que não está pronta para assumir qualquer papel de protagonista que a revolução soviética lhe tem atribuído." (tradução nossa).

33 DAHL, Gustavo. [Carta para Paulo Emilio Salles Gomes]. Roma, 15 set. 1962. 6 p. Datilografado. *Cinemateca* Brasileira. Acesso: BR CB PE/CP. 1552.

34 GOMES, Paulo Emílio Salles. "Uma revolução inocente" In *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.324-325.

> É em suma escasso o amparo que nos oferece a sociologia, a estética ou a psicologia e nessas condições torna-se difícil cuidar de revolução, cinema e amor, do que de física. Nos primeiros casos, para fazer ou entender, a massa dos conhecimentos acumulados são instrumentos débeis. O curioso é que somos condenados a possuí-los mas obrigados a esquecê-los diante de fatos novos, o que quer dizer todos os casos de espécie. Diante de uma convulsão social, de um filme ou de uma paixão, as únicas armas válidas para a ação e o conhecimento são aquelas que nos são fornecidas pela conjuntura, isto é, as que inventamos.[35]

Palavras as mais atraentes, mas sem receita. No espaço de ambiguidade aberto por Paulo Emilio, Dahl não se restringe às sugestões do mestre e perfaz o cumprimento das suas próprias metas, interesses e táticas de intervenção. De certo modo, aprendeu a lição, mas há risco na autonomia. Dahl não corresponde ao desejo de Paulo Emilio em se tornar definitivamente ativo no mundo dos arquivos fílmicos e da crítica cinematográfica, apesar do reconhecido talento. Por seu lado, discute filmes, demonstra a vontade de articulação dos jovens colegas e de definição paradigmas do Cinema Novo emergente. Compara-se com o amigo Paulo César Saraceni e avalia os frutos do novo cinema. O desencontro de propósitos não impede que o diálogo epistolar ocorra com momentos luminares, como aquele quando Dahl justamente aproximou Zavattini e Pasolini no mesmo fluxo discursivo.

O interesse pela Itália, pelo cinema italiano e por Zavattini, De Sica e Rossellini já constava das lições de cinema que Paulo Emilio cultivou por muitos anos no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. Da Itália e do cinema italiano Paulo Emilio evoca a sua chegada a Roma em 1947 e o seu encontro com Cesar Zavattini providenciado por Ungaretti. Trata-se do artigo *A Solidão de Umberto D*, publicado no *Suplemento Literário* em maio de 1957. Neste, o crítico elabora uma caracterização da contribuição da personalidade artística de Zavattini e de De Sica ao cinema, enquanto se dava a apresentação de uma mostra com filmes dos realizadores no Museu de Arte Moderna de São Paulo, conforme divulga em curta nota ao final do artigo. Vale a pena citar trecho do começo do artigo onde Paulo Emilio ilustra, em forma de crônica, o objetivo último do projeto zavatinniano que ele testemunha na sua ida à Itália do imediato Pós-Guerra.

> Quando no verão de 1947 cheguei a Roma, meu interesse pelo cinema italiano estava diluído na expectativa ansiosa de um primeiro contato com a Itália. Porém, como teoricamente a minha principal preocupação era o cinema, o poeta Ungaretti tomara providências, e meu primeiro encontro foi com Cesar Zavattini. O nome não me dizia muita coisa. Naquele tempo cinema italiano era para mim sobretudo Rossellini, e embora eu tivesse visto alguns filmes em que

[35] GOMES, Paulo Emílio Salles. "Revolução, cinema e amor" In *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.378.

> colaborara Zavatttini, sobretudo *Sciuscia*, estava longe de avaliar a sua participação imensa e decisiva na maravilhosa ebulição por que passava o cinema da Itália pós-mussoliniana. O encontro deu-se numa editora onde trabalhava Zavattini. Ele era obrigado, explicara-me Ungaretti, a desenvolver uma atividade intensa e variada no jornalismo, na literatura, no cinema, a fim de manter uma família de umas sete crianças, entre filhos e agregados. Fora algumas referências a um filme que estava sendo concluído, *Ladri di biciclette,* falou-se pouco de cinema. Zavatinni estava sobretudo interessado num projeto de hebdomadário numa fórmula diferente e que deveria chamar-se *L'Italia Domanda,* cuja matéria seria constituída de perguntas e respostas. [...]
> Sentia-se Zavattini animado de preocupações sociais intensas, que escapavam porém às catalogações ideológicas correntes na época. Nunca foi lançada, mas o espírito do projeto é o mesmo que anima toda a atividade literária e cinematográfica de Cesare Zavattini: a denúncia ardente do isolamento a que se condenam ou são condenados os homens.[36]

O que vimos neste trecho? Primeiro um jogo de marcação entre expectativa e realidade, entre conhecer a Itália e o motivo profissional de lidar com o cinema italiano. Segundo, a ênfase muito própria da escrita de Paulo Emilio em mostrar o processo pelo qual se desasnou e saiu da ignorância sobre o cinema italiano. Terceiro, outra marcação com o adjetivo "maravilhosa" para dar peso à "ebulição" da cinematografia no pós-guerra. Por último, a descoberta do projeto de vida de Zavattini pelo lado do seu empenho no reino das letras e da intervenção social. Este último é um elemento de continuidade entre as duas “crises vitais” do cinema italiano, entre o neo-realismo e a nova vaga da geração que desabrocha nos anos 1950. Cinema, literatura, intervenção, função crítica e exame de conjuntura: cinco pontos das lições de Paulo Emilio para os jovens que, em 1957, imaginavam fazer cinema no Brasil.

A título de finalização, retomemos o objetivo deste artigo que foi demarcar um diálogo na moderna crítica de cinema no Brasil através do estudo de como a figura de Pasolini passou a ser uma referência estético-ideológica para o Cinema Novo entre os anos de 1960 e 1963. Mesmo antes de comparecer como diretor de filmes, Pasolini é apontado por Paulo Emilio como um dos possíveis responsáveis pelo “fato novo” *La Dolce Vita* (Fellini, 1960), no qual constara como um dos colaboradores literários. Paulo Emilio antecipa a questão do protesto social no primeiro momento da obra cinematográfica de Pasolini e fecunda o panteão cinemanovista apontando o vínculo profundo entre cinema e literatura desde o exemplo italiano, a partir do neo-realismo de Zavattini, com a nova geração do cinema italiano representada por Pasolini.

É central a referência a Pasolini como intelectual revolucionário na troca de missivas, mas mesmo aí haverá outro desajuste, agora entre expectativas, realizações e temas, como

[36] GOMES, Paulo Emílio Salles. “A Solidão de Umberto D” In *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 1. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p.124.

sabemos de um Pasolini que transita do exame do elemento popular, desde a literatura e o cinema, para uma trajetória questionadora inclusive de suas próprias ilusões. Algo que Paulo Emilio não esperava, mas que não entra aqui no escopo da abordagem deste artigo. Contudo, deixemos registrado este movimento de meados da década de 1960, pois a frustração de expectativas se dá inclusive nesta criação de referências, no caso, de um multifacetado Pasolini que logo ultrapassará o seu próprio programa.