

FERREIRA GULLAR E PAULO EMÍLIO: NO COMPASSO DAS EXPECTATIVAS

LORENZO TOZZI EVOLA¹
VICTOR SANTOS VIGNERON²

Resumo

A proposta deste artigo é realizar uma análise comparativa das trajetórias de Ferreira Gullar e Paulo Emílio Salles Gomes durante a década de 1960. Uma vez que se trata de intelectuais com pouco contato entre si, não se pretende buscar pontos de conexão direta. No entanto, o fato de ambos terem colocado como problema a superação do atraso do país no campo da cultura justifica a comparação. Assim, pretende-se cotejar os elementos de afastamento e aproximação em seus percursos, com vistas a contribuir para o enquadramento geral da intelectualidade brasileira ligada às esquerdas enquanto tema de pesquisa historiográfica, sobretudo quanto ao “horizonte de expectativas” ascendentes que persistiu até o Golpe de 1964, quando paulatinamente tal cenário passa a sofrer um processo de reversão.

Palabras chave: Ferreira Gullar; Paulo Emilio Salles Gomes; golpe civil-militar; crítica; cinema.

Abstract

This article proposes to accomplish a comparative analysis on the trajectories of Ferreira Gullar and Paulo Emílio Salles Gomes during the 1960s. As it regards two intellectuals with not much contact between them, the intent is not to seek for direct connection. However, the fact that both of them had chosen the problem of overcoming the country's backwardness within the culture field justifies the comparison. Therefore, this article aims to collate the approximation and estrangement elements within their paths, in an attempt to contribute to the framework of the Brazilian intellectual landscape linked to the 'lefts' as a historiographical research subject, mostly in regards to its ascending 'horizon of expectations', which lasted until the 1964 coup d'état, when this process starts reverting.

Keywords: Ferreira Gullar; Paulo Emilio Salles Gomes; civil-military coup; cinematography; criticism.

¹ Graduado pela Universidade de São Paulo (2013). Atualmente desenvolve pesquisa de mestrado em História Social, também pela Universidade de São Paulo (USP). <https://orcid.org/0000-0002-3089-870X>; email: lorenzo.evola@usp.br

² Formado em História pela Universidade de São Paulo, onde também realizou seu mestrado em História Social. Atualmente atua como professor na rede de ensino fundamental e desenvolve seu doutorado em História Social na USP. email: victor.jousselandiere@usp.br

Introdução

As trajetórias de Ferreira Gullar e Paulo Emílio Salles Gomes cruzaram-se brevemente em Brasília, no início dos anos 1960. Até onde se sabe, esse encontro ficou documentado numa única carta, escrita por Paulo Emílio em 28 de abril de 1961 (PE/CA 0372). Nela, o curador-chefe da Cinemateca Brasileira submeteu à apreciação do então presidente da Fundação Cultural de Brasília (FCB) duas propostas: a criação de um centro de estudos cinematográficos e um projeto de combate ao “analfabetismo cinematográfico” na Escola Parque I. Ambas as iniciativas seriam incorporadas ao projeto, então em tramitação na Câmara dos Deputados, que previa a federalização da Cinemateca (SOUZA, 2002, p. 383-389).

Ainda segundo a carta de 1961, Paulo Emílio e Ferreira Gullar já haviam discutido pessoalmente o tema, em presença de Francisco Luiz de Almeida Salles, presidente da Cinemateca. Tratava-se então de formalizar um acerto verbal e, implicitamente, de articular o apoio de Gullar ao projeto que tramitava no Legislativo, o qual consumia boa parte dos esforços de Paulo Emílio na época. No mesmo dia 28 de abril ele enviaria outra correspondência, a Cláudio Mello e Souza, também vinculado à FCB, dando conta dos projetos enviados a Gullar e da necessidade de incorporar os “jovens” que circulavam pela nova capital federal à causa da Cinemateca (PE/CA 0373). Pouco se sabe do encaminhamento dessas conversas, posto que boa parte dela, realizada pessoalmente, não deixou rastros. Mas poucos meses depois, com a interrupção do governo de Jânio Quadros, a equipe da FCB foi substituída, descontinuando-se o contato entre Paulo Emílio e Gullar.

A alusão a esse encontro pontual de dois importantes intelectuais brasileiros num momento tão significativo de suas trajetórias não é gratuita. Ela nos remete a duas ordens de questões que gostaríamos de tratar no presente artigo. Em primeiro lugar, as tratativas de Paulo Emílio e Ferreira Gullar apontam para a complexidade do campo intelectual brasileiro dos anos 1960. No cruzamento entre o vaivém político e as trajetórias individuais, tiveram lugar articulações até hoje pouco conhecidas e trabalhadas pelos historiadores, o que atenua — mas não apaga — certas polaridades que se convencionou ressaltar quando se trata do período (RIDENTI, 2014; NAPOLITANO, 2017).

Por outro lado, a ocasião serve para delinear os termos de uma análise diferencial, que toma certa distância em relação a uma alusão genérica à “semântica desenvolvimentista” que se espalhou entre os intelectuais dos anos 1960, atravessando suas diferenças. A convergência pontual de Paulo Emílio e Gullar sugere termos concretos para determinar o grau de especificação dos projetos de “desenvolvimento” ou de “superação do atraso” nas trajetórias em questão. Dotados de posições sociais e voltados para linguagens artísticas diversas (o cinema, a poesia e as artes plásticas),

Paulo Emílio e Gullar construíram, ao longo dos anos 1960, formas alternativas de intervenção no espaço público. Diferenças essas que se tornaram mais salientes após o Golpe de 1964 e o advento do Regime Militar.

Considerando essas questões, a proposta deste artigo é apresentar um recorte dos percursos de Paulo Emílio e de Ferreira Gullar, com o intuito de estabelecer uma comparação entre eles. Espera-se com isso indicar as aproximações e diferenças entre dois intelectuais que se posicionaram no campo das “esquerdas”, de modo a contribuir para a compreensão do universo mais amplo da intelectualidade brasileira dos anos 1960. Para tanto, analisaremos a deambulação teórica e as intervenções públicas de ambos os intelectuais ao longo da década. Nosso parâmetro temporal é o aparecimento de obras que carregam a marca das idas e vindas desses autores: *Cultura posta em questão* (1965) e *70 anos de cinema brasileiro* (1966).

Antes de passar à análise é importante lembrar que a costura entre determinação social e liberdade autoral deve, de um ponto de vista histórico, tomar como elemento significativo o fato de ambas as obras se inserirem numa época de expectativas ascendentes. De certa forma, a carta de Paulo Emílio a Ferreira Gullar registra esse fato: “Brasília possui essa espécie de virgindade tão excitante para a imaginação e propícia às fabulosas fecundações” (PE/CA 0372)³. Contribuir para a compreensão das diferentes formulações criadas nesse contexto, bem como sua refuncionalização no momento de reversão de expectativas, advindo com o golpe civil-militar⁴, é um dos objetivos deste artigo.

Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão* (1965)

O Golpe de 1964 é um tema recorrente nas entrevistas de Ferreira Gullar. Parte do constante retorno ao assunto se dá, certamente, pelo que representou tal acontecimento tanto para sua obra quanto para sua trajetória pessoal. Gullar estava com *Cultura posta em questão*, seu primeiro livro de ensaios, já impresso e aguardando o evento oficial de lançamento, agendado para o dia 6 de abril de 1964. Tal evento faria parte da inauguração do IV Festival de Cultura Popular, organizado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da Guanabara (LAGO BURNETT, 1964), cujo presidente era o próprio Gullar. Em 1º de abril, entretanto, os tanques foram às ruas e deu-se o golpe: a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) no Rio de Janeiro — justamente onde estava armazenada a tiragem de *Cultura posta em questão* — foi incendiada, e logo em seguida a própria entidade seria extinta pelo novo governo, em conjunto com o CPCs de todo o Brasil. O trauma do golpe privou Gullar, quase que ao mesmo tempo, de seu espaço de atuação e de sua própria obra.

Um relato do próprio Gullar sobre o ocorrido entre os dias 31 de março e 1º de abril de 1964 foi lançado em formato de livro digital pela Companhia das Letras

no ano de 2014. Sob o título *Antes do golpe*, o curto documento se dedica, em maior parte, a uma contextualização histórica dos acontecimentos que levaram ao fim do governo de João Goulart. Nos últimos parágrafos, porém, o autor narra a sequência de eventos derradeira: as notícias confusas sobre a adesão das forças armadas à sublevação do general Olympio Mourão Filho desde Minas Gerais, qual a possibilidade de Jango manter o controle da situação etc. Ao tentar acessar a sede da UNE no dia 1º de abril, a constatação de que o golpe estava em marcha:

No Rio, os golpistas ampliavam seu domínio e acabavam de ocupar o forte de Copacabana. Ainda assim, decidimos voltar para a UNE, conforme o combinado. Tomamos o carro, mas quando chegamos à praia do Flamengo, percebemos que algo estranho ocorria ali e seguimos caminho até a Cinelândia, que já estava ocupada por tropas do Exército e tanques de guerra. Decidimos voltar à UNE, mas ao nos aproximarmos percebemos que o trânsito estava muito lento. Foi quando nos demos conta de que um grupo de civis atacava a sede com coquetéis molotov. O pior é que nosso carro ficou parado em frente ao prédio e os agressores passavam junto a nós com as garrafas incendiadas e as lançavam, sem saber, felizmente, que naquele carro estava o presidente do CPC. Deu para eu ver que, no alto do prédio em chamas, alguns companheiros escapavam pelos fundos, pulando para os edifícios vizinhos. Finalmente, o trânsito voltou a fluir e pudemos nos afastar dali. (GULLAR, 2014)

Na segunda metade da década, diante da inviabilização de iniciativas anteriores, Gullar buscava alternativas. Antes, porém, cabe recuperar alguns passos de sua trajetória, sem os quais a observação de seus rumos posteriores ficaria um tanto descontextualizada. Vamos a eles.

O começo da década de 1960 marca um afastamento de Gullar em relação ao Neoconcretismo, vanguarda surgida no Rio de Janeiro que buscava separar-se, tanto a nível teórico quanto plástico, do Concretismo mais centrado em São Paulo. O núcleo neoconcretista orbitava em torno do crítico Mário Pedrosa — considerado por Gullar seu “mestre” (RIDENTI; GULLAR, 2012, p. 10) — e produziu duas exposições entre 1959 e 60, além de dois documentos indispensáveis para a História da Arte no Brasil: o “Manifesto neoconcreto” e a “Teoria do não-objeto”, ambos redigidos por Gullar.

Em 1961, com a eleição de Jânio Quadros para a Presidência da República, cria-se o Conselho Nacional de Cultura, do qual Mário Pedrosa é escolhido secretário, juntamente com outros nomes⁵. É também criada a Fundação Cultural de Brasília, para a qual Gullar é escolhido presidente. A partir de sua atuação, tendo acesso à estrutura burocrática e a verbas para a promoção de atividades Brasil afora, alguns museus recebem recursos, bem como outros tipos de empreitadas culturais, associações etc. Em um dos encontros com membros do meio cultural para tentar viabilizar verbas,

Gullar recebe Leon Hirszman, que participava da construção de um tal Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro. O projeto lhe desperta tanto interesse que em breve acabaria envolvendo-se pessoalmente com ele.

Em 1962, após a renúncia de Jânio, Gullar volta a viver no Rio de Janeiro e mantém-se em contato constante com o CPC. Lá, conhece o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que lhe solicita um poema em formato de cordel sobre a reforma agrária (BARCELLOS, 1994, p. 209-210), a partir do que Gullar escreveria *João Boa-Morte: Cabra marcado para morrer*⁶. Este seria o primeiro dos trabalhos que o poeta maranhense desenvolveria junto ao CPC, onde também se envolveria nas discussões internas sobre os rumos a serem tomados pelo grupo. Do contato com essas discussões, em especial sobre o conceito de “cultura popular”⁷, Gullar passaria a desenvolver suas próprias reflexões, em geral mais voltadas para sua aplicação prática em relação ao artista e ao “povo”, bem como a análises do momento cultural brasileiro. Parte dessas reflexões seria publicada na imprensa, em especial no *Jornal do Brasil* e na revista *Senhor*.

Uma seleção desses textos, somada a alguns inéditos, foi escolhida para compor *Cultura posta em questão*. Originalmente, o livro seria o terceiro título de uma coleção que a UNE vinha desenvolvendo a partir de um novo projeto desenvolvido por eles: a Editora Universitária⁸. A partir dela, a UNE passaria a imprimir seus próprios panfletos, cordéis, atas de reuniões etc., bem como elaborar um projeto editorial e começar a produzir seus próprios livros⁹. *Cultura posta em questão* seria também, portanto, o primeiro livro oriundo da “parceria” entre UNE e CPC, já bastante frutífera em outras áreas, como a poesia de cordel, que já comentamos, e o teatro¹⁰.

Em março de 1964, Gullar esteve em dois eventos para o lançamento de *Cultura posta em questão*, um deles em São Luís e o outro no Recife (JORNAL DO BRASIL, 1964). Ambos contaram, conforme relatos da imprensa, com a presença de lideranças da área cultural e, ao menos no caso recifense, com o próprio prefeito (FERREIRA, 1964). O evento seria o já comentado IV Festival de Cultura Popular, agendado para 6 de abril e nunca ocorrido¹¹. Disso resulta que esta edição do livro se encontra num estado de publicação um tanto insólito: ainda que tenha sido impresso e circulado brevemente em eventos fechados, nunca esteve de fato à venda nas livrarias, em função da apreensão ou destruição da tiragem em decorrência do ataque à sede da UNE, anteriormente citado.

Sobre as decorrências desses eventos, a coluna de Mauritônio Meira no *Diário Carioca* de 3 de junho de 1964 assim informa:

O poeta Ferreira Gullar lançará, nos próximos dias, seu livro “A cultura posta em questão”, em segunda edição, desde que a primeira fora apreendida pela polícia da GB [Guanabara]. Cada exemplar terá uma indicação na capa com estes dizeres: “Primeira edição esgotada pela DOPS.” (MEIRA, 1964)

Cabe notar: não apenas não houve outra versão do livro em 1964, como na que de fato foi impressa, já em 1965, não há nenhuma menção a uma edição anterior, seja na capa ou em outro local. Esta edição, agora pela Editora Civilização Brasileira, passa a ser, na prática — ao menos em termos de circulação comercial — a primeira. Com tiragem de, pelo menos, 3.000 exemplares¹², é possível afirmar que *Cultura posta em questão* teve boa vendagem à época, uma vez que figurou na lista de mais vendidos de uma livraria carioca (OS MAIS, 1965) e recebeu uma série de comentários na imprensa.

Ainda que curtos, tais comentários são em geral elogiosos à obra. É possível verificar que, se o golpe de 1964 atrasou a publicação de *Cultura posta em questão*, seu impacto quanto à viabilidade do que o livro propõe enquanto práxis é mais disperso. Isto é importante porque foi justamente contra iniciativas como as teorizadas e realizadas por organizações como o CPC e a UNE que o golpe e o novo governo ditatorial — nos âmbitos artístico e cultural — se orientaram¹³. O impacto sobre essas entidades foi imediato e simultâneo, porém seus membros, na medida do possível, buscaram prontamente novos espaços de atuação. A própria iniciativa de manter a publicação de *Cultura posta em questão* apesar da virada política no país é, por si só, um documento importante dessa busca por espaço — e, de certa forma, também o são os debates originados na imprensa a seu respeito. Uma breve resenha no *Diário de Notícias* do Rio Grande do Sul, de 8 de junho de 1965, assim o define:

É um ensaio que equaciona os problemas da cultura nacional dentro do quadro geral dos problemas brasileiros e *que deve ser lido necessariamente* por todos os que estão empenhados na busca de soluções racionais para as grandes questões ora examinadas pelo ensaísta. (CULTURA, 1965, grifo nosso)

O resenhista não identificado considera os problemas levantados em *Cultura posta em questão* tão atuais e urgentes quanto o próprio Gullar argumenta no livro, ainda que parte da estrutura necessária para solucionar tais problemas já tivesse sido desmantelada. Este elemento é, inclusive, colocado em pauta de forma sutil na resenha de Thereza Cesário Alvim no *Última Hora* do Rio de Janeiro em 30 de março de 1965: “[após citar um trecho do livro] As linhas acima foram escritas em 1965. Se Ferreira Gullar publicou seu livro em março de 1965 e não lhe acrescentou nenhum apêndice, é porque seu ponto de vista não sofreu maiores alterações” (ALVIM, 1965). Entretanto, logo adiante, elogia o autor, por manter-se “indagando nesta ‘época de urgência’” e buscando uma “solução brasileira” para os problemas do país.

Lago Burnett, na sua resenha publicada no *Jornal do Brasil* em 4 de abril de 1965, focaliza mais a trajetória de Gullar, “autêntico intérprete das aspirações populares”, cujo livro é “polêmico” porém “provoca o interesse pelo exame de um proble-

ma que o descaso e a má-fé têm posto de lado”. Chamam a atenção tanto a falta de clareza sobre qual seria tal “problema”, bem como os motivos escolhidos para sua presença reduzida no debate público.

Será apenas nos anos seguintes que a percepção sobre a viabilidade das ideias exploradas em *Cultura posta em questão*, dadas as condições do país, acabará sendo deixada de lado. Tema bastante explorado pela historiografia, o período entre 1964 e 1968 é de paulatina restrição de liberdades, em diversos âmbitos, culminando com a emissão do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pelo governo militar, em 13 de dezembro de 1968, e sua aplicação subsequente (NAPOLITANO, 1964, p. 100). Quando olhamos para a recepção de *Cultura posta em questão* na imprensa nos meses após seu lançamento comercial, entendendo-a como parte da história do livro, passa a ser possível lê-lo como um documento em cuja áspera trajetória se encontram as cicatrizes de seu momento.

Após o golpe, portanto, e sem a estrutura propiciada pelo CPC — do qual, a partir de 1962, Gullar se torna o presidente, permanecendo no cargo até o golpe —, seria necessário construir um novo espaço. Junto com outros artistas — muitos deles oriundos do próprio CPC (RIDENTI, 2014, p. 106) —, organizaria o espetáculo musical *Opinião*, a partir do qual o próprio coletivo acabaria sendo denominado “Grupo Opinião” (PARANHOS, 2012, p. 117-8) e passaria a desenvolver outros tipos de trabalho, em especial peças de teatro. Ainda que a política fosse um tema central nos espetáculos do grupo, tal qual ocorria no CPC, uma diferença fundamental é que, enquanto antes também se levava as produções às ruas — com teatro volante, venda de cordéis a preço de custo em locais de grande circulação (como estações de trem e praças) etc.¹⁴—, com o *Opinião* elas ocorriam em grandes teatros, pertencentes ao circuito comercial das artes. Essa diferença também se mostra com relação ao público, que passa a ser exclusivamente de classe média — o que motivaria parte das críticas posteriores feitas ao grupo¹⁵.

Havia nos espetáculos promovidos pelo grupo, além da oposição à ditadura militar, um tom de continuidade das lutas pré-golpe, e portanto um sentimento de que essas pautas de alguma forma continuavam no horizonte político. Nas palavras de Gullar em 2012:

O show teve uma enorme repercussão; era feito com habilidade, uma coisa engraçada, cheia de música [...]. Ninguém com compromisso político, com marca política nenhuma, mas o conteúdo do show, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura, mesmo. No fundo, reafirmar o plano da reforma agrária, a luta de classes, contra a exploração. (RIDENTI; GULLAR, 2012, p. 26-27)

A partir de 1965, o Opinião encenaria diversas peças e Gullar contribuiria com o texto de diversas delas, em geral em colaboração com outros membros do grupo. Dentre outros, são os casos de *Se ficar o bicho pega, se correr o bicho come* (1967, com Vian-na Filho), *A saída? Onde fica a saída?* (1968, com Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa) e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968, com Dias Gomes)¹⁶. Sem avançar nos detalhes de cada texto, o que fica claro neste período, quanto à trajetória de Gullar, é que sua experiência com o Opinião faz com que alguns tópicos gerais do debate sobre cultura sejam recuperados enquanto temas de reflexão, de modo que sua produção crítica — cujo último capítulo fora *Cultura posta em questão* — seja retomada. Os textos dessa leva serão todos publicados na *Revista Civilização Brasileira*¹⁷ e posteriormente reunidos em um novo livro de ensaios, publicado em 1969 sob o título *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*.

Nesse retorno à crítica, as questões envolvendo a “cultura popular”, o papel do “povo”, a aproximação do artista com este — temas pujantes em *Cultura posta em questão*, inseridos já nos primeiros capítulos — são deixadas em segundo plano, enquanto outras discussões presentes no livro de 1965 são recuperadas e analisadas sob novos prismas. Por exemplo, o caso da relação entre arte e política, que ressurgem em *Vanguarda e subdesenvolvimento* ocupando toda a primeira parte do capítulo homônimo, numa abordagem de maior fôlego do que a executada em *Cultura posta em questão*. Além disso, já na introdução, aparece uma visão positiva, ainda que também crítica, em relação à produção do CPC (GULLAR, 2010, p. 174). Já a segunda parte do capítulo homônimo, porém, se dedica à definição de “vanguarda”, tema que não é debatido no livro de 1965 — por mais que o termo, em si, seja utilizado —, e retoma, na realidade, uma discussão dos tempos de Neoconcretismo.

Um último elemento da trajetória de Gullar a ser levado em conta é a poesia. Foge às premissas do presente artigo uma análise específica desta produção, entretanto cabe uma pequena contextualização¹⁸. Com a realização do “Poema enterrado”, em 1959, dá-se por encerrada a “fase” concretista/neoconcretista da obra poética de Gullar. Seu retorno aos versos ocorre a partir de 1962, com o já citado *João Boa-Morte*, mas também com outros cordéis: *Quem matou Aparecida?* e *A peleja de Zé Molesta com Tio Sam*. Todos fazem parte do período com o CPC. À parte um último cordel — publicado sob pseudônimo em 1967 sob o título de *História de um valente*, e que conta a história dos últimos dias do dirigente comunista Gregório Bezerra —, após o golpe, Gullar passará a escrever alguns dos poemas que virão a compor o livro *Dentro da noite veloz*, publicado apenas em 1975 — com o autor já no exílio —, sendo o caso, por exemplo, do próprio poema que dá nome ao livro (CAMENIETZKI, 2006, p. 76).

Mesmo vivenciando momentos muito distintos da história brasileira, tanto do ponto de vista político quanto do artístico-cultural, um elemento marcante da traje-

tória de Gullar, ao menos até a decretação do AI-5 — quando Gullar é preso e poucos anos depois forçado a exilar-se —, é o seu envolvimento sempre combinado entre a prática e a discussão teórica. Nos anos 1950, teoria e prática da vanguarda artística, entre o “Manifesto neoconcreto” e o “Poema enterrado”. Na primeira metade dos anos 1960, teoria e prática da “vanguarda da cultura popular” (GULLAR, 1965, p. 6.), entre *Cultura posta em questão* e *João Boa-Morte: Cabra marcado para morrer*. E, na segunda metade da mesma década, teoria e prática do subdesenvolvimento na cultura e nas artes, entre *Vanguarda e subdesenvolvimento* e *Dentro da noite veloz*, além da produção dramaturgica: *Se ficar o bicho pega, se correr o bicho come*.

Paulo Emílio, 70 anos de cinema brasileiro (1966)

É conhecida a marca deixada pelo Golpe de 1964 no cinema brasileiro. No momento em que apareciam obras mais contundentes em sua crítica social e política, como *Vidas secas* (1963, dir. Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, dir. Glauber Rocha) e *Maioria absoluta* (1964, dir. Leon Hirszman), o campo cultural foi atalhado pela derrubada de João Goulart e pela perseguição à prática política que alimentava o chamado Cinema Novo¹⁹. Em alguns casos, a mudança de regime gerou dificuldades diretas à produção e circulação de filmes, como ocorreu com *Os fuzis*, dirigido por Ruy Guerra em 1963, mas exibido somente em 1965. Os cinemanovistas acusaram rapidamente o golpe sofrido, e já nesse mesmo ano um filme como *O desafio* (dir. Paulo César Saraceni), colocava em questão os limites da atuação dos cineastas de esquerda ou progressistas diante do golpe. Mas o Cinema Novo constitui apenas um dos elos que então compunham o campo cinematográfico no país.

Também é conhecida a reação imediata de Paulo Emílio Salles Gomes ante o Golpe de 1964 (SOUZA, 2002, p. 417-431). Numa anotação pessoal produzida após o acontecimento, ele começa observando que “os fenômenos propriamente políticos não conseguem mais solicitar minha curiosidade” (PE/PI 0208). O texto está em linha com as decepções acumuladas sob os governos Jânio Quadros e João Goulart, quando viu baldados diversos esforços pela federalização das verbas da Cinemateca. A entidade entraria em depressão profunda nos anos seguintes, restringindo ao mínimo suas atividades. Diante disso, o texto é marcado pela constatação da indiferença do novo regime em relação ao cinema brasileiro, o que indicaria uma triste continuidade. Para exemplificar, Paulo Emílio nota que os dois mais importantes movimentos do cinema, a seu ver, não foram interrompidos pelo golpe. Por um lado, a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) do Cinema se realizou, conforme previsto, logo depois da intervenção civil-militar; o próprio Paulo Emílio contribuiria com os trabalhos da CPI com um depoimento dado em maio de 1964²⁰. Por outro lado, ainda segundo o documento, mantinham-se as expectativas alimentadas desde 1962 em torno do Cinema Novo,

que, de fato, canalizaria para si boa parte das atenções dos intelectuais brasileiros nos anos seguintes, com filmes como *Terra em transe* (1967, dir. Glauber Rocha) e *Macunaíma* (1969, dir. Joaquim Pedro de Andrade). Em suma, o golpe teria sido superficial, uma vez que não afetou o aspecto fundamental do cinema brasileiro, isto é, a indiferença da elite e do Estado em relação à produção nacional, que sequer conheceu uma repressão análoga àquela havida no teatro ou na televisão²¹.

Esse documento, de datação relativamente imprecisa, fica contextualizado quando posto em perspectiva com uma carta enviada a Yolanda Leite, antiga funcionária da Cinemateca, em julho de 1964 (PE/CA 0441). Nela, Paulo Emílio reitera o caráter superficial do golpe, que indicaria melhor a fisionomia da modernização brasileira. A observação geral é complementada na carta por um elemento circunstancial que vai no mesmo sentido. O crítico indica ter ido ao casamento de Jean-Claude Bernardet e Lucila Ribeiro, ocasião de encontro com “jovens” impactados pelo golpe. A esse impacto, contudo, Paulo Emílio contrapõe a sensação de se sentir mais à vontade no convívio intelectual e político com figuras como Antonio Candido e Arnaldo Pedroso d’Horta²². Apesar desse distanciamento, consta nos registros dos Serviço Nacional de Informação, que Paulo Emílio pronunciou-se publicamente contrário ao golpe já em 1964 (BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 77101850).

A carta a Yolanda Leite faz referência ainda à situação da Universidade de Brasília, onde Paulo Emílio lecionava — um dos magros rendimentos de sua militância brasiliense no início da década²³. A participação de Paulo Emílio na demissão coletiva de docentes da UnB é provavelmente o ponto decisivo da inflexão de sua posição a respeito do Regime Militar. Um pouco a contragosto — uma vez que tinha influência sobre o projeto de implantação do curso de Cinema naquela universidade —, Paulo Emílio participou do movimento que reagiu à perseguição política de docentes considerados subversivos. É eloquente a esse respeito a longa carta endereçada a Antonio Candido em 26 de dezembro de 1965, alguns meses após seu desligamento (PE/CA 0758). Nela, Paulo Emílio compara o acontecimento ao incêndio na Cinemateca, em 1957 — um dos episódios mais traumáticos de sua trajetória —, e relata de forma pormenorizada as diferentes formas de sabotagem que a UnB sofreu por parte dos órgãos do Estado, da sabotagem difusa dos órgãos militares à sabotagem organizada do Ministério da Educação.

Assim, em 1965 Paulo Emílio se encontrava numa encruzilhada quanto à sua atuação na esfera pública. Ele, que paulatinamente abandonara a imprensa (seu último artigo no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* seria publicado justamente em 1965, mas sua presença já era escassa desde 1962) e que se distanciara do dia a dia da Cinemateca, via agora sua atuação na universidade restrita ao universo pouco compensador da Universidade de São Paulo (USP). Ali, a estrutura de poder já se encontrava sedimentada há décadas e a parca liberdade que restava era vigiada

pelos órgãos de informação. Além disso, o Cinema não era uma área universitária com grande reconhecimento, o que explica em parte a institucionalização acadêmica tardia de Paulo Emílio em comparação com seus companheiros de geração, como Antonio Candido, Lourival Gomes Machado e Gilda de Mello e Souza (PONTES, 1998, p. 201-211).

Essa situação precária possui reflexos em sua produção escrita. Por um lado, evidentemente, há uma redução acentuada na produção de artigos para jornais (Paulo Emílio só voltaria a ter uma coluna fixa, em 1968, n' *A Gazeta*; mas a coluna duraria poucos meses) e mesmo na produção de correspondências²⁴. Por outro lado, o ano de 1966 é uma chave na compreensão da reorientação temática e formal da produção escrita de Paulo Emílio. Afinal, é nesse momento que o intelectual se vê absorvido em uma pesquisa mais ampla sobre a história do cinema brasileiro e, por outro lado, aprofunda sua experiência ficcional. Esses dois caminhos, aliás, encontravam-se entrelaçados.

É bem verdade que a reflexão de Paulo Emílio sobre a história do cinema brasileiro remonta, como demonstrou Rafael Zanatto (2018), ao menos até 1949, quando de suas intervenções no Congresso de Roma da Federação Internacional de Arquivos de Filmes. Nas páginas do *Suplemento Literário*, entre 1956 e 1957, Paulo Emílio publicou ainda um conjunto de artigos dedicados a aspectos da história do cinema brasileiro, num momento em que trabalhava na Cinemateca em projetos de prospecção de materiais dispersos pelo país. Esse ciclo de artigos seria interrompido pelo já citado incêndio de 1957 e o fio dos estudos históricos publicados sobre o cinema brasileiro seria retomado de forma mais sistemática apenas em meados dos anos 1960²⁵.

No ano de 1966, dois núcleos documentais apontam para esse movimento de aprofundamento na história do cinema brasileiro. Por um lado, em função de suas atividades docentes, Paulo Emílio elabora um conjunto de materiais que leva o título geral de “Os filmes na cidade”, que inclui notas, fichamentos e roteiros de aula (PE/PI 0488, 0489, 0490, 0491, 0492, 0493, 0494, 0495 e 0496)²⁶. Esse material aponta para um aprofundamento na análise de camadas mais amplas da “cultura brasileira”, que remontam a uma formação histórica fortemente calcada no século XIX, e enfatiza a centralidade do âmbito extracinematográfico na pesquisa sobre os filmes brasileiros. Daí o estudo das várias manifestações culturais, populares ou de elite, que se desdobram numa compreensão do “tecido social” em que se instalou o cinema no país, ou melhor, em São Paulo e no Rio de Janeiro²⁷. De certa forma, esse passo foi decisivo para a definição de uma abordagem mais ampla da chanchada e do gênero comédia de uma maneira geral, como elemento que se enraíza profundamente no contexto cultural, posição muito diversa daquela de início dos anos 1960, presente em textos como *Uma situação colonial?* (SALLES GOMES, 2016, 47-54; DOURADO, 2013, p. 184-200).

Paralelamente a essa produção mais articulada à sua atuação acadêmica individual, Paulo Emílio também se integrou a um projeto coletivo organizado por Antonio Candido no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em 1966, o curso “O cangaço na realidade e na cultura brasileira”. Para esse evento, que abordava o tema do cangaço de múltiplas perspectivas, Paulo Emílio preparou a conferência “O universo fílmico do cangaço”, articulada a um amplo conjunto de materiais preparatórios, sobretudo anotações de filmes (PE/PI 0486). Esse curso foi fundamental por vários motivos, mas sobretudo pela análise da formalização, isto é, da vinculação formal de uma “realidade” (o cangaço) com um universo ficcional (os filmes de cangaço), marcado por constantes (a formação do cangaceiro por disputas de terra ou para vingar sua honra) e variáveis (os filmes paulistas eram mais favoráveis à polícia). Embora não se possa falar de uma “formação”, nos termos que Antonio Candido empregara o conceito na *Formação da literatura brasileira*, Paulo Emílio analisava um amplo escopo de filmes (que vai de *Deus e o diabo na terra do sol* a *O Lamparina* [1964, dir. Glauco Mirko Laurelli]) de modo a definir um “sistema comunicante” entre eles.

De uma forma geral, portanto, Paulo Emílio elaborou em 1966 formulações significativas sobre dois dos principais gêneros cinematográficos brasileiros — a chanchada e os filmes de cangaço — através da interação entre formação sociocultural e formulação estético-temática²⁸. Como já demonstrou Zanatto, o material “Os filmes na cidade” pode ser articulado à preparação de *70 anos de cinema brasileiro*. O livro resulta de um convite para a elaboração de um álbum relativo à efeméride²⁹, que contava com texto de Paulo Emílio, intitulado “Panorama do cinema brasileiro”, e fotografias retiradas do arquivo de Adhemar Gonzaga³⁰. O “Panorama”, logo se vê pelo título, propunha uma abordagem mais globalizante para a história do cinema brasileiro que, ainda que passasse por sucessivas redefinições (ZANATTO, 2018, p. 467-517), forneceria uma estrutura de base para abordar o cinema nacional em Paulo Emílio até os anos 1970. Ao mesmo tempo, marcava um primeiro rendimento público de um aprofundamento historiográfico produzido num contexto de bloqueio a outras atividades, como a crítica³¹.

O recuo na esfera pública mediada pela imprensa engendra, portanto, um campo discursivo com inédita sistematicidade no interior da obra de Paulo Emílio. Mas é interessante observar que essa nova trajetória em torno das pesquisas históricas vai de par com outra, menos conhecida na sua obra, que é a produção ficcional. Ora, se esse campo havia sido suprimido no início dos anos 1940, quando se deu sua opção pela crítica, ele retorna em 1962, com a produção do roteiro, não filmado, *Dina do cavalo branco*. Mas o ano de 1966, com a escrita de *Capitu* em parceria com Lygia Fagundes Telles, marca também aí uma virada fundamental. Pois não apenas Paulo Emílio começa a variar a temática e os instrumentos formais empregados, como também alinha uma forma de tematizar o tempo presente, com os deslocamentos impostos pelo

regime de exceção. No caso de *Capitu*, isso se daria através da evocação alegórica do Segundo Império³². Note-se, pontualmente, a concatenação com o esforço temático de “Os filmes na cidade” em torno da compreensão desse período histórico; aliás, o próprio Machado de Assis aparece como objeto de análise nesse material.

Ora, a produção subsequente de Paulo Emílio, inclusive nos anos 1970, seria marcada por uma aproximação e mesmo por uma indistinção em certos momentos, da esfera ficcional, da evocação pessoal e da pesquisa histórica. Isso ocorreria num momento de percepção cada vez mais aguda do bloqueio imposto pelo regime militar à sua atuação no espaço público. Nesse contexto, as “fabulosas fecundações”, expulsas até segunda ordem de Brasília, encontrariam terreno fértil numa imaginação cada vez mais determinada pela formação histórica do país e pela trajetória política de Paulo Emílio³³.

Conclusão

Enquanto evento, o Golpe de 1964 deixou marcas muito evidentes nas trajetórias de Ferreira Gullar e Paulo Emílio. Mesmo sendo o caso de dois intelectuais que interagiram pouco entre si, a comparação entre eles levanta, simultaneamente, aspectos de aproximação e de afastamento. Em outras palavras, semelhanças e diferenças que, para aqueles interessados em conceber o “horizonte de expectativas” de determinado campo, compõem, ambas, material de grande potencial. Não se trata apenas, é claro, de constatar onde os autores aqui observados se “esbarram” e onde há pouco em comum, mas de verificar, sobretudo, de que forma isto ocorre, e precisamente o *que* os aproxima ou afasta, conforme o caso.

Aos encontros: é explícita em ambas as trajetórias a restrição à atuação no espaço público, mesmo considerando as circunstâncias geográficas distintas em questão. No Rio de Janeiro, Gullar praticamente assiste à destruição de uma obra sua, junto com o local onde ficava o CPC, para poucos meses depois, somado a outros artistas, tentar reorganizar-se no Grupo Opinião; entre São Paulo e Brasília, Paulo Emílio constata paulatinamente o cerceamento (sentido como sabotagem silenciosa promovida pelas instituições do Estado) às suas atividades universitárias e, anos depois, na imprensa³⁴, rearticulando suas formulações nas pesquisas históricas. É comum a ambos, também, ainda que em medidas distintas, o “horizonte de expectativas” ascendentes no pré-golpe: ainda que progressivamente calejado pelas frustrações em torno da Cinemateca, cuja situação se degradaria ao longo dos anos 1960, Paulo Emílio participou da criação do primeiro curso de Cinema numa universidade pública brasileira, com a possibilidade de pôr em prática problemáticas que havia levantado em seus textos publicados até então; Gullar, por sua vez, via na “cultura popular” o meio mais eficaz de levar consciência de classe ao “povo” Brasil afora, libertando o país de suas

mazelas — imperialismo, carestia, oligarquias agrárias etc. — e abrindo caminho para um novo momento cultural do país.

Quanto às diferenças, é possível dizer que o impacto do golpe, para além dos espaços de atuação dos autores em análise, é percebido com intensidades distintas da parte de Paulo Emílio e Gullar. No primeiro caso, há certo desinteresse inicial pelos acontecimentos políticos — mesmo estando o crítico paulista, um tanto paradoxalmente, não apenas vivendo em Brasília como atuando próximo à administração Jango³⁵ —; embora tenha se pronunciado publicamente contra o golpe, a relativa indiferença dizia respeito a uma frustração já cristalizada ante as poucas ações do Governo Federal na área do cinema. No caso de Gullar, havia um sentimento profundo de envolvimento com os eventos políticos, mesmo sem uma atuação direta junto ao governo: como fica explícito em *Cultura posta em questão*, o cultural e o político caminham de mãos dadas, de modo que os intelectuais “estão conscientes da complexidade do fenômeno cultural e, por isso mesmo, sabem que só o trabalho contínuo e demorado poderá conduzir a resultados satisfatórios.” (GULLAR, 1965, p. 7) Outra diferença importante é que Gullar rapidamente consegue se recolocar no debate público, conforme mostra a “nova” edição do mesmo *Cultura posta em questão* cerca de um ano após sua destruição, além das já citadas contribuições para a *Revista Civilização Brasileira*, a partir de 1966, que viriam a compor *Vanguarda e subdesenvolvimento*; no caso de Paulo Emílio, o álbum *70 anos de cinema brasileiro* não chega a marcar um retorno ao espaço público, que apenas se daria de uma maneira mais consistente a partir de 1968 e, sobretudo, nos anos 1970; da mesma maneira, suas aparições na imprensa, via *O Estado de São Paulo*, cessarão a partir de 1965, restando-lhe, inicialmente, o espaço um tanto restrito da USP³⁶.

Muitos dos elementos aqui citados se devem a fatores conjunturais, que perpassam as escolhas individuais dos sujeitos. Compõem as possibilidades de atuação as conexões com outros agentes do campo ou oriundas de relações pessoais, de trabalho ou familiares prévias, bem como os “círculos”³⁷ que se formam a partir dessas mesmas conexões; além do alcance das organizações nas quais os agentes se envolvem, mesmo que suas atividades tenham sido interrompidas abruptamente. O fato de Gullar atuar dentro do CPC, uma organização em construção porém muito ativa — sem ignorar o período concretista/neoconcretista anterior —, é certamente um fator que contribui com os espaços que lhe seriam abertos posteriormente; ao passo que o vínculo de Paulo Emílio com a Cinemateca — muito mais comprometida, financeiramente e em termos de perspectivas futuras — lhe garantiu pouco espaço de atuação para além do campo cinematográfico; mesmo aí é marcada sua reticência em relação ao Cinema Novo, o que não deixou de gerar desencontros com alguns cineastas desse movimento (PINTO, 2008).

Até março de 1964, como vimos, ambos os autores possuíam expectativas as-

cedentes com relação ao futuro do país, ainda que, cada um à sua maneira, partissem, não apenas de experiências distintas, mas de temas cujos eixos não eram os mesmos. Sem dúvida, a questão do cinema era importante para Gullar, porém compunha parte do quadro geral do “fenômeno cultural”, ombro a ombro com a poesia, a arquitetura, o cordel e a canção, dentre outros; ao passo que, para Paulo Emílio, apesar da amplitude de seus interesses de que é testemunho sua biblioteca pessoal (MENDES, 2013, p. 107-135), seus esforços de erudição eram voltados para a compreensão do “tecido social” em que se situava o cinema brasileiro. É possível dizer que as semelhanças entre os dois, diante do processo de modernização do país, recaem sobre o fato de que tal processo pareceu, num dado momento, dar sinais de que rumaria para um real avanço das condições de vida das classes populares, de modo que fosse fundamental, a partir do desenvolvimento econômico, que também se desenvolvessem as condições para uma produção cultural correspondente. Paulo Emílio já havia percebido que haveria resistência a isso da parte da elite política, visão que seria reforçada pelo descaso das autoridades em relação ao problema da Cinemateca³⁸; Gullar localizava as adversidades muito mais em “forças do atraso” externas ao governo, para cujo combate a produção de “cultura popular” — a orientar o “povo” sobre quem eram seus inimigos — constituía-se em arma fundamental.

Em ambos os casos, rumamos para uma posição muito distante daquela assumida no início dos anos 1960, sob os auspícios da inauguração da nova capital do país. No entanto, é importante lembrar que as ambiguidades da modernização já haviam escaldado Paulo Emílio e Gullar, afastando-os, ainda antes de 1964, de uma confiança automática no processo de desenvolvimento do país. Apesar de toda expectativa em torno do caráter “fecundante” de Brasília, estavam no ar os sinais do desajuste que se aprofundariam nos anos seguintes. Coube a Gullar formular esse alerta:

Essa incapacidade de manter-se conscientemente situado na realidade está evidente num fato acontecido em Brasília, em 1961, quando lá estive o astronauta soviético Yuri Gagárin, que chegara num avião Iliuchin-18, turboélice. Momentos depois, quando o avião decolava na pista, uma nordestina que estava no aeroporto, descalça, de roupas imundas e rotas, mas que já vira chegar ali Boeings e Caravelles, exclamou: “Bolas, pensei que o russo vinha de foguete e ele vem num avião *mixo* desse!” (GULLAR, 2010, p. 38-39)

Após o Golpe de 1964, as expectativas se revertem, ainda que em ritmos distintos. Como demonstramos, para o caso de Gullar, a noção de que ainda havia espaço para, pelo menos, debater a “cultura popular” enquanto conceito perdura na imprensa até o final de 1965. A partir do ano seguinte, ao passo que sua atuação com o Grupo Opinião se intensifica, se não perdura mais o conceito, permanece um clima

de resistência ao novo governo militar em parte das classes médias mais à esquerda, as quais, por sua vez, garantem excelentes públicos às apresentações. Trata-se, portanto, ao menos ao nível de proposta, local de apresentação e público, de um projeto já distinto do que fazia o CPC. O debate sobre o que passaria a ser a cultura no Brasil se encaminhava para um outro lugar. Paulo Emílio, por seu turno, se voltaria cada vez mais para a evocação de sua trajetória política (a militância de oposição ao Estado Novo³⁹) e para o questionamento de sua posição social como dados reveladores de uma experiência pertinente para o momento de opressão política e social⁴⁰. Mais que isso, a experimentação formal e o cuidado com a performance pública, sobretudo em seu viés polemista, são medidas práticas que darão o tom de seu engajamento na década de 1970.

Notas

³ A ideia de “fecundação”, aliás, já aparecera em artigos de Mário Pedrosa (talvez um intelectual-ponte entre Paulo Emílio e Ferreira Gullar), nos artigos escritos no fim dos anos 1950 em torno da construção de Brasília (PEDROSA, 1998, p. 389-404).

⁴ Utilizamos a expressão “civil-militar” (NAPOLITANO, 2014, p. 43-67). Ao longo do texto, passaremos a referir-nos apenas a “golpe”.

⁵ É possível dizer que o Conselho foi, na verdade, recriado, pois de certa forma já existia, ainda que num formato distinto (DUARTE, DUARTE, 2014).

⁶ Com base nesse cordel seria escolhido o nome do documentário de Eduardo Coutinho que começaria a ser filmado meses depois, ainda que finalizado apenas em 1984.

⁷ Para uma síntese bastante detalhada sobre este e outros conceitos em discussão, bem como as formas pelas quais esses conceitos adentraram o CPC, cf. GARCIA, 2004.

⁸ Os dois títulos desta coleção que o antecederam são: *A questão da universidade*, de Álvaro Vieira Pinto, e *A questão da remessa de lucros*, escrito a muitas mãos por Aristóteles Moura, Barbosa Lima Sobrinho, Francisco Mangabeira, Roland Corbisier e Sérgio Magalhães. Ambos ilustram bem a aproximação entre intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) com a UNE.

⁹ Para um detalhamento das discussões em torno da criação e operação da Editora Universitária da UNE, cf. EVOLA, 2019.

¹⁰ O artigo já citado (GARCIA, 2004) detalha esta aproximação já desde o seu título.

¹¹ Possíveis exemplares remanescentes desta edição de *Cultura posta em questão*, portanto, devem ter sido obtidos em São Luís ou Recife. Até a presente data, apesar das buscas em ambas as cidades, não localizamos nenhum.

¹² Não há registros do número exato da tiragem. Entretanto, sendo os exemplares numerados, dentre todos os que identificamos até o momento, foi localizado o de número 2.963, a partir do qual é possível presumir

a quantidade citada.

¹³ “Para os militares, a cultura era subsidiária de uma política de integração do território brasileiro, reforçando circuitos simbólicos de pertencimento e culto aos valores nacionais, ou melhor, nacionalistas. Nesse projeto, cabiam até alguns tipos de nacionalismo crítico, como o da esquerda comunista, *desde que esvaziado da luta de classes.*” (NAPOLITANO, 2014, p. 99, grifo nosso)

¹⁴ É importante, porém, fazer a ressalva de que as expectativas dos membros do CPC, com relação a seu futuro, eram bastante auspiciosas, envolvendo a expansão de muitas das atividades, além da criação de novos espaços de atuação. Um exemplo é o Teatro da UNE, situado no Rio de Janeiro e com inauguração prevista para o mesmo festival onde *Cultura posta em questão* seria oficialmente lançado. Para uma descrição das vendas de cordéis, cf. BARCELLOS, 1994, p. 450.

¹⁵ Cf. por exemplo SCHWARZ, 1978; HOLLANDA, GONÇALVES, 1995, p. 23-24; TINHORÃO, 1997, p. 86.

¹⁶ Cabe ressaltar que tanto a produção do grupo como as contribuições de Gullar adentraram a década seguinte. Para uma análise detalhada do envolvimento do poeta maranhense com o grupo, cf. PARANHOS, 2012.

¹⁷ Respectivamente, o capítulo “Problemas estéticos na sociedade de massas” é repartido entre os números 5 a 8 da revista (todos de 1966), enquanto “A obra aberta e a filosofia da práxis” consta nos números 21 e 22 (de 1968)

¹⁸ Para uma leitura especializada da obra poética de Gullar, cf. CAMENIETZKI, 2006.

¹⁹ Poucos anos depois do Golpe de 1964, a articulação entre Cinema Novo e o “janguismo” ou o “populismo” seria uma peça central na crítica de Bernardet aos diretores do período anterior ao golpe. Nesse contexto, a referência a *Cultura posta em questão* é central nas reflexões do crítico em *Brasil em tempo de cinema*, publicado originalmente em 1967 (BERNARDET, 2007, p. 47-64)

²⁰ A CPI foi concebida para discutir os entraves ao desenvolvimento do cinema brasileiro e foi nesse sentido que se deu o depoimento de Paulo Emílio (SALLES GOMES, 2014, p. 106-139).

²¹ A respeito da situação dos diferentes campos artísticos logo após o Golpe de 1964, cf. NAPOLITANO, 2017, p. 59-98. Não é o caso de argumentar longamente, mas é importante tomar em conta que essa distância afirmada por Paulo Emílio em relação aos fenômenos políticos deve ser vista com certa cautela, pois é no início dos anos 1960 que ele inicia um processo de reaproximação com sua própria experiência política no Estado Novo, que teria um papel nada desprezível na construção de sua posição em torno do cinema brasileiro, sobretudo nos anos 1970. A esse respeito, remeto às considerações de Zulmira Ribeiro Tavares a respeito da célebre tese “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, de 1973 (BERNARDET ET. AL., 1980).

²² É conhecida a vinculação política entre Candido e Paulo Emílio, referida por aquele em mais de uma ocasião (CANDIDO, 1986; CANDIDO 1988). Sobre Arnaldo Pedroso d’Horta, Paulo Emílio escreveria um obituário em *Argumento* onde retoma certos elementos de sua convivência política (SALLES GOMES, 1986, p. 210-211).

²³ A experiência da UnB pode ser abordada desde um ponto de vista curricular (na ênfase dada ao cinema brasileiro e na vinculação do problema cinematográfico com a problemática mais ampla da sociedade brasileira), mas também pela articulação junto à produção cinematográfica corrente (como os debates promovidos em torno de *Vidas secas*, ocorridos em novembro de 1964) e pela vinculação com a vida cultural de Brasília (com a realização da 1ª Semana do Cinema Brasileiro, em novembro de 1965, que daria origem ao Festival de Bra-

sília).

²⁴ As cartas endereçadas a Ferreira Gullar e Cláudio Mello e Souza, acima citadas, foram feitas no momento de maior produção epistolar de Paulo Emílio, no início dos anos 1960. Nesse momento, ele dispunha de uma estrutura material que facilitava essa produção, mas também a despersionalizava: as cartas eram escritas por um secretário, donde a profusão de duplicatas no arquivo pessoal de Paulo Emílio.

²⁵ Há algumas exceções, como o artigo “Mauro e outros dois grandes”, de 1961, presente numa coletânea dedicada ao cinema brasileiro, publicada na Itália (SALLES GOMES, 2016, p. 236-243).

²⁶ Esse material tem sido objeto de um conjunto de análises por parte de Rafael Zanatto, entre as quais uma encontra-se publicada (ZANATTO, 2020).

²⁷ Um problema básico que já foi abordado por outros autores é o significado dessa “formação cultural brasileira” na obra de Paulo Emílio, manifesta em vários momentos e já analisada criticamente por Maurício Segall (2001, p. 269-284) e Carlos Guilherme Mota (2014, p. 156-164).

²⁸ Importante lembrar, a respeito dessa interação, que Antonio Candido publicou *Literatura e sociedade* em 1965. O livro consta, nesta edição, na biblioteca de Paulo Emílio.

²⁹ A rigor, a efeméride é duvidosa, uma vez que o surgimento do cinema brasileiro é um ponto pouco pacífico, seja por questões factuais, seja pelos pressupostos envolvidos (BERNARDET, 2008, p. 19-31).

³⁰ O álbum não foi reeditado, mas o texto de Paulo Emílio apareceria, numa versão ampliada, em edições posteriores (SALLES GOMES, 1980; SALLES GOMES, 2016). É importante notar, contudo, que o álbum *70 anos de cinema brasileiro* possui uma organização mais complexa, uma vez que o texto de Paulo Emílio convive com as fotografias organizadas e longamente comentadas por Adhemar Gonzaga (GONZAGA; SALLES GOMES, 1966). Esses comentários, por vezes, entram em tensão com o encaminhamento historiográfico dado no “Panorama”.

³¹ O caminho aberto pelo “Panorama” seria retomado frequentemente nos anos seguintes, em que Paulo Emílio publicaria “Pequeno cinema antigo” (1969), “Humberto Mauro, Cataguases, *Cinearte*” (1972-74), “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973), “O cinema brasileiro na década de 30” (1973) e “A expressão social nos filmes documentais no cinema mudo brasileiro” (1974).

³² Essa opção seria consciente por parte de Paulo César Saraceni (CP 1730), diretor que encomendou o roteiro e realizou sua adaptação cinematográfica, lançada em 1968 com o mesmo nome.

³³ A trajetória aqui brevemente esboçada deve ser posta em perspectiva com outras constelações em que a obra de Paulo Emílio pode ser integrada, com proveito para a análise de suas diversas facetas. São instigantes, por exemplo, as reflexões de Maurício Cardoso e Leandro Saraiva (2020), em que, aliás, não falta a menção a Ferreira Gullar e seu livro *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969).

³⁴ Com a interrupção de sua coluna n’*A Gazeta*, em 1968 e no *Jornal da Tarde*, em 1973, além da censura geral a *Argumento*, em 1974.

³⁵ Além de atuar na UnB, Paulo Emílio participou da Caravana da Cultura (idealizada por Paschoal Carlos Magno, então secretário-geral do Conselho Nacional de Cultura) e chegou a ser convidado para trabalhar na Casa Civil da Presidência organizando os programas de TV para autoridades do governo. Por esse motivo,

são relativamente numerosas suas correspondências da época com figuras como Darcy Ribeiro (ministro da educação e, depois, ministro-chefe da Casa Civil), Anísio Teixeira (reitor da UnB), além do já citado Paschoal Carlos Magno.

³⁶ É significativo notar que, embora tenha sido convidado por Alex Viary (CP 1527) para colaborar na *Revista Civilização Brasileira*, em 1966, Paulo Emílio não tenha contribuído com a publicação.

³⁷ Adotamos o termo conforme a reflexão sobre o estudo de “grupos culturais” presente em WILLIAMS, 2011.

³⁸ É possível acompanhar a formulação teórica desse descaso da elite dirigente, em cuja raiz estão os hábitos de consumo culturalmente construídos ao longo de décadas, em intervenções como “Uma situação colonial?” (1960), o depoimento na CPI do Cinema (1964) e “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973).

³⁹ Diga-se de passagem, um elemento fundamental a diferenciar Paulo Emílio e Ferreira Gullar é o dado geracional. O primeiro nasceu em 1916 e já era ativo na política paulistana em 1935, quando Gullar ainda era criança.

⁴⁰ Nesse sentido, a produção ficcional de Paulo Emílio abandona rapidamente o tema da “cultura popular” (central no roteiro *Dina do cavalo branco*), volta-se para a elite em geral (os roteiros *Capitu* e *Em memória de Helena* [1967]), para centrar-se enfim na fração decadente da elite paulista (o roteiro *Amar, verbo intransitivo* [1969] e as novelas *Três mulheres de três PPPês* [1973-1977]).

Referências Arquivísticas

Arquivo Nacional, Fundo Serviço Nacional de Informações: BR DFANBSB V8 MIC, GNC AAA 77101850.

Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes (PE): Correspondência Ativa (CA) 0372, 0373, 0441 e 0758; Correspondência Passiva (CP) 1527 e 1730; Produção Intelectual (PI) 0208, 0486, 0488, 0489, 0490, 0491, 0492, 0493, 0494, 0495 e 0496.

Referências da Imprensa

ALVIM, Thereza Cesário. “A indagação do poeta”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 30 mar. 1965, p. 3. Seção “O assunto é”.

CULTURA posta em questão. *Diário de Notícias*. Rio Grande do Sul, 08 jun. 1965, p. 8. Coluna “Livros e autores”.

FERREIRA Gullar lança livro: “Cultura posta em questão”. *Última Hora*. Pernambuco, 26 mar. 1964, p. 2. Seção “Acontecimentos de última hora”.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 31 mar. 1964. Coluna “Lance livre”.

LAGO BURNETT, José Carlos. “Cinco milhões em prêmios na TV”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 mar. 1964. Caderno B. Coluna de Literatura.

_____. “Cultura em questão”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro 04 abr. 1965. Coluna de Literatura.

MANIFESTO Neoconcreto. *Jornal do Brasil*. Suplemento Dominical, 22/03/1958.

MEIRA, Mauritônio. "Campo menor". *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 3 jun. 1964. p. 3. Seção "Brasília informa".

OS MAIS Vendidos. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 08 mar. 1965, p. 16. Seção "Literatura"

Referências Bibliográficas

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008.

BERNARDET, Jean Claude et. al. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento" In. *Filme cultura*, n. 35-36, Rio de Janeiro, 1980, p. 2-20.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CANDIDO, Antonio. "Informe político" In: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 55-71.

_____. "A militância por dever de consciência" In. *Teoria e debate*, ed. 2, São Paulo, 1988.

CARDOSO, Maurício; SARAIVA, Leandro. "A crítica engajada de Paulo Emílio: cinema, subdesenvolvimento e seus impasses" In. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 75, São Paulo, 2020, p. 129-143.

DOURADO, Ana Karicia Machado. *Chanchada: performance do insólito e paradoxo do comediante*. Tese (doutorado em História Social). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

DUARTE, Eunice; DUARTE, Renata. "Conselho Nacional de Cultura x Conselho Federal de Cultura: Uma análise comparativa dos colegiados" In: *História Unicap*, v. 1, n. 2, 2014, p. 206–223.

EVOLA, Lorenzo Tozzi. "A questão da Editora Universitária da UNE: apontamentos iniciais para uma pequena história" In: *Anais do 30º Simpósio Nacional da História*. Recife: 2019, 16 p.

GARCIA, Miliandre. "A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)" In: *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, 2004, p. 127–162.

GULLAR, Ferreira. *Antes do golpe: notas sobre o processo que culminou no golpe militar de 1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Ebook.

_____. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. "Teoria do não-objeto" In: *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Anexo.

GONZAGA, Adhemar; SALLES GOMES, Paulo Emílio. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Ex-

pressão e Cultura, 1966.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MENDES, Adilson. Trajetória de Paulo Emilio. Cotia: Ateliê, 2013.

MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 24, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2017.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. “Dois e Dois: Quatro: Ferreira Gullar, o Grupo Opinião e o bicho” In: Baleia Na Rede, v. 1, n. 9, 2012. p. 115-34.

PEDROSA, Mário. Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998.

PINTO, Pedro Plaza. Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves. Tese (doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PONTES, Heloisa. Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo; GULLAR, Ferreira. “Cultura e política: entrevista com Ferreira Gullar” In: Literatura e Autoritarismo, 2012, p. 59.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz & Terra/Embrafilme, 1980.

_____. Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

_____. Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

_____. Uma situação colonial? São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política: 1964-1969”. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SEGALL, Maurício. Controvérsias e dissonâncias. São Paulo: Edusp/Boitempo, 2001.

SOUZA, José Inacio de Melo. Paulo Emilio no Paraíso. Rio de Janeiro: Record, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. "Um equívoco de 'Opinião'". In: Música popular. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 72-87.

WILLIAMS, Raymond. "O Círculo de Bloomsbury". In: Cultura e Materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 201-30.

ZANATTO, Rafael. Paulo Emílio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977). Tese (doutorado em História) — Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

_____. "Paulo Emílio e a fisionomia histórica do cinema brasileiro: carnaval, futebol e outros rituais populares" In. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, n. 17, p. 262-282.

Referências fílmicas

CABRA marcado para morrer. Dir. Eduardo Coutinho, Brasil, 1984.

CAPITU. Dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1968.

DESAFIO, O. Dir. Paulo César Saraceni, Brasil, 1965.

DEUS e o diabo na terra do sol. Dir. Glauber Rocha, Brasil, 1964.

FUZIS, Os. Dir. Ruy Guerra, Brasil, 1965.

LAMPARINA, O. Dir. Glauco Mirko Laurelli, Brasil, 1964.

MACUNAÍMA. Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969.

MAIORIA absoluta. Dir. Leon Hirszman, 1964.

TERRA em transe. Dir. Glauber Rocha, Brasil, 1967.

VIDAS secas. Dir. Nelson Pereira dos Santos, 1963.
