

---

CÁTEDRA  
OLAVO  
SETUBAL  
DE ARTE,  
CULTURA  
E CIÊNCIA

---

#2  
**ARTE, CULTURA E  
INSTITUCIONALIDADE**

Parceria do Instituto de Estudos  
Avançados da Universidade de São  
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

---

DOI: 10.11606/9786587773018

---

---

# PALESTRA 2 PAULO EMÍLIO SALLES GOMES (1916-1977)

Ismail Xavier →

3 DE OUTUBRO DE 2017

CINEMATECA BRASILEIRA

---

---

*Professor emérito da ECA-USP, Ismail Xavier foi professor visitante na New York University, University of Iowa, Université de Paris 3, University of Leeds, University of Chicago, Universidad de Buenos Aires e Universidad Nacional de La Plata. É pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisa Científica e publicou os seguintes livros: O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência (Paz e Terra, 1977), Sétima arte: um culto moderno (Perspectiva, 1978; Edições Sesc, 2017) Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome (Brasiliense 1983; Cosac Naify, 2007); Glauber Rocha et l'esthétique de la faim (L'Harmattan, 2008); Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal (Brasiliense, 1993; Cosac Naify, 2012); Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema (University of Minnesota Press, 1997); O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues (Cosac Naify, 2003); e El cine brasileño contemporáneo (Santiago Arcos Editor, 2013).*

**VOU FAZER** um apanhado do percurso de Paulo Emílio Salles Gomes tendo, como questão mais central, seu papel de gestor. Esse é um tema de grande relevância num país em que entidades como a Cinemateca Brasileira continuam a enfrentar grandes dificuldades para cumprir sua vocação. Eu o conheci quando era aluno do curso de cinema da ECA-USP, criado em 1967. Ele deu aula para a primeira turma, em 1968, quando tivemos uma ótima convivência com ele como professor. Depois, foi meu orientador no mestrado, entre 1971 e 1975, na área de Teoria Literária na FFLCH-USP. Essa forte ligação dele com seus alunos estabeleceu-se desde o primeiro momento de seu trabalho na ECA, quando essa iniciava seus primeiros anos de atividade.

No processo de seleção do corpo docente inicial – que, logicamente, envolveu toda a questão política da época –, a área de cinema teve uma situação privilegiada. Foi o pessoal da Cinemateca, ou ligado a ela, que assumiu a direção do curso, em 1967: Rudá de Andrade, Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet, Roberto Santos e Maurice Capovilla. Ou seja, 90% do corpo docente tinha a cultura da Cinemateca. E essa cultura foi transferida para nós, alunos que seguimos o curso e, em alguns casos, nos tornamos colegas desses que tinham sido nossos professores. Esse é um dado importante na história da ECA. Por razões que não é fácil explicar, cada área teve uma formação completamente diferente da outra. E nem todas as experiências foram tão bem-sucedidas quanto a do curso de cinema. Foi formada uma cultura cinematográfica sólida, com ampla visão e apta a equacionar determinadas questões centrais

da formação tanto dos futuros cineastas quanto daqueles que depois iriam trabalhar na crítica e na pesquisa.

O que Paulo Emílio me deixou como lição fundamental foi o fato de ele sempre ter tido uma consciência muito aguda daquilo que vou chamar de seu “lugar de fala”, das suas circunstâncias. O contexto social no qual ele estava inserido marcou, ao longo de sua vida, uma forma de interagir com o real e de assumir projetos de caráter cultural e político. Ele sempre conduziu esses processos de maneira bastante lúcida. Essa capacidade de entender em que contexto estava inserido foi uma importante marca na trajetória do Paulo Emílio como intelectual, como professor, como pesquisador e como figura central na história da Cinemateca.

Sua vida, na juventude, foi muito marcada pela militância política. Nos anos 1930, quando tinha menos de vinte anos, ele teve uma militância de esquerda e, em 1935, no governo Getúlio Vargas, foi preso. Ficou, entre dezembro de 1935 e maio de 1936, no Presídio do Paraíso; foi, na sequência, transferido para o Presídio Maria Zélia; e, meses depois, foi mandado de volta para o Paraíso onde participou, com outros presos, de uma fuga cinematográfica: eles cavaram um túnel subterrâneo para ter acesso a uma área já fora do presídio. Paulo Emílio embarcou, em 1937, para o exílio em Paris.

Ao chegar à França, começou a frequentar a Cinemateca Francesa, que tinha sido oficialmente criada em 1936 – sua origem remonta ao cineclubes conduzido por Henri Langlois. Essa foi, para Paulo Emílio, uma experiência muito forte, que ele abraçou sob influência de Plínio Süsskind Rocha, um cinéfilo de mão cheia que ele lá conheceu. Plínio estudava ciências, assumindo em sua volta ao Brasil a posição de professor de física na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), nunca deixando de lado a sua abalizada cinefilia, própria a um ex-membro do Chaplin Club, o principal cineclubes existente no Brasil no período do cinema silencioso. Esse cineclubes foi fundado no Rio de Janeiro em 1929, por um grupo de jovens que incluía, entre outros, o escritor Otávio de Faria e Aluísio Bezerra Coutinho.

O cineclube teve uma duração curta, de apenas dois anos, mas dentro dele foi construída, num jornal chamado *O Fã*, a melhor crítica de cinema feita no Brasil até então. E a figura do Plínio Sússekind Rocha fez parte desse processo. Paulo Emílio, no entanto, por ser muito jovem nessa época, não tinha acompanhado essa história. Além disso, antes da ida para a França, a questão do cinema não era tão central para ele. Sua paixão pelo cinema se instala quando passa a frequentar a Cinemateca Francesa, seguindo os passos de Plínio até voltar ao Brasil em 1939, ingressando na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, da USP em 1940.

No período em que foi aluno da USP, entre 1940 e 1944, Paulo Emílio tinha, entre seus amigos, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Gilda de Mello e Souza, grupo de jovens que fundaram uma revista chamada *Clima*, que teve certo impacto na cultura naquele momento, sendo iniciativa de um nova geração que apenas despontava no cenário cultural. Lembro aqui que, em 1935, junto com o crítico teatral Décio de Almeida Prado, seu amigo desde o ginásio, Paulo Emílio havia criado uma outra revista, essa de cultura chamada *Movimento*.

Os fundadores de *Clima* tinham uma forte ligação com os modernistas. Paulo Emílio, por exemplo, tinha uma amizade com Oswald de Andrade, desde os anos 1930 – amizade marcada, inclusive, por alguns quiproquós. Mas, apesar de serem muito ligados à tradição da Arte Moderna e à Semana de 1922, todos eles foram para a crítica: Antonio Candido, para a literatura; Décio de Almeida Prado, para o teatro; Paulo Emílio, para o cinema; Lourival Gomes Machado e Gilda Mello e Souza, para a literatura e as artes plásticas.

Paulo Emílio, com esse conjunto de amigos, funda, em 1941, um Cineclube, logo proibido pelo Estado Novo (essa criação de um cineclube foi um dos momentos que fizeram parte da criação da Cinemateca, mais adiante). Esse grupo de jovens, que tanto se destacou no cenário cultural, participou do livro *Plataforma da Nova Geração* (1943), organizado pelo intelectual Mário Neme, que reuniu

depoimentos de modo a compor um painel da crítica emergente. O depoimento de Paulo Emílio pode ser lido no livro *Paulo Emílio – um Intelectual na Linha de Frente* (Calil; Machado, 1986), onde foi reproduzido. Nele, há uma apreciação de sua experiência pessoal e formação, enfim, um retrospecto do período dos anos 1930 em que militou politicamente a partir da leitura de clássicos da literatura de militância política, passando por Marx e por textos teóricos sobre o processo social. Ao final, ele faz um comentário seco em frase bem curta e exemplar do toque de ironia que sempre marcou de forma muito rópria seu estilo, notadamente em situações de confronto de ideias, exposta a sua erudição apoiada em leituras, ele arremata: “Do Brasil, a gente não sabia nada”.

Trata-se de um comentário mordaz sobre a formação do jovem, não só da época, em quem é comum haver esse entusiasmo pela teoria, pela grande explicação, sem que se perceba que essa via não basta para que alguém adquira não apenas uma capacidade de reflexão mais aprofundada sobre a realidade, mas também uma capacidade de nela intervir. É esse o ponto-chave. O que Paulo Emílio queria dizer é que não adianta você ter um universo muito amplo e aprofundado de leituras e de teoria se não estabelecer uma interação direta com o mundo no qual você pretende agir em todos os planos da sua vida – o cultural, o político, o social. O importante é conhecer a realidade, estar de olhos atentos, cercar-se do maior número de informações e se alimentar de uma literatura que seja capaz de te dar um conhecimento da formação do país que constitui o contexto imediato da sua intervenção.

Paulo Emílio sempre combateu o que a gente pode chamar, *grosso modo*, de dogmatismo. Já em 1943, depois de ter passado um período na França, onde teve acesso a toda uma discussão sobre os malefícios do stalinismo e dos processos de Moscou – algo de que aqui se tinha notícia, nas não com a mesma profundidade. Ele trouxe para cá essa postura que podemos chamar de antidogmática e que o acompanhou por toda a vida. Isso significa o quê?

Se é importante se posicionar a partir, é claro, de uma boa formação intelectual, é tão ou mais importante adquirir a capacidade de analisar a conjuntura dentro da qual você está vivendo. Isso é o fundamental.

Na crítica de cinema, que ele exerceu por muitos anos, Paulo Emílio sempre teve um senso muito claro de que, para ser um cinéfilo consequente, era necessário, além de conhecer as questões estéticas, a história da arte e estar em contato com as obras, em termos de erudição e de formação de sensibilidade, desdobrar tudo isso no pensar e no agir, que deve estar apoiado numa visão a mais lúcida possível da realidade em que o crítico atua. Foi esse exercício que o levou, por exemplo, ao famoso texto *Uma situação colonial?* (Millet, 2016), apresentado durante um Congresso da Crítica Cinematográfica no início dos anos 1950. Todos os críticos apresentaram suas falas, seus textos, mas nenhum teve o impacto desse texto, no qual Paulo Emílio apontava um dado fundamental da vida cinematográfica brasileira.

Mas, retomando o fio histórico, digamos assim, acho importante mencionar que, após essas experiências de *Clima* e do Cineclub e, concluído o curso, ele voltou para a França, em 1946, para estudar no Institut des Hautes Études Cinématographiques (Idhec),<sup>1</sup> uma escola importante de formação de pessoas no campo cinematográfico. Nesse segundo período na França, entre 1946 a 1954, entra em sua vida de forma mais definida e com total intensidade a

<sup>1</sup> O Institut des Hautes Études Cinématographiques (Idhec) é uma tradicional escola de cinema que funcionou em Paris de 1943 a 1986 e que foi depois integrada à La Femis (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son). [N.E.]

questão da pesquisa. Nesse período, ele faz o trabalho que vai gerar seu livro sobre Jean Vigo (Salles Gomes, 2009a), cineasta francês muito importante, autor de *Zéro de conduite* [1933] e *L'Atalante* [1933], que morrerá aos 34 anos. A pesquisa sobre Vigo levou Paulo Emílio a se interessar também por seu pai, o líder anarquista Eugène Bonaventure de Vigo, conhecido como Miguel Almereyda, que foi morto na prisão, em 1917. No livro original sobre Jean Vigo, publicado na França em 1957, o capítulo sobre Almereyda foi cortado pela editora. Mas essa pequena biografia (Salles Gomes, 2009b) acabou sendo publicada no Brasil décadas depois. Isso mostra quão minucioso ele era na pesquisa e o quanto, desde o início, trabalhava com a ideia de vida e obra. Ele fez isso com bastante cautela e discricção, e sem cair no biografismo, que é quando se procura, a partir da biografia, tudo explicar de uma obra. Seu livro sobre Jean Vigo se tornou um clássico na França e no mundo.

Durante a pesquisa, Paulo Emílio teve um contato muito grande com Henri Langlois, figura fundamental do cinema francês, que foi fundador e diretor da Cinemateca Francesa. Ele também se aproximou muito da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf), a ponto de se tornar vice-presidente dessa entidade que é, até hoje, fundamental na vida das cinematecas do mundo inteiro, por estabelecer conexões e intercâmbios. Não por acaso, quando Almeida Salles, tendo ao lado B. J. Duarte, Lourival Gomes Machado e Rubem Biáfora, criou, em 1946, um importante cineclub, Paulo Emílio intermediou a filiação desse cineclub à Fiaf. Em 1949, esse cineclub, a partir de um acordo com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), criado pelo Ciccillo Matarazzo, passou a constituir a Filmoteca do Museu de Arte Moderna. Essa filmoteca é mais uma etapa na gestação da Cinemateca Brasileira.

Em seu período de constituição, essa filmoteca teve um desenvolvimento muito interessante. A filiação à Fiaf e os intercâmbios permitiram um acesso razoável a filmes importantes da história do cinema, que passaram a poder ser exibidos no Brasil. A filmoteca,

além disso, começa a prospectar cópias de filmes brasileiros antigos. E encontrar cópias pode ser algo complicadíssimo. Naquela época, o contrato de distribuição de um filme durava cinco anos e, terminado o contrato, o distribuidor tinha de queimar a cópia usada nas exhibições. Isso era uma garantia contra o que hoje chamamos de pirataria. Só que parte desses filmes não era queimada. A desobediência a essa regra do contrato favoreceu as cinematecas em diferentes partes do mundo. Tanto é que, durante um período, os produtores de Hollywood viam as Cinematecas como inimigas.

Com essas cópias, digamos, semiclandestinas, as cinematecas viabilizavam a exibição de filmes antigos sem controle da indústria e sem qualquer ganho da parte dos produtores. Essa história é longa e, no momento, nos interessa lembrar que, ao voltar ao Brasil, o próprio Paulo Emílio deu início a esse trabalho de prospecção de cópias, indo, principalmente, a cinemas do interior, em busca de cópias que acabaram gerando boa parte da coleção inicial da Cinemateca Brasileira. Em pouco tempo, Paulo Emílio assumiu a posição de conservador-chefe da filmoteca do MAM. Em 1956, a Filmoteca se desliga do MAM e se torna uma sociedade civil para logo depois se instituir como a Fundação Cinemateca Brasileira.

Paulo Emílio, desde a volta da França, tem presença marcante em todos os aspectos da vida da Cinemateca: na prospecção, na pesquisa, na gestão do acervo. Um dado importante, que ele fez questão de passar para as novas gerações, é a consciência do que vêm a ser as atividades centrais de uma cinemateca: a prospecção, a preservação e o restauro de filmes, ao lado da difusão do seu acervo a partir de mostras e outras formas de exibição, quando possível, dentro de sua própria sede. Restaurar significa, além de preservar, no sentido de se ter a cópia e guardá-la da melhor forma, recuperar o filme na versão mais próxima possível do original em termos fotoquímicos. Ou seja, o acervo de uma cinemateca deve ser constituído das melhores cópias possíveis. Isso é um trabalho árduo, complexo, extremamente caro e, ainda por cima, difícil de

ser compreendido. Cinematecas no mundo inteiro costumam ser instituições sempre em dificuldade. A Cinemateca Brasileira, como uma iniciativa cuja condução foi extremamente difícil, só existiu e existe graças a uma primeira geração que teve uma dedicação incrível para viabilizar essa proposta e cumprir o desejo de consolidar uma cinemateca no Brasil, algo entendido como uma peça fundamental para a cultura de um país.

E a questão que sempre se colocaram os gestores da Cinemateca Brasileira ao longo dessa história que estou resumindo é a seguinte: o que se pode esperar de uma prefeitura, de um estado, de uma federação, do poder público, enfim? A Cinemateca, dos anos 1950 até hoje, sempre teve de fazer gestões junto aos poderes públicos no sentido de buscar subsídios, auxílios e verbas para viabilizar o seu trabalho. Ao longo desse período, houve momentos muito distintos e não é o caso de fazer aqui esse histórico. Mas acho que vale a pena retomar o que foi a gestão do Paulo Emílio, que morreu em 1977.

A primeira coisa a ser dita sobre a gestão do Paulo Emílio é que ele conseguiu entrelaçar esse projeto de vida, que foi a Cinemateca Brasileira, com o percurso do grande crítico e com a figura do professor universitário e do pesquisador, algo que ele nunca deixou de ser. Paulo Emílio já era professor da USP quando realizou, para sua tese de doutorado, uma pesquisa sobre o cineasta Humberto Mauro, que depois saiu em livro (Salles Gomes, 2006). Ou seja, sua experiência foi sempre multifacetada, compreendendo um leque amplo de atividades.

Como crítico, ele teve um trabalho enorme desde os anos 1950, quando assumiu a crítica no Suplemento Literário do *O Estado de S. Paulo*, ao lado de companheiros da revista *Clima*. Uma das coisas interessantes desse entrelaçamento de atividades é o conjunto de artigos que ele publica. Ele faz crítica de cinema, falando de filmes, de cineastas e de outras questões ligadas ao cinema, mas nunca esquece a Cinemateca, sendo insistente no combate por sua existência. Ele se esforçou muito para que a sua coluna no jornal fosse também uma

tribuna a partir da qual pudesse demonstrar a importância da Cinemateca e contar histórias incríveis sobre os esforços para se obter recursos, sobre o percurso pelos labirintos da burocracia e sobre a dificuldade da relação com o Estado e com parte da sociedade.

Certa vez, ele escreveu uma crônica muito curiosa respondendo a uma leitora que, numa carta ao jornal, fez um comentário bastante desabusado contra seus textos sobre a Cinemateca. Na resposta à leitora, com muita ironia, ele aproveitava para fazer uma série de observações contundentes sobre as questões da Cinemateca. Ou seja, ele não perdia nenhuma oportunidade. Seu plano era despertar o interesse, inclusive dos próprios cinéfilos, porque era preciso, mesmo nesse campo, que houvesse essa consciência de como são capitais as questões da memória, da história e da construção de identidades. A Cinemateca possibilita que haja memória, que haja documentos a partir dos quais se possa pensar criticamente uma história e um legado.

A Cinemateca é uma fonte documental imprescindível. Sem ela não é possível fazer história e pensar criticamente o cinema em determinadas conjunturas; sem isso, também não se formam os cineastas. Foi assim com a geração da Nouvelle Vague. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol etc.; foram jovens que, logo após a Segunda Guerra Mundial, passavam o dia na Cinemateca Francesa vendo filmes. Depois, foram críticos de cinema nos *Cahiers du Cinéma*, a revista fundada por André Bazin em 1951. No final dos anos 1950, eles se transformaram em cineastas que tiveram um papel fundamental na história do cinema, líderes da Nouvelle Vague. E foi na Cinemateca Francesa que essa história começou.

Da mesma forma, aqui no Brasil, tanto a Cinemateca Brasileira, aqui em São Paulo, quanto a Cinemateca do MAM, no Rio, tiveram um papel na formação dos cineastas que, no final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, marcaram uma época do cinema brasileiro, participando tanto no Cinema Novo quanto de outras tendências.

Mas vamos retomar a história institucional da Cinemateca.

Quando ela se tornou a Fundação Cinemateca Brasileira, ou seja, adquiriu nova personalidade jurídica, foi constituído um Conselho e uma série de estruturas que terão importância em sua história. No ano de 1962, é constituída a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), formada por pessoas da sociedade civil. Esse tipo de sociedade é comum em museus e diferentes instituições culturais, e um de seus propósitos é unir esforços para se angariar recursos que viabilizem e garantam a continuidade de seus trabalhos.

E foi na Sociedade Amigos da Cinemateca que consolidei minha formação de cinéfilo. Tornei-me sócio da SAC em 1966, num momento em que era comum esse salto do cineclubismo para a condição de frequentador assíduo das sessões na Rua 7 de Abril, sob o comando de Rudá de Andrade, então diretor da SAC. Era ali que funcionava a organização dos Diários Associados, o conglomerado de imprensa de Assis Chateaubriand que, desse modo, dava continuidade à sua relação com a Cinemateca, que tivera sua origem como Filmoteca do Museu de Arte de Moderna cuja sede ficava no prédio dos Diários Associados, de Chateaubriand.

A Cinemateca, nos anos 1950-1960, não tinha uma sede satisfatória. Funcionava num galpão que estava dentro do parque do Ibirapuera, em condições muito precárias. Havia uma disparidade entre o esforço feito e os resultados alcançados. Bastante simbólicos dessa precariedade e dessa dificuldade de se fazer as coisas são os dois incêndios que atingiram a Cinemateca.

O primeiro deles foi em 1957. As películas das primeiras décadas do século xx eram feitas de nitrato de prata – que, depois, seria substituído pelo acetato de prata. E o nitrato de prata, mesmo guardado numa lata, vai se decompondo e, em certo momento, entra em processo de combustão espontânea. Eram comuns as histórias de incêndios em cinematecas de vários lugares do mundo. O segundo incêndio na Cinemateca se deu em 1969. Esse incêndio acabou se tornando um motor para a sensibilização dos governos e permitiu uma melhoria nas condições do acervo.

Toda essa luta acabou por gerar em Paulo Emílio uma posição muito forte em relação à preservação dos filmes: essa deve ser a prioridade número 1 de uma Cinemateca. Claro que ele também dava toda a importância à exibição de filmes, mas o que quis deixar como legado foi a seguinte diretriz: se for preciso escolher entre mostrar filmes ou salvar filmes, a escolha deve ser sempre pela preservação do acervo. Esse é, no entanto, um dilema até hoje não solucionado. A difusão e a preservação são as duas faces de uma cinemateca que nem sempre estão em harmonia. Sobretudo quando os recursos ficam escassos e a divisão pode ser complicada.

A Cinemateca uruguaia foi, durante certo tempo, considerada uma grande exibidora de filmes; mas, ainda que tivesse acervo, esse não tinha a qualidade do guardado na brasileira, que se tornou uma liderança na América Latina e é mundialmente respeitada. E os incêndios foram momentos de grande impacto que contribuíram para que Paulo Emílio tomasse consciência sobre a importância da preservação. E ele repassou essa consciência para seus alunos da ECA, muitos dos quais vieram a trabalhar na Cinemateca, dando continuidade a uma relação que, por muitos anos, foi muito forte entre o curso de cinema da USP e a Cinemateca. Carlos Augusto Calil é um exemplo dessa relação, ele que chegou a assumir a direção da Cinemateca no período 1987-1992. E ex-alunos da ECA têm composto o corpo técnico da Cinemateca e professores têm feito parte do seu Conselho.

2 Setor de Pesquisa e Documentação sobre as artes que foi criado na década de 1970, quando da gestão de Sábato Magaldi como secretário de Cultura do município. Ver texto de Ricardo Ohtake. [N.E.]

E todos nós aprendemos, também com Paulo Emílio, a lidar com condições muito precárias de trabalho. A Cinemateca só sairia da crise profunda em 1975, quando Sábato Magaldi tornou-se secretário municipal de Cultura. A partir desse momento, a Cinemateca pôde se reestruturar, inclusive em termos burocráticos. Foi enorme o trabalho de Paulo Emílio e seus colaboradores na gestão da Cinemateca tendo em vista a tarefa de regularizar juridicamente sua relação com os setores públicos, de modo a torná-la elegível para auxílios vindos dos governos municipal, estadual e federal. A partir de 1977, a instituição passa a adquirir equipamentos e começa a ser desenvolvido o seu laboratório de restauro de filmes antigos. Nesse ano, Paulo Emílio faleceu. Ele estava trabalhando como diretor do Idart<sup>2</sup> nesse momento.

A menção à sua morte faz lembrar que, nesse ano do seu falecimento, Paulo Emílio escreveu um texto chamado *Festejo muito pessoal* (in Calil; Machado, 1986). No momento, estava em pauta a celebração dos oitenta anos do cinema brasileiro e ele tomou a efeméride para, como tantas outras vezes, advertir as lideranças políticas e os mandatários da república sobre a necessidade aguda de se tomar posição e se engajar na luta para a resolução dos sérios problemas vividos pelo cinema e, em particular, pelas cinematecas no cumprimento de suas funções. No texto, ele ressalta o quanto tais problemas dizem diretamente respeito ao tema em pauta nessa celebração.

Ele costumava, quando falava de cinema brasileiro, adotar a estratégia de fazer um texto o menos conceitual possível e, de forma sagaz, passar de um raciocínio no qual ele articulava a sua experiência à elaboração de um diagnóstico geral. Essa estratégia era um convite ao seu leitor e era uma forma de estar atento a um problema e, no limite, assumir algum tipo de ação e colaborar para a resolução daquele problema.

No caso desse texto dos oitenta anos do cinema brasileiro, ele conta a história da passagem de sua indiferença para seu grande engajamento na reflexão e no aconselhamento dos problemas do



cinema brasileiro. Ele sempre procurava trabalhar com a ideia de que estamos vivendo até hoje uma situação colonial; uma situação em que o cinema brasileiro não é dono do seu mercado; uma situação na qual há uma combinação já secular de todo um aparato comercial e industrial que gera uma hegemonia do cinema importado. E ele dizia isso tudo não numa atitude de queixa, mas de análise. E acreditava que precisávamos pensar a partir dessa situação colonial para poder propor coisas viáveis e entender melhor o problema, inclusive do ponto de vista dos espectadores. E não se tratava apenas de um nacionalismo conceitual ou passional; não era uma postura dogmática, de defesa do que é nacional; era muito mais uma noção de que, para ser consequente, eu tenho de entender que a minha intervenção mais urgente se dá ao falar das questões nas quais estamos implicados e tendo de assumir a responsabilidade de encontrar soluções.

Essa postura é a mesma que ele havia descoberto quando jovem: como observei no início desta comunicação, ele observava com muita lucidez, na condição de jovem intelectual de esquerda, que, apesar de todas as leituras teóricas sobre o social, alguém pode, de repente, deparar com sua incapacidade de equacionar os problemas da sociedade em que vive. Ou seja, é preciso superar o teorismo e o esteticismo, sendo inconsequente a postura de alguém que, em nome da ideia de qualidade, se recusa a pensar a questão daquilo que é produzido no seu entorno. Não se tratava de assumir um ufanismo nacionalista inconsequente e de fachada, mas de ter a consciência clara de que uma crítica de jornal, um texto de ocasião, uma fala pública são intervenções no presente e devem levar em conta as condições efetivas de uma prática, seja política, seja artística. Em resumo, exige um assumir as circunstâncias imediatas e um saber lidar com elas.

Nesse texto, *Festejo muito pessoal*, ele fala um pouco dessa sua história e aproveita para relembrar trechos de filmes brasileiros que tinham marcado sua vida. Ele usa esse memorialismo estra-

tégico para fazer uma advertência: desses oitenta anos, o que vai sobrar? O que sobrou? Ele traz assim a questão da Cinemateca e denuncia o descaso com a instituição.

Voltando ao início da nossa conversa, quando dei ênfase à consciência que ele sempre teve do seu lugar de fala e de ação, o que sempre esteve aí implicado foi o entrelaçamento entre o gestor e o escritor, entre o expositor de um ponto de vista assumido a partir de uma base intelectual a mais sólida possível e a prática de um militante atento à conjuntura à sua volta.

Nesta fala, meu intuito foi sublinhar o quanto nessa vida que se constituiu no plano cultural e político ele nos deixou esse exemplo das lutas insistentes, sem descanso, por um projeto de Cinemateca Brasileira, por um projeto de cultura brasileira, por um projeto de sociedade melhor. Paulo Emílio era uma personalidade carismática e, como tal, se envolveu em um leque amplo de combates e diretamente na política, inclusive. E essa sua percepção da conjuntura e a sua habilidade na lida com momentos críticos são aquilo que nós, seus alunos, pudemos assimilar. Ele sempre soube enfrentar as ocasiões nas quais a pergunta “O que fazer?” tinha respostas muito complexas; ele sempre teve lucidez nos momentos mais difíceis. Por tudo isso, foi um exemplo gigantesco de intelectual, de pessoa, de professor, de escritor e de gestor dos interesses de uma instituição à qual dedicou um tempo precioso de sua vida.

#### REFERÊNCIAS

- CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.) *Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986.
- SALLES GOMES, P. E. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Jean Vigo*. São Paulo: CosacNaify; Sesc, 2009a.
- \_\_\_\_\_. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: CosacNaify; Sesc, 2009b.
- \_\_\_\_\_. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.