

## A cinemateca inimaginável



Por **VICTOR SANTOS VIGNERON\***

*Que fique claro: ruína não é vazio. O muito que foi feito pelos trabalhadores dessa instituição precisa de remuneração.*

A primeira vez que vi um documento escrito à mão por Paulo Emílio Salles Gomes senti certa preocupação. Valeria a pena enfrentar aquela letra com os prazos que dispunha para concluir meu doutorado? Com o tempo e com o domínio de certas chaves de decifração – como a infalível letra g – fui adquirindo certa confiança e hoje componho o punhado de paulemilianistas familiarizados com a caligrafia do crítico de cinema. Embora sempre tenha resistido às tentações esotéricas da grafologia, confesso a atração que a dimensão física da escrita exerceu sobre minha investigação. Em minha defesa, lembro que o próprio Paulo Emílio sofria a mesma atração, visível na proliferação de cadernos, preenchidos com cores e caligrafias variadas nas histórias de *Três mulheres de três PPPês* (Companhia das Letras, 2015). E assim, semanalmente, frequentei a mesinha destinada aos pesquisadores do arquivo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

O arquivo pessoal de Paulo Emílio começou a ser estruturado meses após seu falecimento em 1977, a partir da generosa doação feita por Lygia Fagundes Telles. A generosidade, no caso, é medida pela relativa ausência de discriminação entre material público e privado. Aliás, as primeiras referências feitas nessa papelada à Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, futura Cinemateca Brasileira, evidenciam a vizinhança entre essas dimensões. O que pode dar ocasião a curiosos problemas de arquivística: em 1953, Lourival Gomes Machado contava que o uso de palavrões por parte de Paulo Emílio impedia que suas cartas fossem armazenadas nos arquivos do MAM. Talvez por isso, a correspondência enviada por Lourival para seu amigo era dividida em duas partes. A primeira delas, datilografada, possui um tom oficial; em seguida vinha uma carta à mão, onde se contavam problemas mais corriqueiros, com miudezas que por vezes dão sentido aos informes mais “sérios”.

Lourival era diretor do MAM, Paulo Emílio vivia em Paris. Já reconhecido no ambiente intelectual paulistano por seus artigos na revista *Clima* e pela criação do Clube de Cinema de São Paulo, no início dos anos 1940, ele se tornara uma espécie de representante da Filмотeca do MAM na Europa. A posição tinha alguma importância, uma vez que cabia ao crítico mediar a relação da instituição com a Federação Internacional de Arquivos de Filmes e adquirir materiais junto às cinematecas europeias. Certamente havia muito o que xingar. Apesar de sua reprodutibilidade técnica, não era fácil formar uma coleção de filmes na periferia do capitalismo. Problemas com o câmbio oficial somavam-se a desencontros de informações, num momento em que o correio aéreo ainda era precário. Além disso, como nunca houve uma definição muito clara sobre esse produto que vinha em latas (filme se paga por unidade ou é por quilo?), a alfândega sempre foi um estorvo, agravado pela técnica rudimentar utilizada: a mãe de Paulo Emílio ou o próprio Lourival desembaraçavam as remessas no porto de Santos. Por fim, a projeção dos rolos que chegavam muitas vezes revelava a má qualidade das cópias enviadas ao Brasil. Era com olhos desconfiados, portanto, que a burguesia paulista punha os altos custos de uma operação como essa ao lado do prestígio limitado que o cinema possuía.

Infelizmente não foi possível saber o teor exato dos xingamentos a que Lourival se refere, pois as cartas escritas por Paulo Emílio se dispersaram entre vários arquivos. Nada que nos impeça, hoje, de investigar essa importante forma de resistência ao subdesenvolvimento: de palavrões, os papéis de Paulo Emílio estão cheios.

\* \* \*

Tomei conhecimento das ideias de Paulo Emílio antes de dar com sua escrita, ao ler os artigos publicados entre 1956 e 1965 no “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo* (Paz & Terra, 1981). A essa altura o crítico já estava de volta ao país e consolidava-se como figura pública em São Paulo. Dois elementos facilitam, então, o trabalho do pesquisador. Por um lado, os textos publicados aumentam consideravelmente. Por outro lado, como o cinema ainda não havia sido anexado pela academia, a crítica se fazia num âmbito mais acessível. No entanto, o vezo “pedagógico” de Paulo Emílio se revestia de uma transparência capciosa, revelada aqui e ali pelo gosto por paradoxos, como em “A sublime idiotice” (jun/59) e “Uma revolução inocente” (mar/61). Desembaraçada dos industriais paulistas, a Cinemateca compunha essa plataforma de intervenção na vida cultural da cidade e do país.

É nesse ponto que nos deparamos com a nota trágica aposta pelos redatores do “Suplemento Literário” ao artigo de Paulo Emílio publicado em 2 de fevereiro de 1957: “Este artigo já se achava escrito e composto ao irromper o incêndio da Cinemateca Brasileira. Preferimos publicá-lo sem qualquer alteração, certos de que o fogo veio penas dar mais força e atualidade aos conceitos nele desenvolvidos.” O incêndio e o trabalho de rescaldo destruíram fragmentos únicos da memória audiovisual brasileira e mundial. Diante disso, a sinistra harmonia entre o artigo escrito antes do incêndio e seu sentido suplementar depois dele não é insólita. Em pleno processo de construção da Cinemateca, o fogo aclarava os limites estreitos dentro dos quais se estruturavam as instituições culturais no país. Vaivém entre materialização e desmaterialização que configura ainda hoje o processo cultural brasileiro como realejo e fixa nosso horizonte nos limites da reação.

Os textos publicados por Paulo Emílio logo após o incêndio apontam para dois caminhos. Em “A outra ameaça”, “Nascimento das cinematecas” e “Funções da cinemateca”, escritos entre fevereiro e março de 1957, o crítico se voltava para a denúncia da situação, reivindicando o financiamento estatal para remediar a crise material da Cinemateca Brasileira. Quando se lê esses artigos em sequência, caminho sugerido pela antologia organizada por Carlos Augusto Calil (Companhia das Letras, 2016), fica clara a articulação do problema e de sua solução. Mas ao olharmos para a série completa do “Suplemento Literário” vemos que aquelas reflexões mais urgentes eram intercaladas por textos um pouco extemporâneos, “A fidelidade de Luis Buñuel”, “René Clair e o amor” e “Cartazes poloneses”. Gostaria de sugerir que esses intervalos são fundamentais, uma vez que abrem brechas para uma diversificação das estratégias.

Enquanto reclamava publicamente as alardeadas verbas para a Cinemateca, Paulo Emílio produziu uma discreta constelação de textos sobre o socialismo. Entre 1957 e 1958, tratou de cartazes cinematográficos poloneses, do pessimismo de George Orwell, da polêmica análise de André Bazin sobre os filmes históricos stalinistas, da trajetória de Serguei Eisenstein e da produção de cinema húngara. A proximidade entre o incêndio da Cinemateca e a situação política do Leste Europeu aparece em duas cartas enviadas a Paulo Emílio por um sujeito chamado Garino, em fevereiro e março de 1957. Nas duas ocasiões, o remetente europeu lamenta a tragédia ocorrida em São Paulo e em seguida dá novas sobre a Revolução Húngara, ocorrida no ano anterior. Ainda que brevemente, a esperança à esquerda permitia ao crítico extravasar os limites materiais de sua militância cultural.

Não foi o único desvio tomado pelo crítico nesse momento. A partir da menção a Orwell ele escreveria de forma esparsa, mas regular, sobre a ficção científica e o cinema de horror. Tudo se passa como se esses gêneros ficcionais constituíssem uma caução intelectual diante das frustrações dentro e fora do país, seja pelo protelamento do envio de verbas à Cinemateca, seja pelo sufocamento da abertura iniciada na Hungria, na Polônia e na própria União Soviética. E através do trabalho com essas “ficções compensatórias” (termo que lhe é caro), Paulo Emílio parece encontrar aos poucos a possibilidade de formular sua própria experiência política. Assim, a conjugação entre horror imaginado (um filme B) e horror experimentado (as prisões do Estado Novo) seria finalmente explicitada em “Variação de enterrado vivo” (abr/63, *Brasil, urgente*). A esta altura, porém, o renitente adiamento de uma abordagem pública para o problema da Cinemateca deixava novas marcas na papelada de Paulo Emílio.

\* \* \*

No início dos anos 1960 a documentação modifica-se profundamente. Embora gozasse de uma projeção relativamente ampla no campo do cinema (a famosa tese “Uma situação colonial?” foi publicada no início da década), o crítico se

encontrava cada vez mais absorvido por tarefas burocráticas. Torna-se constante, então, o uso da máquina de escrever, as cópias em papel carbono ou em segunda via e o pressentimento de que se lê um texto secretariado por alguém. Essa institucionalização da escrita de Paulo Emílio permitiu o armazenamento de duplicatas das cartas enviadas a autoridades em nome da Cinemateca. O momento pedia toda a precaução, uma vez que corriam diversas tratativas, com razoáveis chances de sucesso, para dotar a instituição de um orçamento estável.

O tom é protocolar e frio e temos a impressão de que Paulo Emílio se tornou um intelectual sem tempo. Dividido entre São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Salvador, ele começa a publicar um número menor de artigos. E escreve menos à mão. Entre novembro e dezembro de 1963 ele produziu um diário que dá uma dimensão mais viva da modorra burocrática em que se encontrava e que, no entanto, era vivida como prelúdio necessário à estabilização da Cinemateca. Junto da correspondência trocada com Gustavo Dahl, esse material revela uma melancólica simpatia pelo governo de João Goulart. Através de inúmeros contatos com Darcy Ribeiro, Paschoal Carlos Magno e, sobretudo, Anísio Teixeira, negociava-se a possibilidade de federalização da Cinemateca. Os frutos foram magros, mas permitiram a Paulo Emílio participar, ao lado de Jean-Claude Bernardet, Lucila Ribeiro, Pompeu de Souza e Nelson Pereira dos Santos, da criação do curso de Cinema da Universidade de Brasília.

Mais decepcionantes foram as negociações junto ao Legislativo. As cartas dessa época permitem delinear uma articulação que, por meio de cineclubes, atingia congressistas de vários estados e parecia apontar para uma vitória. No entanto, o projeto de dotação orçamentária foi arquivado na altura de sua votação, em 1962. A motivação – um entrevero pessoal entre dois parlamentares – deu mais uma vez a medida da desimportância da Cinemateca e do problema cinematográfico aos olhos das autoridades públicas. Esse tema seria levantado por Paulo Emílio em sua participação na CPI do Cinema, em maio de 1964, e contaminaria a visão inicial do crítico a respeito do golpe de Estado ocorrido pouco antes.

(Um contraponto visual à aridez melancólica da escrita datilografada de Paulo Emílio é dado pelas cartas enviadas ao crítico por Glauber Rocha a partir dessa época: mesmo usando máquina de escrever, o jovem cineasta baiano compunha sua correspondência não apenas com sua escrita anárquica, mas também pela multiplicação de post scripta e pelo uso de caneta hidrocor para fazer acréscimos. O acervo de Glauber Rocha também se encontra depositado na Cinemateca.)

\* \* \*

O cineasta Djalma Batista Limongi escreveu em 2012 um depoimento sobre a reação de Paulo Emílio a mais um incêndio na Cinemateca: “Lygia Fagundes Telles, de pé, olhou Paulo Emílio desabar sobre os joelhos e chorar. Não conseguiu ir até aquele homem que amava, lindo, destruído naquele momento. Lygia, os cabelos negros desgrehados, tirou o batom da bolsa e pintou os belos lábios de encarnado sangue. Na imaginação subia as rampas de mármore branco dos palácios de Brasília, metralhadora em punho, e apagava todos os governantes do Brasil”. Embora remeta o acontecimento a 1965, ele provavelmente ele se refere ao incêndio ocorrido em fevereiro de 1969, quando o acervo da Cinemateca se encontrava armazenado em vários edifícios no Parque do Ibirapuera, inclusive em parte dos portões de entrada. Até onde sei, esse acontecimento não deixou traços na documentação de Paulo Emílio.

Na segunda metade dos anos 1960, o crítico havia se afastado do dia a dia da Cinemateca. Ao mesmo tempo em que os sucessivos reveses em Brasília semeavam o desânimo, ele se via cada vez mais convertido em professor universitário. Proliferam então em seus papéis materiais relacionados à docência, como roteiros de aula, avaliações e programas de cursos. Publicamente, o silenciamento seria imposto pela ditadura, fato evidenciado na abrupta interrupção das efêmeras colunas de Paulo Emílio n’*A Gazeta* (1968) e no *Jornal da Tarde* (1973). Esse silenciamento leva a uma nova estratégia de formalização das ideias, inclusive em textos “sérios” do crítico: no lugar da polidez fria da correspondência datilografada, entra em cena o deboche, o palavrão, a obscenidade. A deriva ficcional, o senso da fórmula polêmica e o anedotário passam cada vez mais a estruturar os textos de Paulo Emílio, que aliás começa a escrever roteiros de cinema de maneira sistemática nessa mesma época. Ainda que as primeiras manifestações dessa tendência já sejam visíveis no tom de crônica assumido em sua coluna em *Brasil, urgente* e nos últimos textos do “Suplemento Literário”, agora ela se acentua e marca uma posição bastante diversa daquela assumida no início da década.

Um documento que talvez marque um compromisso tenso entre essas duas posições é a “Nota sobre a criação de um Poder Cultural”, escrita em 1968 em virtude das manifestações que tomaram São Paulo. Nela, Paulo Emílio propõe a constituição

de um quarto poder no país, responsável pelo âmbito universitário, pela produção de livros, filmes etc. e pelo funcionamento da imprensa. Dessa forma, ficaria garantida a dotação orçamentária e a autonomia de todas as instituições culturais, assim como ocorre com as instituições jurídicas. A ideia da cultura como um valor em si e da autonomização desse âmbito como forma de resistência ao regime era debatida na época pela oposição ao regime militar, ainda que a vigência de uma hegemonia cultural de esquerda corresse dentro de certos limites. De qualquer forma, o incêndio de 1969 e a reunião de Costa e Silva com seus associados poucos meses antes se encarregariam de encerrar essa quadra na trajetória de Paulo Emílio.

\* \* \*

A desimportância do cinema e, mais que isso, da cultura não mediada pelo mercado, se acentuaria cada vez mais com o consórcio construído a muitas mãos pelo regime militar e pelas empresas de comunicação (ou nem isso), o qual estruturou a televisão brasileira. Em 1970, Paulo Emílio publicaria “O cinema no século” (*Jornal do Brasil*), artigo em que assume a perda de pregnância do cinema sobre o público. Graças a um tipo de material que aparece nos últimos anos da produção do crítico, as arguições em bancas de pós-graduação, é possível restabelecer um pouco de sua visão a respeito da televisão. Em 1974, em seu comentário ao mestrado de Sônia Miceli Pessoa de Barros, ele confessa que a sua relação com a TV ainda se mantinha vinculada a um âmbito cultural anterior. Daí sua preferência pelas novelas escritas por Jorge Andrade, dramaturgo que acompanhava desde a encenação de *Pedreira das Almas*, em 1958. De forma geral, suas intervenções públicas sobre a TV se limitam a denunciar o avanço estrangeiro sobre o mercado, um pouco na linha do que pensava em relação à produção cinematográfica. Mas o fato é que a voz de Paulo Emílio pouco ecoa em relação ao tema, o que também conflui com suas inclinações pessoais.

Contudo, a perda de importância do cinema e, junto dela, da própria posição intelectual do crítico não receberia um tratamento negativo em “O cinema no século”. A desvinculação com o público vinha acompanhada de uma liberdade inédita de criação e de uma tomada de posição mais contundente (pouco depois, o crítico ficaria entusiasmado com os filmes de Ozualdo Candeias, Andrea Tonacci e João Silvério Trevisan). Se entre 1968 e 1969 o “poder cultural” sofreria duros golpes, Paulo Emílio assume uma postura de acolhimento da desimportância, que orientaria inclusive sua tese mais conhecida, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1973). Essa ampliação da carga crítica deveria partir do reconhecimento dos compromissos de classe do cinema brasileiro. Afinal, mesmo em seus momentos mais radicais, como o Cinema Novo, os intelectuais mantiveram-se como gestores privilegiados das imagens do povo. Fica sugerido que a traição à classe é o passo seguinte. E talvez por isso a burguesia paulista (ou a “burrice paulista específica”, como o autor diz em outro lugar) seria o objeto de *Três mulheres de três PPPs* e *Cemitério* (Cosac Naify, 2007), mistura de descrição densa e de execração em praça pública, garantidas pela condição de Paulo Emílio, membro dessa mesma classe.

Mas e a Cinemateca? Nos anos 1970, Paulo Emílio se reaproximou aos poucos da instituição. Ela desempenha inclusive um papel central em seu último texto escrito para publicação, “Festejo muito pessoal” (1977): “A cinemateca imaginária, documental e posada, ilustra, refunde e completa qualquer fato público que aponte nas memórias de infância de Pedro Nava.” Acrescentando a essa “cinemateca imaginária” um comentário sobre a cinemateca “real” e, no entanto, “inimaginável”: “Se permanecer o descaso pela conservação de filmes, as comemorações do centenário do cinema brasileiro serão certamente perturbadas pela presença de uma cinemateca inimaginável, esquelética e acusadora.” A imaginação renitente, espécie de prótese necessária à vida intelectual no subdesenvolvimento, complementa a imagem da cinemateca esquelética, que fornece, no entanto, fragmentos valiosos para a compreensão de nossa sociedade. Foi sobre essa ruína audiovisual que Paulo Emílio operou, em 1972, a reconstituição imaginária de filmes perdidos de Humberto Mauro. Dessa mesma ruína partiu, ao cabo de sua trajetória intelectual, sua derradeira acusação à parcela da sociedade que amealhou o Estado brasileiro.

Que fique claro: ruína não é vazio. O muito que foi feito pelos trabalhadores dessa instituição precisa de remuneração.

\***Victor Santos Vigneron** é doutorando em história social na USP.