

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL.
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO

José Luiz de Araujo Quental

A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca
na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Niterói
2010

José Luiz de Araujo Quental

A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Marchon Lemos de Moura

Niterói
2010

A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

José Luiz de Araujo Quental

Orientador: Prof. Dr. Roberto Marchon Lemos de Moura

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Marchon Lemos de Moura (orientador)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (UFF)

Prof^a. Dr^a. Luciana Corrêa de Araújo (UFSCAR)

Niterói
2010

À Hilda Machado (*in memoriam*)

Agradecimentos

Muitas foram as pessoas e instituições que das mais diversas formas contribuíram para a realização deste trabalho.

A Roberto Marchon Lemos de Moura, pela orientação paciente, dedicada e respeitosa, meu mais sincero agradecimento.

Aos professores, funcionários e colegas do PPGCOM/UFF, em especial a Tunico Amâncio, membro da banca de qualificação.

A Luciana Corrêa de Araújo e João Luiz Vieira, que em primeira mão aceitaram participar da banca examinadora.

Este trabalho só foi possível graças ao enorme apoio dos colegas da Cinemateca do MAM: Gilberto Santeiro, Carlos Eduardo Pereira e Hernani Heffner. Agradeço também a todos os demais funcionários e colegas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A Fabian Núñez, Simone Albertino, Rafael de Luna Freire, Luís Alberto Rocha Melo e Anna Karinne, Sara Uchoa, Amina Vergara, Cadu Marconi e Nina Tedesco, Tatiana Barreto, Ines Aisengart, Remier Lion, Natália de Castro Soares, Débora Butruce e colegas do CTAv.

Aos membros do seminário temático *Cinema no Brasil – dos primeiros tempos à década de 1950*, que durante o encontro da Socine 2009, na USP, deram sugestões e conselhos valiosos para este trabalho.

A Alice Gonzaga e a família Cinédia, pela enorme gentileza com que me receberam e disponibilizaram seu arquivo. O apoio de Alice Gonzaga foi essencial também para que eu entrasse em contato com Ruy Pereira da Silva.

A Ruy Pereira da Silva e Dejean Magno Pellegrin, por gentilmente compartilharem suas memórias comigo.

A Betina Viany e Edward Monteiro, em nome da equipe do projeto Alex Viany.

A Carlos Roberto de Souza e Maria Fernanda Coelho, em nome de toda a equipe da Cinemateca Brasileira.

Agradeço ainda aos amigos e familiares, especialmente a meus pais, João e Isabel, e irmãos, Pedro e Marcos.

A Joana, por tudo.

Resumo

A história da preservação cinematográfica vem nos últimos anos ganhando espaço na bibliografia sobre cinema brasileiro. Este trabalho busca se inserir neste movimento e contribuir para sua ampliação através de um estudo sobre a história da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Cinemateca do MAM) entre os anos de 1948 e 1965. Seguindo uma linha entre a história das instituições e a história cultural, procuramos comentar os primeiros movimentos pela preservação do cinema, tanto no exterior quanto no Brasil, e também o processo de valorização do cinema como documento histórico e objeto artístico que ganha força no período do entreguerras juntamente ao aparecimento dos primeiros clubes de cinema e de uma grande cinefilia. Abordaremos, ainda, a formação de uma cultura cinematográfica na cidade do Rio de Janeiro no pós-guerra que fez emergir uma preocupação mais concreta com a preservação cinematográfica, da qual surgiriam as primeiras cinematecas do país.

Palavras-chave: Cinemateca do MAM-RJ; História da preservação cinematográfica; História do cinema brasileiro.

Abstract

Keywords: Cinemateca do MAM-RJ; History of film preservation; History of Brazilian cinema.

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1 - Preservação cinematográfica, arquivos de filmes e cineclubismo: um breve antecedente	18
1.1 – A preservação de filmes e documentos cinematográficos. Primeiros movimentos.....	19
1.2 – Ondas de destruição.....	25
1.3 – O Cinema também é arte: cineclubismo na Europa e no Brasil dos anos de 1930 e pós-guerra.....	29
1.4 – Cineclubismo e cultura cinematográfica no Brasil: Chaplin Club, <i>O Fan</i> , <i>Cinearte</i>	32
1.5 – As primeiras cinematecas modernas e a criação da FIAF.....	35
1.6 – A preservação do cinema e a escrita da(s) história(s) do cinema.....	41
1.7 – Clube de Cinema de São Paulo e <i>Clima</i>	43
Capítulo 2 – Circuito exibidor, cultura cinematográfica e cineclubismo no Rio de Janeiro	50
2.1 – O cinema como diversão popular: panorama do circuito exibidor carioca.....	53
2.2 – Os novos advenços tecnológicos no setor: a importância do filme de 16 mm para o desenvolvimento dos “circuitos alternativos”.....	57
2.3 – A crítica de cinema, os cineclubes e a retomada de uma cultura cinematográfica no Rio de Janeiro.....	58
2.3.1 – Vinícius de Moraes em <i>A Manhã</i>	58
2.3.2 – O Clube da Faculdade Nacional de Filosofia e o Círculo de Estudos Cinematográficos.....	60
2.3.3 – Antônio Moniz Vianna: a crítica cinematográfica ganha espaço nos jornais diários.....	68
2.4 – Cineclubismo no Rio de Janeiro nos anos de 1950.....	69
Capítulo 3 - A criação da Cinemateca do MAM e seus primeiros anos de atividade	74
3.1 – 1948: a fundação do MAM.....	75
3.2 – O início das atividades.....	85
3.3 – Primeiras projeções na ABI.....	88
3.4 – O Festival 10 anos de filmes de arte.....	90
3.5 – O departamento de Cinema em 1956 e o “Caso Sr. Ruy Pereira da Silva”.....	94
3.6 – Uma Cinemateca na capital do país.....	101
3.7 – Consolidação da Cinemateca.....	105
3.8 – O Festival A História do Cinema Americano.....	115
3.9 – “A vez do Rio”.....	117
3.10 – A saída da primeira equipe.....	119
3.11 – Os Festivais “A História do Cinema Francês” e “A História do Cinema Italiano”.....	124
3.12 – Formação do acervo.....	131
3.13 – Cosme Alves Neto e o fim da primeira fase da Cinemateca.....	133
Considerações Finais	142
BIBLIOGRAFIA	147

Introdução

Sua missão é colecionar e conservar filmes, documentos e demais elementos ligados à arte cinematográfica, principalmente do país. Paralelamente a essa atividade social, os festivais etc., deve a cinemateca realizar um trabalho cultural de portas abertas, permitindo às mais amplas camadas de interessados o conhecimento da história do cinema. E o caminho para isso são os cine-clubes, os colégios e órgãos culturais, a quem deve fornecer programas, mediante convênios, contratos ou qualquer outra forma de acordos. (José Sanz, *Jornal do Comércio*, 10 de nov. 1960)¹

Com essas palavras, José Sanz, crítico cinematográfico, homem de cinema e personagem de destaque na cultura carioca e brasileira em meados do século passado, definia qual deveria ser a missão de uma cinemateca. Em seu entendimento este seria, por excelência, um lugar de referência cultural onde os filmes realizados são cuidadosamente guardados e organizados, um ponto de convergência e emanção da cultura cinematográfica, um local de encontro e trocas entre todos aqueles interessados no cinema como arte ou fenômeno sócio-cultural relevante. Um espaço dinâmico, vivo, com um ativo papel na preservação e divulgação da cultura do país. Para Sanz, uma cinemateca deveria ser aquela instituição especialmente capacitada e instrumentalizada para difundir conhecimento e subsidiar – teórica e materialmente – as atividades de outras entidades – cineclubes, escolas, associações culturais, etc. – que utilizassem o cinema como instrumento de compreensão e mudança do mundo.

Esse texto nos fala também do lugar que o cinema vinha adquirindo no mundo ocidental desde o final da Segunda Guerra Mundial e em como a história do cinema e a preocupação com a preservação dos filmes começavam a ocupar lugar de destaque nas agendas de muitos países. No Brasil, esse processo vinha ganhando materialidade com, por exemplo, o incremento do cineclubismo e a formação das primeiras cinematecas. O próprio José Sanz estava envolvido com a criação de uma cinemateca na antiga Capital da República: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ao projeto da Cinemateca do MAM também estavam ligadas outras figuras do meio cinematográfico e cultural brasileiro, sobretudo da crítica de cinema e do movimento cineclubista. Nomes como os de Antônio Moniz Vianna, Ruy Pereira da

¹ SANZ, José. “Cinema. Prêmios do festival”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 de nov. de 1960

Silva, Fernando Ferreira, Décio Vieira Ottoni, Arnaldo Areas Coimbra, Flavio Manso Vieira, Walter Lima Jr., entre outros, participam, em maior ou menor escala, da construção deste arquivo de filmes na cidade do Rio de Janeiro.

O tom didático do texto de Sanz destaca a dimensão de um projeto em construção, que necessitava ser constantemente esclarecido e justificado sobre suas características básicas e funções primordiais. O simples fato de existirem instituições voltadas para a salvaguarda do cinema e sua valorização como bem cultural ainda causava estranhamento em muitas pessoas, muito embora as principais cinematecas do mundo tivessem sido criadas na década de 1930.

Em 1960, quando o artigo foi escrito, a Cinemateca do MAM estava formando sua coleção de filmes, construindo seu acervo documental, definindo seu campo de atuação e sua missão cultural. Em outras palavras, encontrava-se ainda bastante suscetível a interferências e direcionamentos diversos. A opinião de Sanz expressa no texto acima deve ser entendida nesses termos, ou seja, como um posicionamento num campo em disputa. Como veremos, assim como ele, outros protagonistas dessa história também estavam lutando por suas ideias acerca do que deveria ser a Cinemateca do MAM.

Uma primeira abordagem sobre a história da Cinemateca foi realizada por Alice Pougy em sua dissertação de mestrado “A cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade”, defendida no Departamento de História da PUC-Rio no ano de 1996.² Tendo como foco a formação de uma cultura cinematográfica no Rio de Janeiro da década de 1950, a Cinemateca é apresentada pelo mencionado trabalho como um lugar de construção de uma nova plateia e de afirmação de novas cinematografias junto a ela. Pougy narra a história dos primeiros anos da Cinemateca do MAM quase que exclusivamente a partir de entrevistas com alguns ex-funcionários e colaboradores da entidade, como os próprios Antônio Moniz Vianna e Fernando Ferreira. Se, por um lado, a história oral é um recurso muito rico ao privilegiar a memória como fonte primária, por outro, requer uma atenção redobrada do historiador para as (re)construções operadas pelas lembranças do depoente, e para não confundir a memória com a história. Como colocou Henry Rousso,

² POUGY, Alice. *A cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação de História da Puc-Rio. 1996.

“A memória, no sentido básico do termo, é a presença do passado. (...) a memória é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado”.³

Aqui trabalharemos a partir de uma perspectiva histórica ampla, onde o cinema é entendido como uma prática social mediada por diversas instituições e indivíduos. Nesse sentido, nossa abordagem se dará por dois prismas centrais. Em primeiro lugar, o de uma história das instituições, onde analisaremos a trajetória da Cinemateca do MAM, de suas relações políticas e institucionais internas (com a direção e outros departamentos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) com outros arquivos de filmes (Cinemateca Brasileira, *Cinémathèque Française*, *Film Library* do MoMA etc.), com a Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF), com o Estado e também com outras entidades e instâncias culturais, tanto do campo cinematográfico como da imprensa, em particular o jornal *Correio da Manhã*.

Em segundo lugar, o prisma de uma história cultural centrada nas concepções e visões de mundo de algumas figuras-chave dessas histórias, desde cinéfilos, cineclubistas, cronistas e críticos de cinema, como Plínio Sussekind Rocha e Octavio de Faria, Vinícius de Moraes e Alex Viany, que no Brasil tiveram um papel central na formação e divulgação de uma cultura cinematográfica, até os personagens envolvidos diretamente na criação da Cinemateca do MAM, como os já citados Moniz Vianna, José Sanz e Ruy Pereira da Silva. Outro personagem importante é Paulo Emílio Salles Gomes, criador da Cinemateca Brasileira e um dos precursores da preservação cinematográfica no Brasil, que manteve um diálogo constante com a iniciativa carioca de criação de um arquivo de filmes. Como mediadores culturais, eles terão uma grande importância no processo de recepção do cinema e na divulgação das atividades de uma cinemateca, difundindo e ressaltando seus significados e implicações. A partir de trajetórias diversas e de interlocuções com diferentes vertentes culturais, esses personagens trazem para o debate contribuições e perspectivas distintas, e muitas vezes conflitantes, que vão se cruzar e interagir nessa história.

Antes de focarmos a trajetória da Cinemateca do MAM, vamos construir um painel de antecedentes que nos permita compreender melhor o momento e as

³ ROUSSO, Henry. “A memória não é mais o que era” In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta (Org.) **Usos e abusos da História Oral**. Editora FGV, 4ª edição. p. 94.

motivações para seu surgimento. Nesse sentido o recorte temporal deste trabalho se inicia nas primeiras décadas do século XX para que possamos observar o desenvolvimento do pensamento sobre a preservação de filmes o final da década de 1940, quando começa a se materializar uma cinemateca no Rio de Janeiro. Tomamos como marco inicial para a história da Cinemateca do MAM o ano de 1948, uma vez que é nessa data que encontramos as primeiras referências à mesma, ainda que sem essa denominação. Em 03 de maio daquele ano foi realizada a reunião de fundação do Museu de Arte Moderna, em cuja ata consta como um dos elementos de sua missão a formação de uma filmoteca com o objetivo de auxiliar a divulgação da arte moderna no Brasil.⁴ Embora o foco principal do Museu sempre tenha sido as artes plásticas e o cinema apareça ali como um instrumento a serviço destas, a proposta de formar uma filmoteca ganhou repercussão na imprensa cinematográfica. Em artigo para *A Cena Muda*, o jornalista e pesquisador Jurandyr Noronha busca dar uma outra dimensão para a proposta do museu carioca para a área de cinema e apresenta uma série de reflexões sobre a importância e a missão cultural de um arquivo de filmes.⁵

A pesquisa segue até o ano de 1965, pois entendemos que ali se encerra uma primeira fase da Cinemateca do MAM. É nesse ano que Cosme Alves Neto, então um jovem cineclubista, assume a direção da instituição⁶, cargo em que permaneceria por cerca de trinta anos. A gestão de Alves Neto pode ser vista como um divisor de águas na história da Cinemateca do MAM, principalmente por transformá-la num importante espaço de resistência político-cultural ao regime militar brasileiro e num ponto de referência e troca com outras instituições de cinema de toda a América Latina. Foi ele também o responsável por gerar uma autonomia financeira para a Cinemateca em relação ao Museu de Arte Moderna, elemento fundamental para as atividades da instituição nos anos seguintes. O golpe militar de 1964 interferiu fortemente na estrutura do Museu de Arte Moderna e na Cinemateca, principalmente ao desestabilizar uma de suas principais bases de apoio, o jornal *Correio da Manhã*.⁷

⁴ Ata da Assembleia Geral para Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Livro de Atas do MAM*. Arquivos do Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro: 03-05-1948.

⁵ NORONHA, Jurandyr. “Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira”. In: **A cena muda**, 13 jul 1948, pp.8, 9, 32, 33.

⁶ Em 1965, assume interinamente, oficializando sua posição somente em 1967.

⁷ Como veremos, o *Correio da Manhã*, jornal de grande importância no Brasil até meados dos anos 1960, tinha fortes relações com o Museu de Arte Moderna, em certos momentos atuando como porta-voz da direção do museu. Por sua força e atuação política, acabou entrando em choque com o governo militar após o golpe de 1964.

Como todo discurso sobre o passado, suas motivações e lugar de enunciação estão localizados no presente. As perguntas e orientações de nossa pesquisa são pensadas à luz de interesses de nosso tempo. O historiador constrói sua prática, a operação histórica, a partir de um lugar, e *“é em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas se organizam”*⁸.

Nesse sentido, parece importante expor de onde parte essa vontade, esse desejo por realizar uma pesquisa sobre a história da Cinemateca do MAM.

Desde 2006 venho colaborando de forma regular com a Cinemateca do MAM – em um primeiro momento como voluntário, posteriormente como pesquisador junto ao Projeto Alex Viany⁹ e, a partir de janeiro de 2009, como coordenador do Setor de Documentação.¹⁰ Ao longo desses quatro anos pude conhecer melhor a história da instituição, seu acervo de filmes e documentos e também os problemas enfrentados em diversas esferas: no arranjo e gerenciamento das coleções, na estrutura interna do Museu de Arte Moderna e nas relações com a sociedade de uma maneira mais ampla. A grave crise enfrentada no ano de 2002, ocasionada pela desastrosa administração do Museu, que por pouco não obrigou a Cinemateca a encerrar suas atividades, ainda se mostra presente em todas essas áreas.

Um elemento que atraiu minha atenção foi a imprecisão e a descontinuidade das informações referentes ao acervo e uma dificuldade em acessar o passado da Cinemateca. Não havia um arquivo institucional bem organizado e muitos documentos já não mais existiam ou estavam desaparecidos. Aquela instituição voltada para a preservação da memória do cinema não tinha registrado e preservado sua própria história. O acesso a essas informações dependia em grande parte da garimpagem em documentações esparsas, da organização e sistematização das mesmas e, principalmente, de relatos de membros mais antigos da equipe e de ex-funcionários e colaboradores.

Essa realidade fomentou em mim a vontade, e mesmo a necessidade, de conhecer melhor a Cinemateca, suas origens e sua trajetória ao longo de mais de

⁸ DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 67.

⁹ Projeto de digitalização e disponibilização do acervo de Alex Viany. Ver: www.alexviany.com.br

¹⁰ Substituindo Rafael de Luna Freire, que se licenciou do cargo para dedicar-se ao doutorado que vem realizando no PPGCOM-UFF.

cinquenta anos de atividades. Era preciso registrar essa memória e construir sua história para que fosse possível compreender o trabalho que estava se realizando naquele espaço.

Entendo, porém, que este não é um projeto que se encerra num desejo individual, ao contrário, ele é também uma demanda de um grupo de pessoas que ao longo da última década construiu uma ampla formação na área de preservação audiovisual e que teve na Cinemateca do MAM um lugar estratégico e privilegiado de aprendizado.

Uma dessas pessoas foi Ines Aisengart Menezes, que dedicou sua monografia de conclusão de curso no Departamento de Cinema da UFF justamente a narrar e compreender a trajetória desse grupo. Por meio de um relato sobre sua inserção neste processo coletivo, Menezes conseguiu expor as expectativas, os anseios, as realizações e as frustrações de uma nova geração que (re)descobriu na Cinemateca do MAM o cinema através do prisma da preservação cinematográfica.

Entre outros aspectos, seu relato demonstra o quão importante é para essa geração conjugar em suas atividades uma ampla formação técnica, teórica e política:

O quadro negativo da situação do acervo forneceu ao grupo a noção exata da importância do trabalho, a necessidade de coletar informações com precisão e a urgência de alguma intervenção para reverter o número de filmes a se perder. Com o tempo ficou evidente que os problemas detectados eram resultado de crises antigas e extensas lá para trás.¹¹

Em seu texto, Menezes demonstra como o passado da Cinemateca se fazia presente em todos os momentos e em cada detalhe do acervo: em cada lata de filme aberta, em cada caixa de documentos catalogada, em cada obra projetada. A busca por conhecimento técnico e histórico sobre o tema é uma característica dessa geração, que construiu outra forma de enxergar e perceber o cinema a partir da perspectiva da preservação e do trabalho diário em um arquivo de filmes.¹²

¹¹ MENEZES, Ines Aisengart. **Memorial crítico na área de preservação audiovisual**. Niterói, 2009. Monografia de projeto experimental. Departamento de Cinema & Vídeo/UFF. p. 17.

¹² Alguns trabalhos produzidos por esse grupo: SOARES, Natália de Castro. **A revisão na preservação de filmes**: manual básico. Niterói, 2007. Monografia de projeto experimental. Departamento de Cinema & Vídeo/UFF; DURÃO, Carolina. **Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do caos**: ações de preservação em projetos de difusão e exibição de filmes. Niterói, 2007. Monografia de projeto experimental. Departamento de Cinema & Vídeo/UFF; VASQUES, Alexandre Ramos. **Terra em transe**:

Foi justamente a partir do acervo da Cinemateca que começamos a construir nossa pesquisa. Para além de um arquivo de filmes, hoje o segundo maior do país, a Cinemateca do MAM mantém, desde a sua criação, um importante setor de documentação e pesquisa onde é possível acessar uma fortuna de informações sobre a história e a teoria do cinema no Brasil e no mundo. Em nossa pesquisa, nos concentramos no arquivo institucional da Cinemateca, composto pelos programas das sessões regulares, os catálogos dos festivais, fotografias, cartas, relatórios, memorandos e jornais, que vinha sendo organizado e com o qual lidamos diariamente em nosso trabalho.

A complementação dessa documentação pôde ser feita em materiais levantados na Cinemateca Brasileira em São Paulo, com informações que tratam diretamente da Cinemateca do MAM e particularmente da relação institucional entre as duas entidades. Do acervo da Cinemateca Brasileira também analisamos alguns documentos relativos às atividades da FIAF e ao papel das instituições brasileiras naquela entidade. Outro acervo que precisa ser destacado é o da Cinédia, iniciado por Adhemar Gonzaga e continuado por sua filha Alice Gonzaga, cujo acesso permitiu enriquecer enormemente a pesquisa.

Algumas fontes importantes para esse trabalho são os depoimentos de alguns pioneiros e ex-colaboradores da Cinemateca do MAM fornecidos para trabalhos acadêmicos, como o de Alice Pougy, já mencionado, mas também para filmes como *A cinemateca segundo Cosme Alves Neto* (Dir.: Valêncio Xavier, Brasil, 1981), *Cinema é maresia* (Dir.: Diego Cavour, Brasil, 2009)¹³ e *Preservação Audiovisual* (Phillip Johnston, Brasil, 2008). Além disso, uma importante contribuição que trazemos neste trabalho é uma entrevista com Ruy Pereira da Silva, que hoje vive em Brasília, e que pela primeira vez falou sobre o período em que esteve à frente da Cinemateca do MAM. Destacamos ainda o depoimento de Dejean Magno Pellegrin, importantíssimo animador do movimento cineclubista no Rio de Janeiro durante a década de 1950. Seu depoimento auxiliou na sistematização e averiguação de uma série de informações levantadas.

a imagem restaurada. *Niterói, 2008*. Monografia de projeto experimental. Departamento de Cinema & Vídeo/UFF.

¹³ No caso deste filme, teremos acesso ainda ao material bruto das entrevistas realizadas com personalidades centrais para nosso trabalho: Walter Lima Jr., Fernando Ferreira, Dejean Magno Pellegrin.

No primeiro capítulo, trabalharemos alguns antecedentes históricos do projeto de constituição de uma cinemateca na cidade do Rio de Janeiro, destacando a criação dos primeiros arquivos de filmes e cinematecas na Europa e nos EUA, o que nos permitirá uma reflexão sobre o processo de surgimento e divulgação de uma preocupação com a preservação do cinema. Num primeiro momento, fixamos nossa atenção no período entreguerras, sobretudo a partir do pleno desenvolvimento do cinema sonoro, quando surge uma urgência na preservação do cinema silencioso, que num curtíssimo intervalo temporal tornou-se obsoleto, devido à mudança tecnológica promovida pela indústria cinematográfica. Analisaremos, ainda, o desenvolvimento da ideia de preservação e formação de arquivos de filmes no Brasil, principalmente através do papel desempenhado por Paulo Emílio Salles Gomes e da criação da Cinemateca Brasileira em São Paulo.

A valorização do cinema como registro e documento histórico e também como obra de arte e objeto de apreciação estética ganhou força com o crescimento do cineclubismo, do surgimento de uma crítica especializada e do desenvolvimento de uma cinefilia nas novas gerações. Todos esses processos estão intimamente vinculados à formação das cinematecas e terão um grande impulso ao final da Segunda Guerra Mundial. Frente à destruição causada pela guerra e a sua ressonância na mentalidade e no imaginário das sociedades, as artes, e o cinema em particular, seriam cada vez mais percebidos como instrumentos estratégicos na construção e reconstrução de memórias e identidades. O pós-guerra assistiu ao surgimento de “uma cultura juvenil específica, e extraordinariamente forte”¹⁴, que trouxe para primeiro plano um intenso embate geracional que alterou profundamente o panorama sócio-cultural mundial. Os questionamentos aos padrões culturais e de comportamento estabelecidos repercutem na valorização de uma cultura popular e contra-hegemônica que, no caso do cinema, vai se tornar visível através de movimentos como o *Neorealismo italiano* e a *Nouvelle Vague* francesa.

No segundo capítulo, focalizaremos o processo de organização de uma cultura cinematográfica no Rio de Janeiro, destacando o desenvolvimento do circuito exibidor na Capital da República e o ambiente criado pelo cineclubismo e pela cinefilia que ali floresceram, principalmente após 1945. Entendemos que o crescimento do comércio de

¹⁴ HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 317.

cinema, a ampliação da frequência do público às salas de exibição e a renovação cinematográfica que vinha ocorrendo internacionalmente influenciam decisivamente na formação de uma cultura cinematográfica na cidade. Sua repercussão será percebida também na ampliação de uma imprensa especializada que começava a ganhar destaque nos principais meios de comunicação do país¹⁵, e na própria produção de filmes, que começaria a ter um novo perfil.

Uma reflexão sobre o movimento cineclubista na antiga Capital da República é importante, uma vez que sistematicamente se arrola o surgimento das cinematecas como um desenvolvimento quase que natural dos cineclubes, numa relação até certo ponto evolucionista de superação de etapas entre um e outro.¹⁶ Como expressou Manuel Martinez Carril, ex-diretor da Cinemateca Uruguaya, as cinematecas surgiriam “*como consecuencia de las necesidades que tenían los cineclubes*”.¹⁷ Nossa intenção é observar como isso se apresentou no caso da Cinemateca do MAM.

Por fim, no terceiro capítulo, parte central desta dissertação, apresentaremos um estudo sobre a Cinemateca do MAM. Por meio de notícias de jornais, depoimentos, cartas, relatórios de atividades, boletins de programação etc., falaremos dos anos de fundação e consolidação de uma cinemateca no Rio de Janeiro em meados da década de 1950, momento de grandes mudanças para a cidade, simbolizado pela transferência da Capital Federal para Brasília.

Nesse processo, observaremos os personagens que assentaram as bases da Cinemateca, suas motivações e entendimentos sobre o projeto. Além disso, vamos refletir sobre as relações internas com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu projeto museológico, assim como fazer uma breve comparação ao MoMA de Nova Iorque, “modelo” do museu carioca. Através dos grandes festivais organizados pela Cinemateca - Americano (1958); Francês (1959) e Italiano (1960) –, surgirão outros

¹⁵ Segundo Maria Regina Lucas, a imprensa cinematográfica que ganhou peso nos anos cinquenta teve um papel importante “*na construção de uma cultura cinematográfica no país em novas bases*”. LUCAS, M. R. de Lucena. “Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950”. In: **Revista Brasileira de História**. vol. 28 n. 55, São Paulo, Jan/Jun 2008.

¹⁶ Fausto Douglas Corrêa Junior discute essa ideia a partir da observação das rupturas e continuidades entre esses dois conceitos, cujas naturezas seriam estritamente políticas. CORRÊA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Cinematecas e Cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)*. Assis: UNESP, 2007. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista.

¹⁷ “Como resultado das necessidades que tinham os cineclubes” (Tradução livre do autor). DIMITRIU, Christian. “Cinemateca Uruguaya – entrevista con Manuel Martinez Carril”. In: **Journal of Film Preservation**. Nº 79/80. Abr. 2009, p. 39.

interlocutores no processo de consolidação da entidade, com destaque para sua congênere paulista, a Cinemateca Brasileira. Neste capítulo, falaremos ainda sobre a constituição das coleções de filmes e documentos e sobre as ligações com o jornal *Correio da Manhã*.

Fechando o trabalho, teceremos algumas considerações por meio das quais buscamos apontar influências e ressonâncias do trabalho desenvolvido nesta primeira fase da Cinemateca do MAM no campo cinematográfico brasileiro, em particular na formação identitária do grupo cinemanovista. A Cinemateca do MAM foi percebida pelos cineastas desse movimento cinematográfico como um lugar de origem do grupo.

Por fim, propomos ainda uma pequena comparação com o momento contemporâneo, com a Cinemateca já cinquentenária, onde tentamos observar algumas rupturas e permanências nessa história e fazer um balanço sobre o papel dessa entidade no início do século XXI e sua influência sobre as novas gerações.

Capítulo 1 - Preservação cinematográfica, arquivos de filmes e cineclubismo: um breve antecedente.

Observando as estatísticas relativas à quantidade de obras cinematográficas que se perderam ao longo das primeiras décadas do cinema em todo o mundo (85% da produção de EUA, França, Itália e Escandinávia entre os anos de 1895 e 1918), é difícil imaginar que em alguma parte já existisse uma preocupação com a preservação desses materiais. Entretanto, os primeiros movimentos em prol da preservação cinematográfica são contemporâneos à invenção do cinema, no limiar do século XIX.

Todavia, enquanto o cinema desenvolveu-se rapidamente como indústria e entretenimento, tornando-se presente em todo o mundo, a preocupação com a conservação e a guarda desses materiais caminhou de forma bastante lenta e pontual, não encontrando repercussão ao longo das primeiras décadas do século XX.

Se, por um lado, a perspectiva industrial que prevaleceu sobre a nova invenção permitiu sua expansão como um dos principais meios de comunicação e de entretenimento no mundo ocidental, por outro, submeteu os filmes à lógica da evolução tecnológica, intrínseca ao processo industrial, tornando-os extremamente vulneráveis às mudanças dessa indústria. A adequação das obras cinematográficas às demandas de mercado acarretou um impacto enorme na preservação do chamado “primeiro cinema”. Ao final da vida comercial de um filme, não havia mais justificativa econômica ou cultural para sua guarda: um produto cinematográfico que perdia sua função, que esgotava seu percurso nessa indústria, podia ser descartado ou destruído para recuperação da prata da emulsão ou venda da celulose para outras indústrias (prática que segue sendo realizada).

Como artefato tecnológico, o filme está sujeito às mudanças de padrão e obsolescência de materiais impostas pela própria lógica industrial da qual é resultado. Essas mudanças são, em geral, graduais, levando algum tempo para a consolidação de novos modelos e padrões. Porém, em alguns momentos da história do cinema ocorreram transformações velozes e radicais que acarretaram a perda de um enorme volume de obras num curto intervalo de tempo. Esses momentos são conhecidos pelos arquivistas audiovisuais como “ondas de destruição”, termo utilizado com o intuito de sublinhar os

desafios, as dificuldades e as limitações da preservação de filmes, além, é claro, de assinalar uma dimensão de perda irreversível.¹⁸

Foram necessárias cerca de três décadas após a invenção do cinema para o aparecimento dos primeiros grandes arquivos de filmes na Europa e Estados Unidos, criados com o objetivo específico da conservação de filmes e a construção de um conhecimento técnico específico para esse fim. Para que isso ocorresse, o cinema precisou adquirir um novo status em nossa sociedade, passando a ser percebido como um bem cultural, como um documento e um objeto artístico representativo fundamental na formação do patrimônio cultural a ser legado para as futuras gerações.

1.1 – A preservação de filmes e documentos cinematográficos. Primeiros movimentos.

Datam de 1898 os primeiros escritos em defesa da preservação do cinema. De acordo com as pesquisas sobre o tema, foi o polonês Boleslaw Matuszewski o pioneiro da preservação cinematográfica no mundo, menos de três anos após a primeira sessão do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Matuszewski, que à época vivia na cidade de Paris trabalhando como cinegrafista da empresa dos próprios Lumière, foi o primeiro a expressar de forma consciente e organizada a relevância e necessidade de se guardar e conservar parte dos registros fílmicos que estavam sendo produzidos ao redor do mundo, assim como era feito com livros, obras e objetos de arte e documentos históricos de um modo geral em bibliotecas, museus e arquivos. Ele publicou dois textos: “*Une nouvelle source de l’Histoire: création d’un dépôt de cinématographie historique*” e “*La photographie animée, ce qu’elle est, ce qu’elle doit être*”, ambos datados de 1898.

Em sua argumentação, referia-se, sobretudo, à importância de preservar os registros cinematográficos relacionados aos grandes eventos históricos e de representação do poder (batalhas, posses, funerais etc.), e também do cotidiano das famílias e das cidades. Como salientou Corrêa Junior, a visão do cinegrafista era similar

¹⁸ Como explica José Reginaldo Gonçalves, a valorização do patrimônio cultural se dá principalmente pela “retórica da perda”, ou seja, por um discurso que por um lado denuncia e se opõe à destruição dos bens culturais, mas que por outro se legitima e produz essa mesma destruição. Em suas palavras: “*Num mesmo movimento produzem-se, transformados em coleções e patrimônios culturais, os objetos que estão sendo destruídos e dispersados*”. GONÇALVES, José Reginaldo. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ IPHAN, 2002. p. 23.

à de outros seus contemporâneos e ligava-se a uma ideia de “utilidade” do registro fílmico, ou seja, os registros, para serem preservados, deveriam ter uma função clara, principalmente no sentido de permitir que quem os consultasse pudesse obter um novo conhecimento. Através de um registro fílmico seria possível acessar o passado de uma sociedade, tanto ao rever um evento histórico importante como observando características específicas de uma época que estariam impressos na película cinematográfica. O cinema seria, até aquele momento, a invenção do homem que registrava, da maneira mais fiel, a realidade. Nesse sentido, as imagens em movimento que tinham por objetivo o registro mais direto da realidade eram mais valorizadas do que aquelas ficcionais, criadas para o divertimento corriqueiro das plateias, e “(...) *as primeiras coleções de filmes, que começaram a surgir já nos primeiros anos do cinema, se formavam por motivos e interesses pedagógicos ou finalidades políticas com temáticas bastante pontuais.*”¹⁹

Nessa perspectiva, a guarda e conservação dos filmes teriam um foco restrito, seriam seletivas e dirigidas a uma parcela da produção, justamente aquela que, segundo se pensava, poderia transmitir para as gerações futuras a noção exata de como era o mundo, registrado pelas lentes dos cinegrafistas. Nas palavras do próprio Matuszewski:

O cinematógrafo talvez não dê a história integral, mas traz ao menos aquilo que num livro é incontestável e de uma absoluta verdade. A fotografia ordinária admite o retoque que pode chegar até à transformação. Mas tentem então retocar, de maneira idêntica para cada figura, estes mil e doze centenas de quadros quase microscópicos...! Pode-se dizer que a fotografia animada tem um caráter de autenticidade, de exatidão, de precisão, que só a ela é possível. Ela é por excelência a testemunha ocular verídica e infalível. Ela pode controlar a tradição oral e, se os testemunhos humanos se contradizem sobre um fato, colocá-los de acordo, silenciando aquele que ela desmente.²⁰

Outro fator também se somou para que os arquivistas cinematográficos e historiadores da área enfatizassem o pioneirismo de Boleslaw Matuszewski: o fato de o cinegrafista propor em seu texto a maneira pela qual os registros deveriam ser preservados, tanto do ponto de vista técnico (ao indicar o procedimento adotado para os negativos das obras) quanto do político (ao destacar o papel que o Estado deveria exercer na guarda das obras). Em suas palavras:

¹⁹ CORRÊA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Op. cit.* p. 22.

²⁰ Matuszewski, Boleslaw. “Uma nova fonte histórica”. Tradução: Daniel Caetano. Publicado em *Contracampo Revista de Cinema*, Nº 34, 2001 (<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>).

Trata-se de dar a esta fonte talvez privilegiada da História a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso dado aos outros arquivos já conhecidos. Isto faz parte das mais altas esferas do Estado, e os caminhos e meios não parecem, de resto, muito difíceis de serem encontrados (...) Os rolos negativos que forem aceitos serão selados dentro de estojos, etiquetados, catalogados; serão os tipos nos quais não se tocará. O mesmo comitê decidirá as condições nas quais os positivos serão disponibilizados e colocará em reserva os que, por razões de conveniência particular, só poderão ser liberados ao público após uma certa temporada de comercialização.²¹

Apesar da riqueza e importância do discurso de Matuszewski, ele não encontrou grande repercussão, segundo Raymond Borde, por ser “*demasiado avanzado para su tiempo*”. Ao longo das primeiras décadas do século XX, o quadro que se apresenta é o da existência de uma série de coleções particulares e de algumas poucas iniciativas institucionais de maior porte, quase sempre dentro de uma ideia utilitarista das obras. Todavia, grande parte do que sobreviveu do “primeiro cinema” foi resultado desse colecionismo, e mesmo que não existisse uma ideia clara de preservação, como nos ensina James Clifford, no mundo ocidental a ideia da coleção carregaria em si a noção de “*resgatar fenômenos da decadência ou perda histórica inevitáveis*” a partir de um julgamento de valor sobre o que “*merece ser guardado, lembrado e entesourado*.”²²

Borde elenca algumas dessas primeiras coleções que tiveram um impacto na preservação de parte do patrimônio cinematográfico dos primeiros anos do cinema. Entre as coleções privadas, destacam-se a construída pelo Abade Joseph Joey na Basileia, a do banqueiro Albert Kahn na França e da jornalista Anker Kirkebye, na Dinamarca.²³ David Francis, em artigo publicado no *Journal of Film Preservation*, informa que, na Inglaterra, o *British Museum*, já em 1896, teria aceitado uma doação feita pelo realizador Robert W. Paul.²⁴

Para além das iniciativas privadas, um dos empreendimentos mais importantes na Europa foi o realizado pelo *Imperial War Museum* na Inglaterra, que, ainda durante os eventos da Primeira Guerra Mundial, em 1917, começou a coletar e armazenar, entre

²¹ Matuszewski, Boleslaw. *Op. cit.*

²² CLIFFORD, James. “Colecionando Arte e Cultura”. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Tradução de Anna O.B. Barreto. p.71.

²³ BORDE, Raymond. “*Avatares de un arte vulnerable*”. In. **El Correo de la Unesco**, n.8, v.37, 1984, p.4- 6.

²⁴ FRANCIS, D. “*From parchment to pictures to pixel balancing the accounts: Ernest Lindgren and The National Film Archive, 70 years on*”. In: **Journal of film preservation**, FIAF, Nº71, 2006. p. 22.

outros documentos, registros cinematográficos da guerra, especialmente da participação da Inglaterra e do Reino Unido nos confrontos, formando um dos mais destacados acervos cinematográficos do período silencioso²⁵.

Um caso que merece destaque é o da Biblioteca do Congresso de Washington, nos Estados Unidos, pois seguiu uma perspectiva diversa à da preservação para a posteridade e conhecimento histórico das novas gerações e acabou tendo um papel importantíssimo na preservação do primeiro cinema norte-americano. Com o objetivo de garantir a propriedade e o direito legal sobre obras cinematográficas em caso de disputas jurídicas, a Biblioteca do Congresso passou a receber em depósito uma versão em papel (*paper prints*) de parte dos filmes produzidos naquele país. Na lógica desse arquivo, os filmes eram considerados como sequências de fotografias e, nesse sentido, aplicava a legislação relativa a estas, que indicava a guarda de ampliações em papel fotográfico. Os interessados em preservar seus direitos sobre um determinado material cinematográfico deveriam depositar duas cópias em formato de tiras de papel para garanti-los. A guarda de uma versão nesse formato tinha também o propósito de resguardar o arquivo dos incêndios que atingiam estúdios, depósitos e laboratórios, causados pela combustão da película cinematográfica, cujo suporte era em nitrato de celulose, material autoinflamável. Estima-se que cerca de três mil títulos produzidos entre 1894 e 1915 tenham sido preservados por esse mecanismo.²⁶

Ao longo da história do cinema, três tipos principais de plástico foram utilizados como suporte para a película cinematográfica: o nitrato de celulose, o acetato de celulose e o poliéster. Cada um deles apresenta uma composição química própria que resulta em processos distintos de degradação do material e, nesse sentido, demandam cuidados diferentes para sua preservação. Como nos ensina Maria Fernanda Coelho sobre o suporte de nitrato:

A base de nitrato de celulose tem uma composição química muito próxima do algodão-pólvora e, embora não seja explosiva, tem a propriedade de combustão espontânea, ou seja, a capacidade de incendiar-se apenas com calor, sem a necessidade de uma chama para deflagrar o fogo. Uma vez iniciado, o fogo do nitrato atinge altas temperaturas e é

²⁵ A inauguração do *Imperial War Museum* data de 1920.

²⁶ Esse material foi redescoberto na década de 1930 por Howard Walls em um dos depósitos da Biblioteca do Congresso. Ver: WEISSMAN, Ken. “*The Library of Congress Unlocks The Ultimate Archive System*”. In: **A Creative COW Magazine**. (<http://magazine.creativecow.net/article/the-library-of-congress-unlocks-the-ultimate-archive-system>).

inextinguível – impossível de ser apagado por qualquer método de extinção de incêndio conhecido.²⁷

A utilização do nitrato de celulose foi o padrão predominante até o final da década de 1940, quando começou a ser substituído pelo suporte de acetato, também conhecido como *safety film*, justamente por ter uma maior estabilidade química e não entrar em autocombustão. Posteriormente se descobriria a fragilidade do suporte de acetato, cujo processo de degradação foi extremamente acelerado e ficou conhecido como “síndrome do vinagre”, termo que se refere ao odor produzido pelo ácido acético liberado no processo de deterioração química daquele suporte. Hoje, além do acetato, a base de poliéster também é bastante utilizada. Esse material, mesmo sendo um plástico muito estável, também sofre processo de degradação natural.

Porém, se a deterioração física de uma obra cinematográfica é intrínseca ao seu processo de produção e revelação, ela pode ser gerenciada e em parte controlada seguindo-se parâmetros e normas, sobretudo na temperatura e umidade dos depósitos onde os objetos são armazenados.

No Brasil há uma controvérsia sobre a existência de uma filmoteca no Museu Nacional na cidade do Rio de Janeiro, que teria sido organizada pelo pesquisador e antropólogo Edgard Roquette-Pinto a partir do ano de 1910. Essa iniciativa, que destacaria nosso país como um dos pioneiros na criação de um arquivo de filmes, e cuja existência foi de forma recorrente afirmada ao longo de muitos anos, é colocada em dúvida por Carlos Roberto de Souza em sua tese de doutorado²⁸. Segundo Souza, a informação, repetida por diversos autores, se baseia somente numa declaração do próprio Roquette-Pinto datada do final da década de 1930, quando este era diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Souza argumenta, ainda, não haver, até o momento, nenhum registro da existência de um arquivo de filmes naquela instituição antes de 1927, momento em que é criado o Serviço de Assistência de História Natural no Museu Nacional, e que em 1910 Roquette-Pinto havia recém-

²⁷ COELHO, M. F. C. **A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais**: um estudo de caso. São Paulo: USP, 2009. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA). pp.33-34. Este trabalho é acompanhado de um rico glossário de termos e conceitos da área de preservação.

²⁸ SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP, 2009.

ingressado na instituição como auxiliar de pesquisa, o que tornaria tal fato ainda mais improvável.

Todavia, seja em 1910 ou 1927, o pioneirismo de Roquette-Pinto na coleta e guarda de materiais fílmicos é inegável. Formado pela doutrina antropológica de Franz Boas, ele acreditava que a evolução de uma sociedade se dava, sobretudo, pela cultura, e nesse caso a educação exercia um papel central, já que a transformação de um povo ocorria principalmente pela educação, pelo conhecimento. A participação nas expedições do Marechal Cândido Rondon no início da década de 1910 também ajudou Roquette-Pinto a ter uma dimensão precisa sobre a importância estratégica dos meios de comunicação de massa para um país com as dimensões do Brasil. Seu interesse pelo rádio e, logo depois, pelo cinema surge dessa crença na divulgação do conhecimento e na educação da sociedade brasileira através dos meios de comunicação. A criação de uma rádio (Rádio Sociedade, em 1923), de uma revista ou de uma filмотeca deve ser entendida dentro desse mesmo objetivo de transformação, progresso e integração do país, que marcaram suas ações.

Seu trabalho com o cinema ganharia ainda mais força com a criação do INCE em 1936, que, além de produzir filmes – sob a direção-técnica de Humberto Mauro –, manteve uma filмотeca para fornecer materiais educativos para escolas e demais associações sociais. Essa filмотeca, assim como a que manteve no Museu Nacional, tinha como princípio a difusão de suas coleções e a divulgação de um conteúdo pedagógico, não havendo preocupação efetiva com a preservação dessas obras. Carlos Roberto de Souza é enfático ao afirmar que “*um pensamento sobre o assunto estava distante de pessoas como Roquette-Pinto e Humberto Mauro*”²⁹. Nesse sentido, suas ações poderiam ser pensadas dentro de um viés utilitarista.

Durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, Edgard Roquette-Pinto desempenhou um importante papel no campo cinematográfico, ajudando a desenhar um perfil mais progressista e humanista para as ações e intervenções estatais na área. A visão que prevalecia no aparelho de Estado era de que o cinema seria um instrumento fundamental na integração do país e na construção de uma identidade nacional, discurso este com forte viés autoritário, que em parte foi suavizado pelas ações de Roquette-Pinto. Sobretudo na primeira fase do governo Vargas, Roquette-Pinto, então diretor do

²⁹ SOUZA, Carlos Roberto de. Op. Cit. p. 43.

Museu Nacional, ajudou a atribuir ao Ministério da Educação e Saúde, ao qual sua instituição estava submetida, a responsabilidade pela regulação e incentivo do cinema no país, inclusive com o controle da comissão de censura, da qual foi presidente entre 1932 e 1934.³⁰

Apesar dessas primeiras iniciativas, seria ainda necessária uma série de outros eventos e ações para que os filmes começassem a ser percebidos como bens culturais e que, por esse motivo, deveriam ser preservados. Essa mudança conceitual viria com o impacto causado pelas primeiras ondas de destruição de filmes e a valorização do cinema como arte, promovida principalmente por uma intelectualidade burguesa que se organizou em torno dos cineclubes e das publicações especializadas. Aí estariam os alicerces das primeiras cinematecas, que Raymond Borde denomina de “cinematecas modernas”.³¹

Porém, grande parte do cinema produzido até aquele momento já havia desaparecido.

Frente ao conjunto da produção mundial, essas pequenas coleções, constituídas quase sempre seletivamente, tinham o sabor de gota no oceano.³²

1.2 – Ondas de destruição

Ao longo dos mais de cem anos de existência do cinema, houve três momentos onde a escala de destruição (voluntária ou involuntária) de obras cinematográficas atingiu níveis alarmantes. Em períodos curtos de tempo, assistiu-se à formação de lacunas irreparáveis no patrimônio cinematográfico mundial. Segundo os arquivistas audiovisuais, nos últimos anos, apesar de todo o desenvolvimento dos arquivos de filmes e do conhecimento sobre o tema, tem-se observado uma nova grande crise, que estaria colocando em perigo grande parte da produção cinematográfica contemporânea.

Todos esses momentos foram marcados pelo impacto de transformações nos formatos e padrões usados na indústria cinematográfica. Tais mudanças, como já foi dito, são parte da própria natureza do cinema como produto industrial e, nesse sentido,

³⁰ Ver: SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Unesp, 2004 e SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.

³¹ BORDE, Raymond. *Op. Cit.*

³² HEFFNER, Hernani. “Preservação”. In: **Contracampo Revista de Cinema**, Nº34, 2001 (<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>).

os filmes sempre estiveram sujeitos às alterações dos mercados e às renovações e inovações tecnológicas do setor. Porém, em alguns momentos específicos de transição tecnológica, os efeitos foram devastadores.

O primeiro momento de grande crise ocorreu em meados da década de 1910. O “primeiro cinema”, notadamente aquele exibido em feiras, cafés e salões de atrações em geral como complementos de um evento principal, começa a ganhar uma dimensão própria. Aos poucos, os filmes foram aumentando de duração e começaram a ocupar um lugar central no divertimento do público. Raymond Borde argumenta que esse processo se acentuou após a Primeira Guerra Mundial, quando o gosto do público passou a privilegiar um certo realismo nas produções, em lugar dos melodramas e comédias ligeiras. Assim, filmes que antes tinham curta duração, de 5 a 10 minutos em média, passaram a ter cerca de 90 minutos, demandando um espaço próprio para sua fruição.³³

Com essa grande mudança, os milhares de filmes produzidos até aquele momento da história do cinema começaram a perder seu valor comercial, por não encontrarem mais espaços para serem exibidos, tampouco plateias para assisti-los. O público, estimulado a buscar novidades em um novo tipo de espetáculo, deixa de lado esses primeiros filmes. Nesse momento, ganha força “*a prática do reaproveitamento de matéria-prima, dissolvendo-se as películas para reobtenção da prata ou fornecimento de celulose para a fabricação de piaçava de vassoura.*”³⁴ Este seria, para Raymond Borde, o primeiro momento de “ruptura com o passado” na história do cinema. Dificilmente, ou apenas muito superficialmente, após essa primeira onda de destruição, seria possível o conhecimento do que foi o cinema em suas primeiras décadas.

Junto ao advento do cinema sonoro a partir do final da década de 1920, o que se assistiu foi ao desaparecimento, ao redor do mundo, de grande parte do cinema silencioso. O que se chama de advento do som no cinema consiste na junção de som e imagem em um único dispositivo, seja um *Vitaphone (Western Electric)*, um *Movietone (Fox)* ou *Photophone (RCA)*. Som e música já faziam parte do universo do cinema, mas

³³ Os *nickelodeons*, primeiras salas dedicadas exclusivamente ao cinema, que tiveram seu ápice entre os anos de 1905 e 1909, apresentavam filmes de curta duração, cujo espetáculo total não ultrapassava os vinte minutos. Ver: ABEL, Richard. “Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. pp. 215-56.

³⁴ HEFFNER, Hernani. *Op.Cit.*

somente quando se resolveu este obstáculo técnico o cinema sonoro se estabeleceu como novo padrão.

A passagem para o cinema sonoro acarretou a transformação de quase toda a cadeia cinematográfica. Desde o processamento da película nos laboratórios, passando pela estrutura física dos estúdios, que precisaram ser isolados acusticamente, chegando às câmeras, que foram blindadas acusticamente para que o ruído do motor não fosse gravado, e até mesmo a escolha dos atores, aos quais se passou a exigir boas vozes. Esse impacto foi profundo também nas salas de exibição, que precisaram ser completamente reestruturadas para receber os equipamentos de som e fornecer um espetáculo novo ao público, fato que acabou atingindo o próprio comportamento das plateias, que precisam prestar atenção aos diálogos e, posteriormente, às legendas.³⁵ Os grandes estúdios norte-americanos notaram rapidamente o impacto que esse novo modelo apresentou nas audiências e investiram maciçamente em sua reconfiguração. Com isso, em poucos anos todos os estúdios já produziam filmes completamente sonorizados. Sua consolidação na prática determinou a destruição de cerca de 80% de tudo o que foi produzido no período silencioso.

As perdas só não foram maiores porque naquele momento já atuavam grupos organizados e interessados no cinema como arte, muitos deles formados ao redor dos primeiros cineclubes. O cinema já vinha sendo alvo de interesse de uma série de pessoas que percebiam parte da produção cinematográfica, sobretudo as obras de vanguarda, como verdadeiras obras de arte.³⁶ Com a chegada avassaladora do som, difundia-se a sensação de fim de uma era e a ideia de que o cinema nunca mais seria o mesmo e que não haveria mais espaço para aqueles filmes que já começavam a ser enxergados como clássicos.³⁷

O sucesso do modelo americano repercutiu imediatamente na Europa, onde a chegada do som, com a imposição comercial do bem-sucedido cinema falado, teve o efeito de

³⁵ COSTA, F. M. **O Som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

³⁶ Laurent Mannoni afirma que ainda em 1929, quando o cinema sonoro estava em processo de consolidação, foi organizada uma grande homenagem ao pioneiro do cinema Georges Méliès. Ver: MANNONI, Laurent. *Histoire de la Cinémathèque Française*. Paris: Gallimard, 2006, p. 21.

³⁷ Para acompanhar as discussões travadas nas revistas de cinema envolvendo a chegada do cinema sonoro no Brasil, ver: COSTA, F. M. *Op. cit.*

enfraquecer os reflexos das vanguardas pós Primeira Guerra Mundial no cinema europeu.³⁸

A possibilidade da perda iminente de todo um cinema instaura uma noção de urgência pela guarda e preservação das obras do cinema mudo. Os conservadores e organizadores das primeiras cinematecas, tanto na Europa quanto nos EUA, surgem a partir desse movimento de resistência cultural. Borde e outros autores creditam principalmente a este período o surgimento das cinematecas modernas, as quais, para além de encararem o cinema como registros históricos, passam a pensá-lo com um bem cultural a ser preservado para o futuro.

A terceira onda se deu num momento em que as cinematecas já estavam consolidadas no cenário cinematográfico mundial, o que torna mais dramático o processo de perda observado.

A substituição do suporte fílmico em nitrato de celulose pelo suporte de acetato de celulose, visto, à época, como completamente estável e seguro, foi celebrada e estimulada pelos principais arquivos do mundo. Entendia-se que a substituição desses materiais representaria o fim dos riscos de incêndios e o prolongamento da vida desses materiais por um tempo ainda indeterminado, mas que poderia atingir centenas de anos.

Richard Griffith, conservador chefe da *Film Library* entre os anos de 1951 e 1965, em sua estadia no Brasil durante a *1ª Mostra Internacional de Arte Cinematográfica – O Festival A História do Cinema Americano*, organizado pela Cinemateca do MAM, mostrou o quanto essa ideia era difundida. Em visita à Cinemateca Brasileira de São Paulo, deu a seguinte declaração: “*A descoberta do triacetato em 1950 veio resolver o problema da preservação dos filmes. Este material pode durar – afirma-se – tanto quanto o melhor papel: de 300 a 400 anos.*”³⁹ Um ano antes, Paulo Emílio Salles Gomes, em sua coluna no *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, também tinha apresentado essas mesmas informações a respeito da durabilidade do suporte de acetato:

Até há pouco tempo a conservação de filmes era uma atividade em última análise decepcionante. A base de nitrato da película condenava-a, por melhores que fossem as

³⁸ COSTA, F. M. “A inserção do som no cinema: percalços na passagem de um meio visual para audiovisual”. In: **I Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho**, 2004, Rio de Janeiro. Anais do I Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 2004.

³⁹ “Richard Griffith fala sobre a Cinemateca Brasileira”. **Diário de Minas**. 05 de out. de 1958.

condições de armazenamento, a uma inelutável decomposição. (...) A invenção da base de triacetato modificou totalmente o problema. Hoje não só os filmes guardados de forma adequada oferecem uma garantia de durabilidade idêntica à do melhor papel, cerca de quatrocentos anos, mas tudo indica que novos progressos melhorarão sensivelmente as atuais técnicas de preservação, resolvendo inclusive o grave problema de espaço.⁴⁰

O grande problema foi que, por desconhecerem a fragilidade do suporte de acetato e a rapidez de sua deterioração, os arquivos estimularam uma rápida duplicação de seus acervos em nitrato para suporte em acetato. Essa duplicação, feita em grande escala e velocidade, acarretou sérios problemas para os acervos, tanto de perda de informações quanto de má qualidade de processamento, além do fato de muitos materiais terem sido descartados após sua duplicação⁴¹. Esse equívoco, que acabou sendo propagado pelos arquivos, teria resultados trágicos. Como escreveu Alfonso Del Amo, atual conservador da Filmoteca Española, “*la implantación de los soportes de seguridad condujo a la crisis más catastrófica*”.⁴²

Hoje, muito se discute quanto ao impacto das novas tecnologias digitais sobre a preservação de filmes. A existência de uma multiplicidade de formatos, a preocupação com a compatibilidade das mídias e suportes, a compressão da informação e a velocidade das transformações, que leva rapidamente os acervos à obsolescência, fazem muitos preservadores audiovisuais visualizarem uma quarta onda de destruição em andamento.

1.3 – O Cinema também é arte: cineclubismo na Europa e no Brasil dos anos de 1930 e pós-guerra.

Para compreender adequadamente a formação de uma consciência ao redor da noção de salvaguarda do cinema e do surgimento das primeiras instituições voltadas para a guarda, conservação e difusão do cinema, é preciso comentar o processo de valorização do cinema como arte e como objeto de estudo, que teve como epicentro a França dos anos de 1920 e como marco cultural o nascimento do cineclubismo.

⁴⁰ GOMES, Paulo Emilio Salles. “Vinte milhões de cruzeiros”. In: **Crítica de cinema no Suplemento Literário**, 1981, vol.1, p. 76.

⁴¹ COELHO, M.F.C. Fernanda. *Op. Cit.* p.45.

⁴² “A implantação dos suportes de segurança conduziu à crise mais catastrófica” (Tradução livre do autor). AMO, Alfonso del. **Crisis de conservación. Oleadas de destrucción**. Conferência apresentada no FIAT/IFTA World Conference, Madrid, 28 de octubre de 2006. Disponível em: (http://archivesatrisk.org/restricted/madrid_2006/samedi_28/28oct_16_Amo.ppt)

O desenvolvimento do cineclubismo foi um elemento central na criação de algumas cinematecas, como, por exemplo, a Cinemateca Francesa, e também para a definição de suas ações, principalmente através da divulgação do cinema como um fenômeno cultural de grande importância.

Embora se possa dizer que a reunião de pessoas para sessões privadas de cinema seguidas de conversas e debates já fosse prática comum desde o início do cinema, a criação dos cineclubes no formato que conhecemos pode ser localizada na França dos anos de 1920, com os trabalhos capitaneados por Louis Delluc e Ricciotto Canudo.

Delluc e Canudo empreenderam movimentos paralelos e complementares de legitimação do cinema como arte. Primeiramente através de um trabalho intenso de crítica e teoria, que vinha desde a década de 1910 – Canudo é autor do Manifesto das Sete Artes, datado de 1911 – e, posteriormente, através da organização de cineclubes.⁴³ Os trabalhos por eles realizados tiveram singular importância na alteração do estatuto do cinema nos meios intelectuais europeus, sobretudo franceses, influenciando também na estruturação dos primeiros movimentos das vanguardas cinematográficas na França, cuja repercussão atingiu todo o mundo. O cinema, que era visto com muitas ressalvas pelas classes altas e pela intelectualidade – sobretudo o cinema de ficção, entendido como entretenimento corriqueiro e sem valor –, começou a ser compreendido de maneira distinta.

A união de um trabalho teórico e crítico com uma visão de formação de público para o cinema de arte levou esses pioneiros a organizarem os primeiros clubes de cinema. Louis Delluc forma o *Ciné-Club* e Ricciotto Canudo, o *Club des Amis du Septième Art* (CASA), ambos no ano de 1921.

Segundo o pesquisador francês Laurent Mannoni, o termo *cineclube* foi cunhado ainda nos primeiros anos do cinema e a reunião de pessoas para ver e discutir filmes já era uma realidade nesse período. Louis Delluc teria resgatado e vulgarizado o termo através do periódico *Le Journal du Cine-Club*.⁴⁴

⁴³ Ver: XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

⁴⁴ MANNONI, Laurent. «Cine-Clubs et Clubs». In: *Dictionnaire du cinéma mondial: mouvements, écoles, courants, tendances et genres*. Sou la direction d'Alain et Odette Virmaux. Éditions du Rocher. Jean-Paul Bertrand Éditeur. 1994. Tradução de Fausto Douglas Correa Jr., publicada no Blog

Muitos outros grupos deram sequência ao trabalho iniciado por Delluc e Canudo. O jornalismo e a crítica especializada em cinema também começam a ganhar espaço naquele momento, contribuindo enormemente para o mesmo processo de valorização do cinema.

Todavia, a partir dos anos de 1930, haveria uma mudança importante no perfil de parte dos clubes de cinema: aliada a uma perspectiva de defesa e divulgação de um cinema de arte, haveria uma preocupação com a formação de coleções, com o objetivo de conservação dos filmes produzidos até aquele momento.

Como afirmamos, o choque cultural causado pelo desaparecimento de muitos filmes na passagem para o cinema sonoro acarretou uma mudança fundamental na perspectiva de diversos clubes de cinema. Algumas produções do cinema silencioso, já naquele momento, começam a ser enxergadas como clássicos, produções de alto valor artístico, e que por isso precisam ser colecionadas, protegidas e divulgadas. Começa a ganhar força uma perspectiva de conservação da memória e da arte de um cinema em vias de desaparecimento.

É nesse contexto que Henri Langlois, ao lado de George Franju, Jean Mitry e Paul-Auguste Harlé, fundam, em 1936, a *Cinémathèque Française*. Essa instituição nasce como um desdobramento direto das atividades desenvolvidas por esse grupo no *Cercle du Cinema*. Foi nesse clube de cinema, fundado em 1935, que Langlois começou a colocar em prática seu talento de programador de cinema e a colecionar os primeiros filmes.

*Le jeune cinéphilie qu'est alors Henri Langlois a vu avec effarement l'arrivée du parlant, la mise à écart progressive de l'art muet, l'invasion sur les écrans de films parfois d'une médiocrité. Il subit cette transition comme un véritable traumatisme. C'est d'abord pour sauver le cinéma muet (...) que la Cinémathèque sera fondée.*⁴⁵

O movimento cineclubista na França teve uma atuação regular e expressiva até o início da Segunda Grande Guerra, quando as atividades praticamente cessaram. O

Preservação Audiovisual. (<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2008/12/cineclubes-e-clubes.html>).

⁴⁵ “Henri Langlois, então jovem cinéfilo, viu com espanto a chegada do cinema falado, a marginalização progressiva da arte muda e a invasão das telas por filmes algumas vezes medíocres. Ele sofreu essa transição como um verdadeiro trauma. Inicialmente, é para salvar o cinema mudo que a Cinemateca será fundada.” (Tradução livre do autor). MANNONI, Laurent. *Histoire de la Cinémathèque Française*. Paris: Gallimard, 2006. p.22.

próprio *Cercle du Cinema* deixaria de apresentar sessões públicas, embora a *Cinémathèque Française* tenha dado sequência a suas atividades, mesmo durante o período da ocupação nazista. Já no pós-guerra, o cineclubismo francês seria completamente reestruturado, tornando-se um verdadeiro movimento de massas. Em meados dos anos de 1950 existiram cerca de 200 mil pessoas associadas a clubes em toda a França⁴⁶.

1.4 – Cineclubismo e cultura cinematográfica no Brasil: Chaplin Club, *O Fan*, *Cinearte*

No Brasil, o Chaplin Club tornou-se o paradigma daquele modelo de clube de cinema surgido na França. É considerado o primeiro cineclubes a ser organizado no país e, num dado momento, passa a ser visto como mito de origem da cultura cinematográfica no Brasil. Seus dois principais idealizadores, Octavio de Faria e Plínio Susskind Rocha, também acabariam se transformando em referências fundamentais para o movimento e para os estudiosos e teóricos de cinema brasileiro.

O Trabalho seminal sobre o Chaplin Club foi elaborado pelo professor Ismail Xavier em “Sétima Arte: um culto moderno”. Nele, o autor traça uma história do clube e analisa suas motivações e as concepções de cinema expressas nas páginas de *O Fan*, periódico organizado pelo grupo.

O surgimento do Chaplin Club está vinculado ao movimento de resistência à introdução do cinema falado, que vinha substituindo de maneira acelerada o cinema silencioso nas salas de cinema do país⁴⁷. De acordo com sua concepção, o cinema sonoro seria um retorno ao teatro filmado e a interrupção do desenvolvimento da arte do cinema mudo, que se expressava unicamente pelas imagens. Desse modo, o cinema falado – os chamados *talkies* – era abominado pelos membros do grupo, uma vez que estaria vinculado a uma perspectiva mercantilista, patrocinada pelos grandes estúdios norte-americanos. A escolha em homenagear Charles Chaplin se refere a esta luta da qual o comediante norte-americano seria o símbolo maior. Carlitos representaria não apenas a resistência do cinema mudo, como também o ápice da arte cinematográfica.

⁴⁶ No pós-guerra, o Estado Francês estimulou diversas iniciativas de associações civis de cunho popular, dentre elas os clubes de cinema, que tiveram um enorme desenvolvimento. Ver: LISBOA, Fátima S. G. “O cineclubismo na América Latina: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940 – 1970)”. In: CAPELATO, Maria [et al.]. **História e cinema. Dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

⁴⁷ Como nos explica Fernando Moraes da Costa, já no ano de 1928 São Paulo e Rio de Janeiro puderam assistir às primeiras sessões de cinema falado. Ver: COSTA, Fernando. *Op cit.* p. 12.

A convicção de superioridade de Chaplin em relação a qualquer outro artista de todos os tempos alia-se à convicção do cinema mudo como forma superior de expressão dos sentimentos humanos.⁴⁸

O Fan era um periódico voltado exclusivamente para a crítica e a teoria cinematográfica, vinculado a um modelo europeu que não existia no Brasil dos anos vinte, e inaugurou a forma de ensaios longos e aprofundados sobre filmes, sobre estética e sobre linguagem cinematográfica. Na visão de seus criadores, as revistas de cinema que existiam até então eram direcionadas ao cinema de divertimento e comprometidas com uma perspectiva mercantilista dos filmes, não existindo uma crítica independente e preocupada com o cinema simplesmente como arte. Os dois exemplos principais seriam as revistas *Cinearte* e *A Scena Muda*.⁴⁹

Ismail Xavier afirma, sobre o papel desempenhado por *O Fan*:

O Fan sabia que não era lido por quase ninguém, mas não se importava com isso – dava de ombros, como Carlitos; sorria diante da rejeição, seguro dos seus princípios, feliz com sua coerência, praticamente fazendo desta sua principal motivação para existir. Sabia que não tinha influência nenhuma dos destinos do cinema e não se incomodava com isto – mais importante era registrar um testemunho do que ser realmente ouvido. A confiança no destino era maior do que a vontade de influir sobre os homens e a palavra impressa no jornal era como um ritual cheio daquela resignação irônica, máscara de uma autoconfiança e visionários certos da redenção futura.⁵⁰

A visão de cultura cinematográfica apresentada em *O Fan* partia de uma perspectiva elitizada, na qual o cinema era percebido como uma arte para iniciados que exigia carga cultural do espectador e/ou uma mediação para que este pudesse compreender as imagens que via. Tal perspectiva acabava criando um abismo entre a revista e o espectador regular das salas de cinema.

Frente à maciça e irreversível expansão do cinema falado, o Chaplin Club, em seu radical posicionamento de defesa de um cinema puro e ideal, foi engolido e

⁴⁸ XAVIER, Ismail. *Op. cit.* p.203

⁴⁹ Apesar desta perspectiva, como aponta Saulo Pereira de Mello, os membros do Chaplin-Club se viam como grandes fãs de cinema e eram leitores das mais diversas revistas sobre o assunto, inclusive *Cinearte*. MELLO, Saulo Pereira de. “O Fan, o Chaplin-Club e Limite”. In: MACHADO, Regina (ed.). **Seminário Cinearte**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991.

⁵⁰ XAVIER, Ismail. *Op. Cit.* p.201

encerrou suas atividades: “*Os talkies ganham a guerra, o cinema fala e O Fan silencia.*”⁵¹

O Chaplin foi o mentor da cultura cineclubista no Brasil, herdeiro da tradição da vanguarda francesa. Durante a sua curta existência, pautou a sua atuação em defesa dos ideais estéticos de seus sócios: o cinema silencioso.⁵²

É curioso notar que, embora tenha tido uma circulação extremamente restrita, *O Fan* ganhou um destaque singular na história da crítica e da cultura cinematográfica brasileira. Tal destaque só pode ser entendido quando olhamos retrospectivamente o lugar ao qual foi alçado por aqueles que, na década de 1940, buscaram na experiência do Chaplin Club um ponto de origem. Contrapô-lo à *Cinearte* – revista que circulou ininterruptamente de 1926 a 1942 – pode ser interessante para percebermos este processo e o que ele colocava em discussão.⁵³ A revista de Adhemar Gonzaga e Mário Behring, apesar de buscar a implementação de “uma mentalidade moderna no Brasil”⁵⁴, era vista como uma revista do sistema de estúdios, presa ao modelo industrial predominante e atrelado à lógica do estrelismo, o qual buscava adaptar ao cinema brasileiro, e, nesse sentido, longe de uma visão de arte e cultura apresentada por *O Fan*.

Cinearte estava intimamente vinculada ao padrão das revistas americanas de grande circulação, direcionadas aos fãs de cinema e à publicidade dos filmes de Hollywood, como era *Photoplay*. Outra revista brasileira que seguiu nesse mesmo padrão de relação com o mercado exibidor foi *A Scena Muda*, que circulou ininterruptamente por mais de trinta anos. Ambas as publicações tinham como principal fonte de receita a publicidade do filme norte-americano e das matérias fornecidas pelas distribuidoras. Porém, enquanto *A Scena Muda* ficou mais restrita a esse modelo, *Cinearte* abriu algum espaço para discutir os problemas do cinema nacional.

Para Saulo Pereira de Mello, *Cinearte*

espelhava o esforço do grupo para dotar o Brasil de um cinema sério, de qualidade profissional. Tinha vasta circulação, muitas fotos e era dedicado sobretudo ao ‘fan’.

⁵¹ *Idem.* p. 200.

⁵² GATTI, André. “Cineclube” (verbete). In RAMOS, Fernão. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. p. 128.

⁵³ Ver XAVIER, Ismail. *Op. cit.* e MELLO, Saulo Pereira de. *Op. cit.*

⁵⁴ XAVIER, Ismail. *Op. cit.* p.178.

Mas a atividade crítica, embora fosse muitas vezes enfática, era rudimentar.⁵⁵

Anos mais tarde, o pioneiro Adhemar Gonzaga escreveria uma dura carta para Paulo Emílio Salles Gomes na qual questionava, entre outras coisas, a supervalorização da experiência do Chaplin Club e de *O Fan* em detrimento de sua própria participação e pioneirismo na história do cinema brasileiro, tanto à frente de seu estúdio, a Cinédia, quanto de sua revista, a *Cinearte*.

A culpa não é minha. Sempre houve a Cinédia e antigamente também *Cinearte* que foi, quer v. e o Almeida Salles queiram ou não, o início da cultura cinematográfica no Brasil. '*O Fan*' já foi uma decorrência de *Cinearte*.⁵⁶

1.5 – As primeiras cinematecas modernas e a criação da FIAF

Antes de darmos sequência e abordarmos a criação dos principais arquivos de filmes, cabe fazer um breve esclarecimento sobre o emprego dos termos *arquivo*, *cinemateca*, *filmoteca* etc.

Os descritores institucionais auxiliam na compreensão da missão de uma entidade, dando uma dimensão de quais são suas atribuições principais. Porém, não há uma norma que encerre seu uso, podendo um mesmo termo designar instituições com missões diversas ou instituições similares terem denominações distintas. Por exemplo, um *Museu de Cinema* pode indicar tanto uma instituição com um perfil mais restrito ao termo, qual seja o de manter um acervo de peças e objetos ligados ao cinema (câmeras, refletores, maquinário, objetos de cena, figurino etc.), assim como outra que tenha por objetivo central a guarda de filmes. O mesmo vale para o termo *cinemateca*, cujo uso é múltiplo, mas, em geral, indica uma instituição voltada para uma ação ampla na área cinematográfica. Dessa forma, indicaria não apenas a instituição voltada para a guarda e conservação de filmes, como também para a manutenção de outros setores, como laboratórios de restauração, documentação, biblioteca, além de difusão dos filmes. No caso do Brasil, parece ter sido essa a perspectiva empregada nas duas principais entidades – Cinemateca do MAM e Cinemateca Brasileira. Já o termo *filmoteca* era visto como algo mais restrito, mais próximo a uma biblioteca de filmes, um depósito ou

⁵⁵ MELLO, Saulo Pereira de. *Op cit.* p.3

⁵⁶ Carta de Adhemar Gonzaga para Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro, [15/08/1958]. [Arquivo Cinédia].

distribuidora de filmes, enquanto uma *cinemateca* teria uma gama maior de atribuições e, conseqüentemente, um status diversificado.

Aos poucos, a diferenciação desses descritores foi diminuindo e o termo *arquivo* foi se impondo como aquele que engloba de maneira mais genérica e ampla as atividades realizadas por Museus de Cinema, Biblioteca de Filmes, Cinematecas e Filmotecas. Para Ray Edmondson, este foi o termo escolhido historicamente para dar conta da área e é também o termo empregado pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes.⁵⁷

Como nos lembra Haidee Wasson, o processo de formação de cada arquivo de filmes é singular e reflete especificidades de seus respectivos meios cinematográficos, culturais e políticos. Porém, como a autora também percebe, é possível encontrar alguns aspectos importantes que permitem aproximar suas histórias, sobretudo no que toca à valorização do cinema em meados da década de 1920 e 1930.⁵⁸

Raymond Borde defende que os arquivos surgidos a partir da década de 1930 devem ser entendidos de forma distinta daqueles existentes até então. Para o autor, é justamente a concepção do cinema como arte, como bem cultural e formador de um patrimônio que permite denominar as instituições dedicadas à guarda e conservação de filmes de *cinematecas modernas*. Ou seja, arquivos voltados para a salvaguarda de um patrimônio cinematográfico e também para a sua valorização continuada. Essas instituições, ao mesmo tempo em que foram formatadas dentro de uma nova concepção de cinema, também tiveram um papel fundamental na ampliação e consolidação dessa nova forma de enxergar o produto dessa indústria cultural.

Para alguns autores, a primeira cinemateca forjada nessa nova concepção teria sido o *Svenska Filmsamfundet*. Criada em 1933 na cidade de Estocolmo a partir da coleção particular de Bengt Idestam-Almquist e Einar Lauritzen, desenvolveu uma atividade pioneira na conservação de filmes no mundo. Porém, por se tratar de uma coleção particular, algumas críticas são colocadas em relação a esse pioneirismo.⁵⁹

⁵⁷ EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**. Tradução de Carlos Roberto de Souza. Texto em preparo para publicação.

⁵⁸ WASSON, Haidee. *Museum Movies: the Museum of Modern Art and the birth of art cinema*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

⁵⁹ BORDE, Raymond. *Op. cit.* e FRANCIS, David. *Op.cit.*

Um caso interessante é o do *Reichsfilmarchiv* de Berlim, que foi fundado em 1934, em pleno regime nazista, por iniciativa do ministro de Hittler, Joseph Goebbels. O *Reichsfilmarchiv* seria responsável pela salvaguarda não apenas do cinema germânico, mas também de filmes de diversos países ocupados pelos alemães em seu processo expansionista na Segunda Guerra Mundial. Legalmente, nenhum filme poderia ser destruído sem a autorização expressa do *Reichsfilmarchiv*, cujo primeiro diretor, Frank Hensel, além de fotógrafo e documentarista de cinema, era cinéfilo. Hensel, que em 1937 seria o responsável pelas relações internacionais do arquivo alemão, se tornaria o primeiro presidente da FIAF e exerceria um papel fundamental na história da Cinemateca Francesa, durante o período em que a França foi ocupada pelos nazistas. Hensel garantiu um grande apoio a Langlois e permitiu que a instituição francesa não apenas fosse preservada, mas que se desenvolvesse. “*C’est durant l’Occupation, paradoxalement, que la Cinémathèque, pourtant soucieuse de sa liberté et son indépendance, va grandir et se structurer solidament (...)*”.⁶⁰

O *Reichsfilmarchiv* foi, entre os arquivos surgidos naquele período, o único exclusivamente criado por iniciativa de um Estado. Ficou conhecido também pelo grande desenvolvimento técnico de suas instalações.

Londres teria o seu arquivo de filmes formado no interior do *British Film Institute* (BFI), uma instituição voltada inicialmente para a promoção do cinema como ferramenta educativa. Criado em 1933, o BFI era dirigido por um conselho de representantes do setor educativo, das sociedades científicas, do governo e também da indústria de cinema. Mesmo tendo o foco sobre o cinema como instrumento para o desenvolvimento da educação, o projeto do BFI previa a manutenção de um acervo de filmes de “valor permanente”.⁶¹ Dentro desse guarda-chuva genérico é que foi pensado, em 1935, um departamento voltado para a guarda e conservação de filmes, a *National Film Library*, cujo primeiro diretor, Ernest H. Lindgren, tornou-se uma figura fundamental na história da preservação.

Como defende David Francis, Lindgren teve uma trajetória completamente distinta de outros diretores de arquivos de filmes, como, por exemplo, Iris Bary, *da Film*

⁶⁰ “Paradoxalmente, é durante o período da *Ocupação* que a *Cinémathèque Française*, embora restrita em sua liberdade e independência, vai crescer e estruturar-se de maneira sólida.” (Tradução livre do autor). MANONNI, Laurent. *Op. cit.*, p. 78.

⁶¹ FRANCIS, David. *Op.cit.* p. 24.

Library do MoMA, ou Henri Langlois, da Cinemateca Francesa. Enquanto estes foram formados dentro da tradição cinéfila, Lindgren fora um estudante de literatura inglesa sem envolvimento anterior com o universo da cultura cinematográfica. Francis destaca essa característica para justificar o direcionamento que Lindgren deu à *National Film Library*, durante as mais de quatro décadas em que foi seu diretor – a ênfase dada para a preservação dos materiais em detrimento da exibição para formação de público e valorização do cinema para novas plateias. Para Green, antes da difusão cultural de um filme, este devia estar com sua preservação física garantida. “[He] was more concerned with the long-term survival of the collection than its short-term accessibility.”⁶²

Embora nos dias de hoje sua postura seja mais bem aceita, durante muito tempo ela foi tida no meio das cinematecas em menor conta do que a de Henri Langlois, que privilegiaria a exibição e o acesso do público aos materiais. Essa oposição Lindgren *versus* Langlois tornou-se um elemento estruturante do campo da preservação cinematográfica, embora muitos defendam que se trate de uma falsa oposição. Hoje, a importância de Lindgren é bastante reconhecida, especialmente pelas enormes contribuições no desenvolvimento técnico na área de preservação de suportes fílmicos.

Como comentamos anteriormente, a criação da *Cinémathèque Française* está diretamente relacionada ao trabalho desenvolvido por Henri Langlois e George Franju à frente do *Cercle du Cinema*. A partir da rápida repercussão e do grande reconhecimento da programação de cinema exibida pelo Clube, foi possível para Henri Langlois conseguir os apoios necessários para a criação da *Cinémathèque Française*.⁶³

Antes da criação da mesma já existia, na França, uma instituição oficial voltada para a guarda e preservação de filmes – a *Cinémathèque Nationale*. Esta fora criada em 1933 com o apoio do Ministério da Educação e tinha como responsável a fotógrafa Laure Albin-Guillot. Segundo o historiador Laurent Mannoni, em nenhum momento a *Cinémathèque Nationale* teria desempenhado um papel eficiente na preservação do cinema e teria apresentado um interesse restrito aos filmes documentários. Mais tarde, Langlois conseguiria incorporar a *Cinémathèque Nationale* dentro de sua *Cinémathèque Française*.

⁶² “Ele estava mais preocupado com a sobrevivência a longo prazo da coleção do que com sua acessibilidade a curto prazo.” (Tradução livre do autor). FRANCIS, David. *Op.cit.* p. 21.

⁶³ Com a criação dessa nova entidade, o *Cercle du Cinema* não deixou de existir, tornou-se a “vitrine” da *Cinémathèque*. MANNONI, L. *Op. cit.* p. 37

O apoio decisivo para a criação da *Cinémathèque Française* foi dado por Paul Auguste Harlé, diretor do periódico *La Cinématographie Française*. Homem influente e de grandes contatos no meio político e social francês, Harlé conseguiu angariar uma base de sustentação para a *Cinémathèque Française*, inclusive dentro do próprio Estado, através do *Ministère des Affaires Étrangères*. Em setembro de 1936, a nova cinemateca era criada oficialmente e, a partir daí, passaria a ser um modelo de referência para um grande número de arquivos de filmes ao redor do mundo.

Seguindo a lógica do próprio *Cercle Du Cinema*, a primeira movimentação direcionada à preservação de filmes focou a salvaguarda dos clássicos do cinema silencioso. Somente alguns anos mais tarde é que passaram a considerar a lógica de guarda ampla, sem restrições, pela qual toda produção cinematográfica devia ser preservada.⁶⁴

Do outro lado do Atlântico, um ano antes, em 1935, no interior do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, foi formada a *Film Library*. Pensado como parte do projeto museológico do MoMA, o departamento de cinema surge com a missão de preservar e exibir filmes de valor artístico e que se encontravam em risco de serem perdidos. A *Film Library* é resultado, principalmente, do esforço de Alfred Barr, diretor do MoMA entre 1929 e 1935, e de Iris Barry, primeira chefe de conservação de filmes da entidade.

A inglesa Iris Barry já trabalhava no MoMA como diretora do setor de biblioteca do museu e era responsável pelo Boletim mensal da instituição, no qual já havia implementado uma seção de cinema. Barry tinha uma trajetória de mais de dez anos na crítica cinematográfica e no cineclubismo, tanto nos EUA como na Inglaterra. Em Londres, trabalhou como crítica de cinema entre 1923 e 1930 em alguns periódicos, sendo muitíssimo lida por todo o Reino Unido, e também atuou no movimento de clubes de cinema que começava a surgir na Europa. Já em Nova Iorque, onde trabalhou inicialmente como *freelancer*, foi uma das fundadoras de um dos mais importantes clubes de cinema – o *New York Film Society*.

Um dos principais objetivos da *Film Library*, em consonância com a proposta do museu, era a aproximação com novas plateias e a sua formação dentro de uma nova

⁶⁴ BARBIN, Pierre. *La Cinémathèque Française. Inventaire e legends (1936-1986)*. Paris: Vuibert, 2005. p. 12.

visão sobre a arte. Esse aspecto de formação ganhou grande destaque no setor de cinema do museu, uma vez que se percebia, no público que o frequentava, uma grande resistência em aceitar o cinema como algo distinto do entretenimento promovido nas salas tradicionais, tendo dificuldade em aceitar o cinema no espaço museu. O MoMA investiu num trabalho constante de construção de uma maneira de ver filmes, de valorização do espetáculo cinematográfico como um espaço de arte, e não apenas como entretenimento passageiro. Como veremos no terceiro capítulo, o Museu de Arte Moderna de Nova York serviu como uma espécie de modelo para os museus de arte moderna no Brasil, tanto no Rio como em São Paulo. Porém, no caso carioca, a ligação com a congênere America foi bastante próxima e forte, embora com resultados e propostas distintos.

De maneira simultânea, a *Film Library* investiu num trabalho de aproximação dos grandes estúdios de cinema dos EUA, no sentido de inserir em um outro discurso aquelas obras cinematográficas a que o público assistia nas grandes salas de cinema do país.

By collecting, lending and exhibiting films – especially popular American films – and by making such films and film-related resources available, the Film Library distinguished itself by inflecting old films with some of the most basic ideals of bourgeois cultural respectability.⁶⁵

Aos poucos, as grandes companhias de cinema começariam a ver esse procedimento como algo que poderia ajudar na valorização de seus filmes, em sua legitimação cultural. Sua inclusão num discurso histórico trouxe para essas empresas uma nova perspectiva, na qual seus filmes ganhavam uma nova possibilidade de circular e de continuar a movimentar recursos. Isso levaria os grandes estúdios a manter uma colaboração constante com a *Film Library*. Para Wasson, o trabalho desenvolvido pela *Film Library* teve um papel fundamental na construção de um espaço para uma cultura cinematográfica nos EUA.

A *Film Library* exerceria um papel importante também na criação da FIAF, fundada em 1938 com a participação da *National Film Library* do *British Film Institute*, da *Cinémathèque Française* e do *Reichfilmarchiv*. Em 1936, durante uma viagem feita à Europa com o objetivo de adquirir novos filmes para a *Film Libray*, Iris Barry e seu

⁶⁵ WASSON, Haidee. *Op. cit.* p.16.

marido, John Abbott, que era também o diretor dessa instituição, estabeleceram importantes contatos com muitos dos arquivos que estavam sendo fundados no período. Visitaram Paris, Londres, Berlim, Moscou e Estocolmo e conseguiram levar para os EUA cópias de importantes filmes da história do cinema. Os contatos para a formação da FIAF se estreitaram durante uma exposição de arte norte-americana realizada no *Musée de Jeu de Paume*, em Paris, no início de 1938. Essa exposição incluía também uma programação de filmes que fez um enorme sucesso e contou com a participação de representantes dos arquivos de várias partes da Europa.

Heads of emerging film archives traveled to Paris to see the show, discussing among themselves, and also with Barry, the desirability of further collaboration. Only months later, the FIAF was officially launched from the Film Library's New York office.⁶⁶

Criada em 1938, a FIAF reuniria os quatro principais arquivos de filmes mundiais naquele momento, com o objetivo principal de criar um mecanismo político internacional na área que auxiliasse tanto no processo de legitimação das instituições filiadas como na divulgação da importância da guarda e conservação de obras cinematográficas e na valorização da cultura do cinema. Além disso, permitiria compartilhar conhecimento e padrões técnicos sobre a preservação e o intercâmbio de cópias e documentação sobre filmes, sobretudo dos clássicos.

1.6 – A preservação do cinema e a escrita da(s) história(s) do cinema

O que exibir? O que guardar? O que preservar? Estas são questões intrínsecas ao trabalho de uma cinemateca, cujas respostas estão sempre ligadas a uma perspectiva ideológica e a um entendimento por parte das figuras que estão à frente da instituição do que seja o próprio cinema e de seu papel na sociedade. Pela natureza sócio-cultural de uma cinemateca, suas ações possuem uma dimensão política e ideológica forte.

Ao eleger um filme para ser exibido ou para compor sua coleção, a cinemateca acaba criando um status diferenciado para aquela obra, por inseri-la num contexto de distinção, assim como ocorre com obras preservadas em museus. De certa maneira, as cinematecas conseguem instaurar uma nova forma de ver e apreender o cinema, pelo simples ato de exibir e preservar filmes.

⁶⁶ “Os responsáveis pelos arquivos de filmes que estavam surgindo viajaram a Paris para ver a apresentação, discutir entre si e também com Iris Barry o desejo de colaborações futuras. Alguns meses após, a FIAF era oficialmente lançada, diretamente dos escritórios da *Film Library*, em Nova Iorque.” (Tradução livre do autor). *Idem*. p. 125.

Em história, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto de ‘isolar’ um corpo, como se faz em física, e em ‘desfigurar’ as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. Ele forma a ‘coleção’.⁶⁷

Como afirma Michel de Certeau, a própria construção do discurso da história tem início na separação de um objeto de seu contexto inicial, para inserção numa outra série onde ele poderá ter uma função diversa da original, ou seja, na transformação de um *objeto* em *documento*. Esse processo de construção de um documento histórico é uma operação técnica executada em arquivos, museus, bibliotecas etc.

As cinematecas, pela posição que passaram a ocupar no meio social, semelhante à dos museus, desempenham um papel ativo na definição e instituição de uma tradição e de uma memória do cinema, assim como na organização da experiência cinematográfica de uma comunidade ou um país. Estas instituições acabam por exercer um papel singular na construção da história do cinema, na medida em que liberam ou negam a circulação de uma obra, incentivam a visualização de uma cinematografia etc. Não por acaso, no Brasil, assim como na Europa e nos EUA, as pesquisas históricas começaram a ganhar forma simultaneamente à estruturação das cinematecas. Mesmo que a elaboração dos primeiros textos históricos tenha dependido, sobretudo, dos arquivos privados, como os de Alex Vianny, Pedro Lima, Pery Ribas e Adhemar Gonzaga, as cinematecas tiveram um importante papel na consolidação de um público leitor para esses trabalhos e na criação de uma estrutura para colocá-los num novo patamar.⁶⁸

Nos museus de arte moderna, o cinema seria mais uma forma de expressão de arte da Modernidade e, nesse sentido, deveria ser trazido para o interior dessas instituições. Porém, esse estatuto do cinema vai entrar em choque com uma visão mais tradicional do que seria uma obra artística, presente mesmo num museu de arte moderna. Além disso, o trabalho envolvido na conservação e manutenção das obras cinematográficas é completamente diverso daquele aplicado para a obra de arte tradicional, sem falar que muito mais custosos. Ou seja, a incorporação dos filmes como

⁶⁷ DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 81.

⁶⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. Op. cit. p. 27.

objetos museológicos acarretaria uma série de problemas para os quais esses museus não estavam devidamente preparados para enfrentar.

Essas escolhas de arquivo, longe de serem naturais ou aleatórias, são fruto de disputas e embates travados para definir a *política de acervo* dessas instituições, para estipular o que será exibido, guardado e preservado.

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.⁶⁹

Nesse sentido, as cinematecas tornam-se espaços de disputa, negociação e interação singulares do meio cinematográfico. Os agentes do processo são os responsáveis diretos pelas mesmas, mas também seus pares na área de preservação, que compõem o campo cinematográfico com o qual dialogam.

1.7 – Clube de Cinema de São Paulo e *Clima*

Buscando, em certa medida, retomar a experiência do Chaplin Club, Paulo Emílio Salles Gomes, ao lado de seus amigos Décio de Almeida Prado, Lorival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza, fundam, em agosto de 1940, o Clube de Cinema de São Paulo. Salles Gomes, após ter vivido durante três anos em Paris – para onde foi após ter fugido da prisão no Brasil em consequência de suas atividades contra o Estado Novo –, tentava trazer para São Paulo um pouco de sua vivência naquela cidade europeia, seu contato com o universo cultural francês e, em particular, com o cinema e o cineclubismo.

No período em que esteve fora do país, conheceu Plínio Sussekind Rocha, um dos fundadores do Chaplin Club, que se encontrava estudando na capital francesa. Para Salles Gomes, Sussekind foi a figura responsável por sua primeira formação cinematográfica, tendo-o levado a frequentar um circuito de salas de arte e de cineclubes que o marcaram profundamente. Assim, considerava-o como um mestre.⁷⁰

A partir desse momento, o cinema ganhou uma nova dimensão cultural para Salles Gomes, passando a ser percebido como uma importante expressão artística e um

⁶⁹ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 2003, p. 525.

⁷⁰ SOUZA, José Inácio Melo. **Paulo Emílio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 126.

singular instrumento para o conhecimento do mundo, e não mais um simples espetáculo de divertimento. Tornou-se plausível para ele tentar reproduzir sua experiência parisiense na cidade de São Paulo e dar sequência a seu aprendizado na área cinematográfica.

Nesse sentido, a referência ao Chaplin Club era, por um lado, uma homenagem a Plínio Sussekind e, por outro, uma forma de se incluir numa tradição local, mesmo que, como apontou Corrêa Junior, o modelo “maior” fosse o do *Cercle du Cinema* de Paris⁷¹. Os membros do Clube de Cinema, ao mesmo tempo em que tinham seu olhar voltado para o cinema europeu, percebiam-se também como herdeiros do cineclubismo brasileiro representado pelo Chaplin Club, discípulos de Plínio Sussekind e Octavio de Faria na luta pelo cinema apreciado como arte.

Aqui cabe fazer uma breve observação. Na literatura acerca da história do cineclubismo no Brasil, é recorrente fazer esse salto de cerca de dez anos entre o desaparecimento do Chaplin Club e a fundação do Clube de Cinema de São Paulo. Em certo sentido, essa passagem reproduz uma história contada pelos próprios protagonistas desse processo histórico e que talvez fosse uma realidade na capital paulista; porém, coloca de lado outras experiências e iniciativas que existiram naquele período. Isso pode ser notado, por exemplo, no caso de José Sanz, que, segundo uma notícia publicada em um jornal carioca de 1939, vinha mantendo um clube de cinema no Rio de Janeiro – embora sua proposta, aparentemente, estivesse distante daquela apresentada pelo Chaplin Club.

Esse amigo, José Sanz, está à frente desse club que tem por finalidade fazer tudo pelo cinema no Brasil. Pela imprensa. Pelo rádio. Pela cinematographia. Instruindo, estimulando, animando todas as iniciativas que tenham por mira o cinema no Brasil. Fazendo escola de arte; de technica; de indústria.⁷²

O Clube de Cinema de São Paulo teve duas fases. A primeira tem início em agosto de 1940 e dura uns poucos meses até seu fechamento pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Nesse período, a maior parte das sessões foi realizada de maneira privada, na casa dos membros do clube, mas chegou a reunir cerca de cinquenta pessoas, entre estudantes, professores da USP e figuras da sociedade paulistana. Publicamente foram feitas apenas duas exposições, ambas na Faculdade de Filosofia. O

⁷¹ CORRÊA JUNIOR, Fausto Douglas. *Op. cit.*

⁷² RODOLI. **Cine-Clube Brasil**. s.l., 18/05/1939. [Arquivo Cinédia]

processo acabou sendo interrompido pela polícia política da ditadura Vargas, que viu com suspeição a reunião daqueles jovens intelectuais. Sob a alegação de não haver registro de funcionamento, o clube foi fechado. Mesmo proibido, ainda foram realizadas algumas sessões de maneira clandestina.

Como vimos com o caso de Roquette-Pinto, o governo Vargas, num primeiro momento, deixou a regulação e o controle do cinema sob a alçada do Ministério da Educação e Saúde, privilegiando uma perspectiva que qualificava esse meio de comunicação como importante instrumento de educação. Embora com algumas alterações, sobretudo no tocante à propaganda estatal, tal concepção manteve-se ainda, com a criação, em 1934, do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), órgão ligado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores que passou a controlar o cinema e os demais meios de comunicação. O quadro se altera definitivamente a partir da instauração do Estado Novo, quando o cinema passa a ter uma função estratégica na política de propaganda do governo ditatorial. Nesse momento, Vargas extingue o DPDC e cria o DIP. Como nos explica Anita Simis:

(...) o Estado Novo tentou assumir o papel de direção e organização da sociedade, valendo-se de organismos culturais articulados sob seu domínio ou, no caso do DIP, próprios. (...) Seu objetivo era produzir e difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade, estabelecer sua hegemonia, sem descartar, no entanto, a coerção.⁷³

Foi por meio de uma revista que o grupo que estava à frente do Clube de Cinema se manteve próximo, no período em que ficou sem funcionar. *Clima* contou com a colaboração não apenas dos membros do Clube, mas também de outros jovens intelectuais, em geral formados pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Faziam parte desse grupo Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho, Gilda de Moraes Rocha, Lorival Gomes Machado e Paulo Emílio Salles Gomes. Lançada em maio de 1941, a revista era voltada para a discussão cultural de maneira ampla, contando com seções de teatro, literatura, poesia, artes plásticas, música e cinema, estas a cargo de Salles Gomes. Ela seria fundamental na organização do grupo que seguiria à frente do Clube de Cinema em sua segunda fase e, posteriormente, para a criação da Cinemateca Brasileira. Para Corrêa Junior, esta revista seria fundamental, ainda, para a formação político-cultural de Paulo Emílio Salles Gomes, para quem a

⁷³ SIMIS, Anita. *Op. cit.* pp. 52-53.

cultura cinematográfica era vista como parte da cultura com um todo⁷⁴: “*Mentalidade cinematográfica não significa muita coisa. Cultura cinematográfica, sim. Ela é, aliás, inseparável da cultura tout court.*”⁷⁵

O Clube de Cinema de São Paulo voltaria a atuar publicamente em 1946, para logo depois se juntar ao Museu de Arte Moderna de São Paulo e dar origem à Filmoteca do MAM-SP e, mais tarde, à Cinemateca Brasileira. No pós-guerra, as exposições do Clube encontram uma ampla repercussão na sociedade paulistana.

Neste mesmo ano de 1946, Salles Gomes retornaria a Paris com uma bolsa concedida pelo governo francês para aprofundar seus estudos na área cinematográfica. Lá, frequentou cursos do *Institute des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) e foi correspondente de *O Estado de S. Paulo* na cobertura de diversos festivais de cinema, como os de Cannes e Veneza. Em sua segunda estadia francesa, desenvolveu uma seminal pesquisa sobre o cineasta Jean Vigo que obteve um profundo impacto no meio cultural francês, colaborando no processo de criação de um “mito” em torno da figura daquele cineasta. A obra de Vigo, que até os anos de 1940 era conhecida apenas por pequenos círculos de cinéfilos, ganharia um espaço destacado na cultura cinematográfica francesa no pós-guerra.⁷⁶

Nesse momento, Paulo Emílio Salles Gomes vivenciou também sua aproximação definitiva com o universo dos arquivos de filmes e da preservação cinematográfica. Ao começar a frequentar de maneira assídua a *Cinémathèque Française*, foi sendo inserido nos bastidores dos arquivos de filmes, conhecendo as pessoas e compreendendo o jogo político da área. Através de Langlois, descobriu também a Federação Internacional dos Arquivos de Filmes e vislumbrou as possibilidades que uma ligação com aquela entidade poderia abrir para o movimento de cultura cinematográfica no Brasil.

É justamente o interesse em aproximar-se da FIAF e conseguir filmes para serem exibidos em São Paulo que leva Paulo Emílio a orientar a transformação do Clube de Cinema de São Paulo em uma filmoteca. Para isso, juntou-se a Francisco

⁷⁴ CORRÊA JUNIOR, Fausto Douglas. *Op. cit.* p. 89.

⁷⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Op. cit.* p. 95.

⁷⁶ MARIE, Michel. «*La naissance du mythe Vigo et les premières années du Prix Jean Vigo, les cine-clubs et le mouvement 'Art et Essai'*». In: *Conférences du college d'histoire de l'art cinématographique*, 1993.

Matarazzo Sobrinho e seu projeto de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, para nele formarem um departamento de Cinema, a Filмотeca do MAM-SP.

É interessante notar que antes mesmo que fosse oficializada a criação da Filмотeca, Paulo Emílio Salles Gomes já trabalhava para sua filiação junto à FIAF. Como conta Carlos Roberto de Souza, para não perder a oportunidade surgida, Salles Gomes antecipa-se e consegue que a Filмотeca do MAM de São Paulo torne-se membro correspondente da Federação sem ainda existir propriamente.⁷⁷ Num certo sentido, isso indica a profunda acolhida que o brasileiro vinha recebendo na Europa, o que culminaria, já no ano de 1949, com sua eleição para a vice-diretoria daquela Federação.

No Brasil, uma maior consciência e clareza sobre o trabalho e as questões envolvidos na preservação de filmes, sobre as necessidades estruturais e técnicas de um arquivo, começaria a ganhar corpo somente em meados da década de 1950. Até ali, ainda eram pontuais as intervenções públicas nesse sentido, como, por exemplo, a de Jurandyr Passos Noronha em *A Cena Muda*.⁷⁸ Foi justamente com a criação das primeiras cinematecas e o retorno de Paulo Emílio Salles Gomes para o Brasil que a questão começou a encontrar mais espaço nos meios de comunicação e no campo cinematográfico.

Após cerca de sete anos vivendo em Paris, Salles Gomes volta ao Brasil em 1953 e assume, a convite de Francisco Matarazzo, o cargo de conservador-chefe da Filмотeca do MAM-SP. Nos anos seguintes, as atividades da Filмотeca e seu acervo crescem em volume e importância. Um dos marcos desse período foi o I Festival Internacional de Cinema realizado na cidade de São Paulo em 1954, que obteve grande sucesso e aceitação do meio cultural paulista.

Entretanto, tal desenvolvimento começou a entrar em descompasso com os interesses e prioridades do restante do Museu de Arte Moderna de São Paulo, gerando alguns conflitos, principalmente no que se refere aos recursos que entravam no Museu por meio da Filмотeca. Segundo Carlos Roberto de Souza:

Os recursos arrecadados, porém, não revertiam para as prioridades estabelecidas pelos dirigentes da Filмотeca, e nem seriam suficientes para cobrir os custos de

⁷⁷ SOUZA, C. R. *Op. cit.*

⁷⁸ No terceiro capítulo, vamos comentar “Indicações para a organização de uma filмотeca brasileira”, artigo de Jurandyr Noronha publicado em *A cena muda*, 13 de jul. 1948.

armazenamento adequado e duplicação de filmes. Fazia-se necessária a obtenção de verbas extraordinárias, de preferência concedidas pelos poderes públicos – já que os trabalhos da Filmoteca eram encarados como serviços de interesse público.⁷⁹

O arranjo encontrado para permitir a busca de recursos do Estado foi a separação da Filmoteca do restante do Museu, tornando-a uma entidade independente, o que ocorreu em dezembro de 1956, quando foi fundada a Sociedade Civil Cinemateca Brasileira.

Todo o aprendizado acumulado por Salles Gomes durante sua estadia europeia começaria a ser compartilhado, primeiramente através das atividades da Filmoteca do MAM-SP e depois da Cinemateca Brasileira, mas também por meio de sua coluna no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Nesta última, Salles Gomes empreendeu um amplo trabalho de divulgação e vulgarização do papel das cinematecas, e acerca da importância da preservação e dos aspectos técnicos envolvidos. Em 23 de março de 1957, por exemplo, Paulo Emílio Salles Gomes escreveria um artigo intitulado *Funções da Cinemateca*:

É preciso arquivar e proteger o maior número de filmes brasileiros. Não guardaremos tudo, sempre. Com o tempo irá sendo feita uma seleção. Mas a experiência internacional demonstra que não é prudente decidir cedo o que deve ou não ser conservado. Os imediatamente contemporâneos não são bons juízes da importância artística, histórica ou documentária das obras.⁸⁰

Entretanto, ao lado de uma preocupação mais geral com a difusão da importância da preservação de filmes, há também nos textos de Paulo Emílio Salles Gomes um objetivo político mais específico e direto: o de chamar a atenção das autoridades públicas, e de toda a sociedade, para a necessidade de apoiar as atividades desenvolvidas pela Cinemateca Brasileira. Isso fica claramente expresso, por exemplo, no próprio título do artigo citado: *Funções da Cinemateca*. Mais do que tratar de maneira abstrata das obrigações e responsabilidades de um arquivo de filmes, nesse texto a preocupação central de Salles Gomes é com um convênio que a Cinemateca Brasileira estava firmando com a Prefeitura de São Paulo, que, acreditava ele, iria permitir reerguer sua instituição após o grave incêndio que a havia atingido em janeiro de 1957.

⁷⁹ SOUZA, C. R. *Op. cit.* p. 68.

⁸⁰ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.* p. 97.

Como veremos mais detidamente no terceiro capítulo, com a criação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1955, a luta de Paulo Emílio Salles Gomes pela construção e consolidação de sua Cinemateca Brasileira e pela preservação do patrimônio cinematográfico brasileiro ganharia novo contorno e complexidade. Seu entusiasmo em ver um maior desenvolvimento do campo de preservação de filmes no país e em poder cooperar com esse processo passaria a dividir espaço com uma crescente preocupação em resolver aspectos pragmáticos de sua própria entidade, como o de conseguir recursos e visibilidade para suas ações.

Capítulo 2 – Circuito exibidor, cultura cinematográfica e cineclubismo no Rio de Janeiro.

Na virada da década de 1940 para 1950, período que corresponde à gestação do projeto da Cinemateca do MAM, o campo cinematográfico brasileiro passava por um momento de grande efervescência e transformação e o cinema vinha se tornando um fenômeno ainda mais popular do que fora nas décadas anteriores.

O comércio exibidor apresentava um enorme desenvolvimento, motivado, sobretudo, pelo esforço norte-americano em ampliar a ocupação do mercado latino-americano durante a Segunda Guerra e no imediato pós-guerra⁸¹, o que acabou gerando um grande incentivo para a popularização do meio. Essa popularização do cinema através do crescimento do circuito exibidor foi acompanhada pela ampliação do espaço a ele dedicado nos jornais de grande circulação do país e também pelo destaque e importância dados aos cronistas e críticos cinematográficos nos meios culturais. Concomitantemente, há o aparecimento de publicações especializadas voltadas para uma plateia cada vez mais interessada em obter um conhecimento mais específico e aprofundado sobre cinema visto como arte e indústria. Esses novos espectadores, muitos deles formados pelos cineclubes que estavam sendo criados por todo o Brasil, começavam a valorizar cinematografias que tinham pouca projeção nos principais circuitos comerciais, em particular os cinemas novos que surgiam nos grandes festivais internacionais.

A produção de filmes e a tentativa de se estruturar uma indústria de cinema no país também viviam um período de grande agitação no final da década de 1940. Em 1947 a Atlântida Cinematográfica, criada seis anos antes por Alinor Azevedo, Arnaldo de Faria, Moacyr Fenelon, Nelson Schultz e os irmãos Paulo e José Carlos Burle, passou ao controle da família Severiano Ribeiro, dona da maior cadeia de exibição do país. Forjada dentro de uma ideologia nacionalista e visando ao desenvolvimento de uma indústria de cinema nacional, num momento em que o cinema passava a ter um papel “*estratégico para a criação de uma nova imagem do Brasil*”⁸², a Atlântida tinha como objetivo principal um “cinema de intenções sociais”⁸³, no qual “*o cidadão comum*

⁸¹ GATTI, A. P. **A distribuição cinematográfica**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. p. 58. Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos>.

⁸² VIEIRA, João Luiz. p. 37.

⁸³ MELO, Luís Alberto Rocha. **Argumento e roteiro**: o escritor de cinema Alinor Azevedo. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFF.

visse refletidas suas angústias e inquietações, especialmente as de caráter econômico e social”⁸⁴. Embora a companhia já apostasse na produção de chanchadas – filmes em que sequências cômicas ou musicais se sobrepõem à trama – ao lado de uma produção de dramas “sérios”, com o objetivo de manter uma continuidade de produção, até 1947, com exceção de *Moleque Tião* (Dir.: José Carlos Burle, Brasil, 1943), não conseguiu obter bons resultados de bilheteria, mantendo-se, assim, distante das plateias que almejava atingir. A entrada de Severiano Ribeiro transformou esse quadro, ao inserir a empresa de filmes numa rede que possibilitou a distribuição e exibição de sua produção. Esse novo arranjo social levou, aos poucos, à saída de parte dos fundadores da Companhia – Moacyr Fenelon (1948), Alinor Azevedo (1950) e José Carlos Burle (1954) –, por entrarem em desacordo com os rumos tomados. A Atlântida seria a responsável por trazer o espectador popular para dentro dos cinemas.

Ainda no âmbito da produção, dois anos após as mudanças na empresa carioca, foi criada em São Paulo a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, uma companhia de cinema com uma proposta industrial bem distinta daquela representada pela Atlântida. Formada por membros da alta burguesia paulistana, tinha como proposta ser uma espécie de *Hollywood* brasileira, onde seriam realizados filmes de grandes pretensões artísticas e de altíssimo nível técnico, a partir de um sistema de produção industrial, de linha de montagem, espelhado no sistema norte-americano. A Vera Cruz tentou transformar “*uma atividade precária e artesanal numa linha de produção contínua e industrial*”⁸⁵ e, com isso, atingir, especialmente, um público de classe média urbana.⁸⁶ Por uma série de fatores que fogem ao âmbito deste trabalho, esse projeto de indústria cinematográfica fracassou, resultando na falência da empresa. Porém seu impacto no campo cinematográfico foi enorme, tanto no que se refere à produção dos filmes, sobretudo no desenvolvimento das funções técnicas, quanto na formação de um pensamento industrial e das relações do cinema com o Estado.⁸⁷

De uma maneira mais ampla, esse período marca um momento de inflexão fundamental no processo de formação de uma indústria cultural no país que vinha se

⁸⁴ HEFFNER, Hernani. **Um século do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: SESC – Serviço Social do Comércio/FUNARTE-DECINE-CTAV.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 70.

⁸⁷ Ver: GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. e AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Campinas: Unicamp, 2004. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes.

estruturando desde a década de 1930 a partir do universo das rádios e que se consolidaria com a afirmação da televisão no final nos anos de 1970.⁸⁸ Foi no bojo de todo esse processo que ocorreu a criação das primeiras cinematecas e que teve início a construção de um pensamento mais sólido sobre a preservação da memória do cinema no Brasil.

O fim da Segunda Guerra Mundial e a abertura política que acompanhou o fim da ditadura de Getúlio Vargas acabam por estimular o retorno de muitas experiências associativas que haviam sido limitadas desde o final dos anos trinta. O movimento cineclubista vai conhecer, nesse período, um admirável desenvolvimento: em 1946, além do já citado Clube de Cinema de São Paulo, é criado o Clube da Faculdade Nacional de Filosofia (RJ) e, no ano seguinte, o Clube de Cinema de Belo Horizonte (que daria origem ao Centro de Estudos Cinematográficos – CEC – alguns anos depois). Já em 1948, são criados o Círculo de Estudos Cinematográficos (RJ), o Clube de Cinema de Santos, o Clube de Cinema de Fortaleza e o Clube de Cinema de Porto Alegre. Em 1950 é a vez do clube de Cinema da Bahia. Esses são alguns exemplos que demonstram a expansão do cineclubismo no Brasil no imediato pós-guerra.⁸⁹ Todavia, comparativamente ao que ocorreu na França, aqui o movimento cineclubista ficará restrito a uma pequena parcela da população, normalmente ligada aos meios estudantis e intelectuais.⁹⁰

Neste capítulo, nossa intenção é apresentar alguns pontos que nos permitam compreender os embates e disputas que marcaram esse momento de grandes mudanças no campo cinematográfico brasileiro e que estão relacionados à formação de uma base cultural que contribui para a constituição dos primeiros arquivos de filmes no país, e em particular da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro.

⁸⁸ KEHL, Maria Rita. “Um só povo, uma só cabeça, uma só nação”. In: CARVALHO, Elisabeth, KEHL, Maria Rita, RIBEIRO, Santuza Naves. **Anos 70: Televisão**. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. e Ed. Ltda., 1979-1980.

⁸⁹ Esta lista não é completa. Para um histórico dos cineclubes no Brasil, ver verbete sobre o tema em RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (org.). *Op. cit.* e a Cronologia da Crítica Cinematográfica elaborada por Rudá Andrade para a Cinemateca Brasileira. ANDRADE, Rudá. **Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962. Cadernos da Cinemateca.

⁹⁰ LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. *Op cit.* p. 359.

2.1 – O cinema como diversão popular: panorama do circuito exibidor carioca.

Em 1955, ano em que começou a funcionar a Cinemateca do MAM, o número anual de espectadores nos cinemas da cidade do Rio de Janeiro superava a marca dos 50 milhões. Para uma população de cerca de 2,5 milhões de habitantes, isso indica que ir ao cinema era uma atividade comum e corriqueira para grande parte dos cariocas.⁹¹

O mercado exibidor vinha crescendo acentuadamente não apenas no Rio de Janeiro, mas em todo o Brasil, desde o início da década de 1930. Em seu pioneiro trabalho sobre as salas de cinema e a exibição cinematográfica no Rio de Janeiro, Alice Gonzaga demonstra que o cinema era uma diversão extremamente popular e acessível às diversas classes sociais, estando presente no cotidiano de grande parte da população da antiga capital da República. Esse fator colocava o comércio exibidor como um dos negócios mais lucrativos da área do espetáculo e entretenimento.

No início da década de 1950, o Brasil era um dos dez maiores mercados para os estúdios de Hollywood.⁹² O cinema norte-americano tinha adquirido, desde o final da década de 1910, uma posição hegemônica em nosso mercado que se acentuou ao longo da Segunda Guerra Mundial. A ausência do concorrente europeu e a política da “Boa Vizinhaça” do governo dos EUA, que estimulou sobremaneira a presença daquele país e de seus produtos culturais na América Latina, tiveram um papel estratégico nesse processo. Na história do cinema brasileiro, tal política ficou marcada pelo estímulo à conturbada vinda do diretor Orson Welles para rodar um filme no Brasil e, claro, pela construção da imagem de Carmen Miranda nos EUA, a “*Brazilian Bombshell*”.

A transformação do setor tem início na virada para a década de 1930, quando se fez a passagem para o cinema sonoro e os distribuidores e exibidores viram-se obrigados a reorganizar o mercado de comercialização cinematográfico brasileiro. Esse processo seria marcado pela ascensão de Luis Severiano Ribeiro, que, durante os anos da guerra, surgira como principal nome do circuito exibidor, tomando o posto de Francisco Serrador, o criador da Cinelândia, e de sua poderosa Companhia Brasil Cinematográfica.

⁹¹ GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras**: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record/FUNARTE, 1996. p. 191.

⁹² GATTI, André. *Notas: exibição e comercialização cinematográficas no Brasil (1946-1956) - 2ª Parte*. In: **Plano B**. N.2, 2009.

Os custos de adequação do circuito para o cinema sonoro eram muitíssimo elevados, uma vez que implicavam uma mudança de padrão tecnológico não apenas na projeção, mas também na acústica das salas de exibição. Tanto os gastos com os novos equipamentos como os de adaptação da cadeia oneraram bastante o setor, que assistiu ainda a uma queda na frequência do público.

Para sair da crise, o setor organizou-se para pressionar o governo Getúlio Vargas pela redução das taxas de importação de produções estrangeiras, o que foi, de fato, conseguido. Perceberam, ainda, que a melhor saída para eles era a ampliação do mercado exibidor, com uma grande reformulação das salas e de toda a apresentação do espetáculo cinematográfico.

A maioria dos exibidores teve o mesmo entendimento e idêntica disposição. Desenhou-se no horizonte uma verdadeira corrida para a compra ou comprometimento dos melhores pontos e a construção das casas mais luxuosas e mais bem aparelhadas.⁹³

A aposta de Francisco Serrador foi na manutenção das principais salas de cinema no centro da cidade, em particular nas proximidades da Cinelândia. Serrador investiu de forma pesada na construção do cinema Alhambra, o que resultou, em primeiro lugar, em sua descapitalização e, em segundo, no rompimento com seus sócios na Brasil Cinematográfica, que divergiam de sua iniciativa e almejavam a ampliação do circuito de salas “lançadoras” para além da região da Cinelândia.

Porém, esse novo momento ficaria marcado, sobretudo, pelo papel desempenhado por Severiano Ribeiro, que, em 1937, assumiu a Companhia Brasileira de Cinema, empresa criada em 1932 e que tinha como principal acionista Sebastião Mendes de Brito. À frente dessa Companhia, Ribeiro estabeleceu uma política agressiva de expansão de circuito, com um grande investimento em novas salas, a reforma de salas antigas e a redução dos valores dos ingressos. O resultado foi a alteração definitiva das relações de força do setor.

Com os ponteiros se acertando, a expansão final dependia apenas de uma alteração decisiva. Era preciso retirar da região central o privilégio dos lançamentos, impedindo qualquer retorno ao *status quo* anterior e desenhando um

⁹³ GONZAGA, Alice. *Op. cit.* p.168

novo cenário de poder na geografia da exibição cinematográfica.⁹⁴

Essa posição de liderança ocupada por Severiano Ribeiro possibilitou, ao longo da década de 1940, uma importante diversificação dos negócios da empresa na área cinematográfica, o que resultou num processo de verticalização de suas empresas. A transformação foi capitaneada por Luis Severiano Ribeiro Jr. que, no imediato pós-guerra, trabalhou para a fundação de uma empresa de distribuição, a União Cinematográfica Brasileira (UCB), e um laboratório cinematográfico, a Cinegráfica São Luís. Entretanto, a grande aquisição do grupo nesse processo de expansão foi a compra, em 1947, da maioria acionária da Atlântida Cinematográfica. Esse passo, que marcou a entrada da família Severiano Ribeiro na produção cinematográfica, foi em grande parte estimulado pelo decreto-lei 20.493 de 24 de janeiro de 1946, que determinava a reserva de mercado para o filme brasileiro. Como explica Luís Alberto Rocha Melo,

Ribeiro viu na Atlântida uma possibilidade de usar a lei de obrigatoriedade em próprio benefício, produzindo apenas o necessário para cumprir o decreto, sem com isso pôr em cheque seus compromissos com as distribuidoras norte-americanas que forneciam a maior parte dos filmes exibidos.⁹⁵

A união da Atlântida Cinematográfica com as outras empresas do grupo Severiano Ribeiro gerou uma inédita composição no mercado cinematográfico brasileiro. Essa verticalização do setor, onde o tripé produção-distribuição-exibição estava sob controle de um mesmo grupo, teve grande impacto na área. A exibição compulsória em um circuito próprio e grande, os baixos custos envolvidos na produção das obras e a garantia de sua distribuição auferiam altos lucros para a empresa, que dominava todos os setores. É claro que isso só foi possível devido ao enorme apelo que os filmes da Atlântida tiveram junto às plateias, em particular as chanchadas e comédias carnavalescas, que entraram definitivamente no imaginário do espectador brasileiro. Porém, mesmo com todo o sucesso das fitas nacionais, como nos informa Hernani Heffner, a base de sustentação de todo o grupo Severiano Ribeiro seguia sendo o produto estrangeiro.⁹⁶

⁹⁴ GONZAGA, Alice. *Op. cit.* p.175

⁹⁵ MELO, Luís Alberto Rocha. *Op.cit.* p. 156.

⁹⁶ HEFFNER, Hernani. “Aproximações a uma antiga economia do cinema”. In: FREIRE, Rafael de Luna e GATTI, André P. (Org.). *Op. cit.* p. 32.

No cenário internacional, o processo antitruste movido pelo governo norte-americano contra as *majors* – a saber: *Metro, Paramount, Warner, Fox, RKO, Universal* e *Columbia*, que se reúnem na *Motion Pictures Intenational* – ao longo da década de 1940 provou uma intensa transformação do comércio cinematográfico, não apenas nos EUA, como pelo mundo. Acusadas de monopólio e impedidas de manterem um “sistema integrado” de produção, distribuição e exibição dentro dos EUA, tais empresas cinematográficas passariam a ter uma atuação cada vez mais intensa como distribuidoras nos mercados estrangeiros, em particular na América Latina, na busca por manterem seus lucros e sua hegemonia. O final da “era dos estúdios” marcaria o crescimento da *Motion Pictures* na área de distribuição, inclusive no Brasil, onde teria um importante representante a partir da década de 1950, Harry Stone.⁹⁷

Mesmo que em grande parte o circuito brasileiro estivesse destinado ao cinema norte-americano, ele também comportava algumas iniciativas que contribuíam para torná-lo mais diversificado. Ao lado de um circuito comercial principal de primeira linha, dominado pelo produto hollywoodiano e preso em contratos de exclusividade entre exibidores e distribuidoras, havia também um volumoso circuito “independente”, assim chamado por não participar desses acordos. Esse circuito de “salas de segunda linha” possibilitava uma variedade de opções para o público, que ia bem além do filme médio americano. Alice Gonzaga aponta, por exemplo, a existência de uma série de salas especializadas em atualidades, as chamadas “Cineacs”, que fizeram grande sucesso ao exibir cine-reportagens sobre a guerra na Europa, mas também desenhos animados, cinejornais e documentários. No imediato pós-guerra, temos também a entrada no país da *Películas Mexicanas do Brasil (Pelmex)*, que passaria a distribuir e exibir, em uma cadeia de salas próprias, filmes mexicanos e também argentinos⁹⁸.

Porém, esse panorama não era suficiente para agradar e saciar o desejo de alguns grupos de pessoas que entendiam o cinema como um fenômeno cultural sério, e não como uma diversão corriqueira, que viam os filmes exibidos no circuito comercial tradicional, com algumas exceções, como mercadorias sem valor artístico, direcionadas a um passatempo leve e muito distantes de um “bom” cinema, um cinema de arte e fruição estética por eles valorizado. Mesmo com um leque de opções relativamente

⁹⁷ MOURA, Roberto. “Cinema Moderno”. *Revista Moviola*, maio de 2009. (disponível em: <http://www.revistamoviola.com/2009/05/12/cinema-moderno/>)

⁹⁸ GATTI, André. *Notas: exibição e comercialização cinematográficas no Brasil (1946-1956) - 2ª Parte*. In: **Plano B**. N.2, 2009.

diversificado, não havia muito espaço para a exibição de filmes clássicos, experimentais ou de vanguarda, ou seja, um cinema que fugisse ao cinema hegemônico, sobretudo norte-americano, que alguns desses grupos, sobretudo estudantes e membros da intelectualidade, começavam a demandar. No Brasil, muitas pessoas passaram a se organizar com o objetivo de constituir espaços onde todos esses filmes pudessem ser vistos (e re-vistos), discutidos e analisados de maneira mais aprofundada e detida.

A contestação a essa situação do mercado cinematográfico deve ser entendida dentro de um movimento cultural mais amplo de politização e questionamento às tradições sociais e modelos estabelecidos. A juventude que emerge como protagonista dessa nova etapa da história do ocidente coloca em xeque as gerações anteriores e seus paradigmas culturais. É também um momento de ascensão de muitas forças progressistas, sobretudo ligadas às esquerdas envolvidas num ideário nacionalista e de valorização das culturas populares. No caso do cinema há, em nível mundial, uma defesa de novas cinematografias que buscassem se opor ao cinema produzido em Hollywood, tanto pelo viés político como pelo estético. O Neorrealismo seria, possivelmente, a melhor representação desse processo. Como definiu Mariarosária Fabris, o Neorrealismo,

muito mais do que uma estética, foi uma ‘atitude moral’, uma ‘ética da estética’, um projeto coletivo e utópico animado pelo espírito de comunhão política e cultural que havia caracterizado o povo italiano durante a Resistência, o modo mais direto que tiveram os intelectuais para participar ativamente da construção de uma ‘nova sociedade’, após tantos anos da ausência da vida pública e política da nação.⁹⁹

2.2 – Os novos adventos tecnológicos no setor: a importância do filme de 16 mm para o desenvolvimento dos “circuitos alternativos”.

Antes de avançarmos, cumpre abordar, mesmo que rapidamente, um fator que forneceu uma base técnica e material¹⁰⁰ para o desenvolvimento do movimento cineclubista e de outras experiências “alternativas” de exibição¹⁰¹.

⁹⁹ FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo, EDUSP, 1994. p. 34.

¹⁰⁰ Pensar a história da técnica e da tecnologia cinematográfica no Brasil é fundamental para uma compreensão mais precisa da história do cinema no Brasil. No caso da história dos arquivos fílmicos, essa importância é multiplicada, pois faz parte do dia a dia do trabalho nessas instituições lidar com os diferentes materiais e aparelhos cinematográficos, no sentido de preservar o fenômeno cultural da maneira mais fiel ao que ele foi apresentado originalmente.

Gonzaga, em seu trabalho já mencionado, demonstra que a adoção da bitola de 16 mm como um formato para difusão comercial de filmes alterou o quadro do comércio exibidor e possibilitou a ampliação de atividades não comerciais de exibição, como, por exemplo, os cineclubes. Até o início da década de 1940, o 16 mm era um formato amador, de uso prioritariamente doméstico ou direcionado à difusão de filmes educativos. Sua utilização comercial começou a ganhar força durante a Guerra, devido à grande produção de cine-reportagens nesse formato, fato que teria propiciado um aperfeiçoamento do material que, aliado ao menor custo de copiagem e às facilidades de armazenamento e transporte, estimulou sua adequação comercial. A partir desse momento, tornou-se comum a redução de filmes produzidos originalmente em 35 mm para a bitola de 16 mm, o que ampliou e facilitou o acesso a uma variedade de filmes.

Para o nosso trabalho interessa apontar que foi a partir de 1947 que, no Brasil, as distribuidoras adotaram o 16 mm como um formato de comercialização e passaram a oferecer um catálogo com um número cada vez maior de títulos, principalmente daqueles que haviam sido exibidos no circuito tradicional de 35 mm.

Chamamos a atenção para esse fator, pois a ampliação da circulação de cópias de filmes que não eram acessíveis nas distribuidoras ou que tinham uma circulação restrita seria uma das principais contribuições dadas pelas cinematecas criadas no Brasil naquele momento. A estrutura legal dessas entidades, aliada ao conjunto de relações pessoais de seus dirigentes, propiciou um novo patamar na circulação de filmes no Brasil.

2.3 – A crítica de cinema, os cineclubes e a retomada de uma cultura cinematográfica no Rio de Janeiro.

2.3.1 – Vinícius de Moraes em *A Manhã*.

Como começamos a ver no capítulo anterior com o exemplo do Clube de Cinema de São Paulo e da revista *Clima*, a partir de 1946 passa a ocorrer uma grande movimentação no panorama dos clubes de cinema e também na imprensa cinematográfica.

¹⁰¹ O termo “alternativo” é usado por Alice Gonzaga para indicar uma gama de circuitos de exibição que, tendo ou não caráter comercial, atuou nas brechas deixadas pelos circuitos tradicionais. GONZAGA, Alice. *Op. cit.* p. 221.

Entretanto, essas transformações tiveram início ainda durante o período do Estado Novo, mesmo frente às restrições e censuras impostas através do DIP, sobretudo na antiga Capital da República. Destaca-se, nesse momento, o trabalho do poeta Vinícius de Moraes como crítico de cinema no periódico *A manhã*. O fato de um intelectual do porte de Vinícius de Moraes escrever sobre cinema em um grande jornal causou um estranhamento entre alguns grupos, “era qualquer coisa de meio insólito, que as pessoas não compreendiam bem”¹⁰². Porém, mesmo com a incompreensão de alguns, Moraes conseguiu, através de sua coluna, emplacar uma grande discussão sobre cinema que acabou envolvendo muitos intelectuais de diversas regiões do país. O crítico colocou novamente em pauta a polêmica entre cinema mudo *versus* cinema falado, uma discussão sobre a natureza da arte cinematográfica que, no entender da pesquisadora Maria Rita Galvão, expressa, sobretudo, a lentidão com que caminha o pensamento sobre cinema no país. Para ela, o retorno do mencionado tema gerou uma discussão fora de época.

Atrasada ou não, a polêmica encontrou ressonância entre os leitores e, por isso, ocupou durante alguns meses a coluna de Vinícius de Moraes em *A Manhã*. José Inácio de Melo Souza identificou a organização de dois grupos ao redor da questão re-colocada por Moraes. De um lado, “*os partidários do cinema puro*”; de outro, “*os defensores do cinema corrente produzido por Hollywood*.”¹⁰³

Com o objetivo de enriquecer a polêmica e agitar o meio intelectual na antiga capital, Vinicius de Moraes passa a promover uma série de projeções de filmes com o apoio de Maciel Pinheiro, responsável pelo Serviço de Divulgação da Prefeitura do Distrito Federal. Foi numa dessas famosas sessões que o poeta, e agora crítico, exibiu o *Limite* (Mario Peixoto, Brasil, 1930) para Orson Welles. Para Melo Souza, existiria nessa iniciativa, para além de um interesse jornalístico e polemista, um viés cineclubista, um gosto pelo debate típico desse espaço de cultura cinematográfica. Por conta disso, mesmo tendo encerrado a polêmica em sua coluna, Moraes pretendeu dar sequência às projeções e, ainda, ampliá-las. Ele pretendia, também, organizar cursos e debates e criar uma filмотeca nos moldes da que existia no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Porém, aos poucos foi abandonando essas ideias:

¹⁰² Paulo Emílio Salles Gomes apud. GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.* p. 28.

¹⁰³ SOUZA, José Inácio de Melo. *A carga da brigada ligeira, intelectuais e crítica cinematográfica (194-1945)*. São Paulo: USP/ECA, 1995.

Há um pouco da agitação natural de Vinícius, que passado o instante de pirotecnia, e posto diante do trabalho cotidiano de construção do clube, abandonou o movimento.¹⁰⁴

A contribuição de Vinícius de Moraes ao campo da crítica cinematográfica e da difusão cultural do cinema ainda teria sequência em um momento posterior. Ao lado do crítico e historiador do cinema Alex Viany, que conheceu quando este era correspondente de *O Cruzeiro* em Hollywood, organizou e publicou, em 1949, a revista *Filme*, periódico ligado ao Círculo de Estudos Cinematográficos que, como veremos adiante, trouxe uma grande contribuição para a área. Embora Viany já trabalhasse como crítico cinematográfico no período em que Moraes esteve à frente da coluna de cinema em *A Manhã*, não manteve nenhuma relação mais próxima com este. “*Fantasiado de plebeu, provavelmente eu esnobei a patota de Vinícius [de Moraes] e Octavio [de Faria], inclusive por suas idolatrias de Mario Peixoto e seu Limite*”.¹⁰⁵

2.3.2 – O Clube da Faculdade Nacional de Filosofia e o Círculo de Estudos Cinematográficos

Após aquele momento de agitação nas páginas de *A Manhã* e nas sessões promovidas por Vinícius de Moraes, que apontou para um processo de ressurgimento de um movimento cineclubista que se encontrava latente no Rio de Janeiro, seriam necessários ainda alguns poucos anos para se assistir a uma mudança real no panorama brasileiro da cultura cinematográfica, com o surgimento de novos clubes.

Concentrando-nos apenas nos exemplos cariocas, destacamos duas importantes iniciativas que demonstram a vitalidade desse novo contexto no âmbito da cultura cinematográfica e que fornecem elementos para o surgimento dos primeiros arquivos de filmes: o Clube da Faculdade Nacional de Filosofia e o Círculo de Estudos Cinematográficos.

O primeiro foi criado por Plínio Sussekind Rocha, pioneiro do Chaplin Club, no ano de 1946, quando então ocupava o cargo de professor de Mecânica Celeste e Física na Faculdade Nacional de Filosofia. Seu objetivo principal era o de apresentar às novas gerações de estudantes os grandes filmes do período mudo, filmes clássicos da cinematografia mundial, que tinham feito a cabeça de sua geração na virada da década de 1930. Apesar de o Clube da Faculdade Nacional de Filosofia ter sido formado por

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ VIANY, Alex. “Vinícius de Moraes, Orson Welles: é tudo verdade”. [1981]. Disponível em www.alexviany.com.br

Sussekind Rocha, sua direção e administração mais direta ficavam a cargo dos próprios estudantes, e ele se colocava num espaço de orientação e suporte teórico para as discussões. Ao menos num primeiro momento, Sussekind Rocha tinha o interesse que o clube fosse algo mais seletivo, restrito aos estudantes e sem a preocupação em formalizar associados, pagamentos de mensalidades etc. Nesse sentido, teria chegado a desestimular ações de alguns estudantes que queriam levar o clube por esse viés. Uma dessas iniciativas pretendia, inclusive, formar uma filmoteca de filmes clássicos para o Clube.

Se perdi aquela inigualável oportunidade de iniciar uma filmoteca, foi devido à insistência do nosso orientador, que sempre procurou convencer-me a não tentar obter fundos para o Clube. Possuía, com certeza, razões suficientes para convencer-me que isto acarretaria compromissos com sócios, que não poderíamos cumprir.¹⁰⁶

A oportunidade a que o jovem cineclubista se refere é a oferta de uma série de filmes soviéticos e clássicos do cinema francês feita a ele por um distribuidor de filmes, mas, devido a uma confusão sobre a propriedade dos materiais, estes acabaram sendo incinerados. A carta de Bernardo Sandler é bastante rica para compreender um pouco mais sobre a dinâmica do Clube, perceber o tipo de cinema em que estavam interessados e ver os contatos e relações que buscaram estabelecer, inclusive com arquivos de filmes estrangeiros como a *Film Library*, do MoMA, e o *Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE)*¹⁰⁷, de Montevideu.

Mesmo desesperado por Plínio Sussekind Rocha e limitado pela interrupção das atividades do Clube da Faculdade Nacional de Filosofia em junho de 1947, Sandler seguiu interessado no universo dos clubes de cinema e também das filmotecas, e por conta disso decidiu escrever para Paulo Emílio Salles Gomes, que se encontrava em Paris envolvido na criação da Filmoteca do MAM-SP, para obter mais informações sobre o campo no qual pretendia adentrar. Muito honrado em iniciar um diálogo com uma pessoa a quem admirava, o jovem cineclubista não se faz de rogado e, mesmo cheio de dúvidas e com muito respeito, não deixa de dar sua visão sobre o assunto:

Quanto a sua opinião sobre a centralização de uma filmoteca em S. Paulo, observando que a existência de outras exigiria

¹⁰⁶ Carta de Bernardo Sandler para Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1948.

¹⁰⁷ Criado em 1929, sob a denominação de *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica*, essa empresa estatal do governo uruguaio teria, a partir de 1943, um departamento de cinema (Cine Arte) voltado para a difusão, a produção e a guarda de filmes.

outras despesas relativamente vultosas, é muito justa. Entretanto, apesar dessas despesas, tenho a impressão de que seria mais eficiente, em vez de todos os centros importantes do país coordenarem seus esforços em torno de uma filмотeca central, que formassem uma única filмотeca descentralizada. Isto é, cada cidade construiria parte da filмотeca única do país. Pelo rodízio teríamos uma verdadeira filмотeca circulante. Creio que assim quebrar-se-ia qualquer possibilidade de complicações suplementares de ordem pessoal, egoística, política ou bairristica.¹⁰⁸

Apesar da interessante proposta do jovem estudante e de todo o seu entusiasmo pelo tema, não encontramos sequência em suas ações e nem do Clube da Faculdade Nacional de Filosofia. Salvo engano, tal cineclube só voltaria à atividade em 1953, tendo à frente um novo grupo de estudantes, mas ainda sob orientação de Plínio Sussekind Rocha.

A nova fase foi capitaneada por Saulo Pereira de Melo, figura que se tornaria famosa pela luta em que se empenharia pela restauração de *Limite*, e Mário Haroldo Martins. As atividades do clube da Faculdade de Filosofia ficariam conhecidas pelo grupo de estudantes que passaram a frequentar as sessões de cinema – Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Walter Lima Jr., Paulo César Saraceni, futuros diretores do Cinema Novo brasileiro que tiveram parte de sua formação cinematográfica feita naquele espaço.

Segundo Saulo Pereira de Melo, essa segunda fase do cineclube durou cerca de um ano meio, encerrando no início de 1955. Questões internas, ligadas a disputas políticas e de orientação das atividades entre os estudantes, teriam levado o grupo de Saulo a se afastar da direção do clube.¹⁰⁹

Talvez o exemplo mais valioso para o período seja o do Círculo de Estudos Cinematográficos, constituído em junho de 1949 no Rio de Janeiro. Entre seus sócios fundadores, estavam Alex Viany, Antônio Moniz Vianna, Luiz Alípio de Barros, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Vinícius de Moraes e Pedro Lima, e o Círculo tinha por finalidade “*estimular o gosto pela arte cinematográfica*”.¹¹⁰ Muitos de seus membros eram cronistas e críticos de cinema ligados à Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC), o que, em alguns momentos, gerou discussões no interior do

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Ver: POUGY, Alice. *Op. cit.*

¹¹⁰ Cópia da ata de fundação do Círculo de Estudos Cinematográficos. Disponível em www.alexviany.com.br.

grupo para que se estabelecesse a devida distinção entre as duas iniciativas. Queriam sublinhar que o foco do Círculo era a formação de plateias e o estímulo à cultura cinematográfica, enquanto a Associação trataria das questões de classe e de representação política.

As exibições promovidas pelo Círculo aconteciam no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), entidade que abrigou inúmeros cineclubes e que também seria o espaço escolhido para as projeções da Cinemateca do MAM nos primeiros anos de atividades.

Além das atividades de difusão, o Círculo atuou no sentido de disponibilizar uma bibliografia sobre cinema cujo acesso era muito restrito. Dentre as obras, podemos destacar a presença de inúmeras publicações estrangeiras como, por exemplo, o periódico inglês, publicado pelo BFI, *Sight and sound*, ou uma publicação do *Cine Club Uruguai* de Montevideú.¹¹¹

A repercussão do Círculo foi ampla e não se restringiu somente ao Rio de Janeiro. Alex Viany recebia cartas de pessoas dos mais variados lugares do Brasil, o que causou algum espanto nos membros do Círculo, como foi expresso no editorial da revista *Filme*, publicação do Círculo de Estudos Cinematográficos dirigida por Alex Viany e Vinícius de Moraes, que teve apenas dois números impressos:

Sabíamos haver no Brasil muitos estudiosos de cinema, mas erramos lamentavelmente quanto a seu número. *Filme* não vendeu bem apenas no Rio e em São Paulo. Nem esteve o seu sucesso restrito às maiores capitais dos outros estados. Vieram pedidos de assinatura de cidadezinhas quase desconhecidas (...).¹¹²

Viany foi uma das principais figuras do Círculo e teve um papel capital na cultura cinematográfica brasileira por muitos anos. Quando se fala de sua trajetória de vida e profissional, é comum destacar – com uma boa dose de ironia – que foi durante sua estada em Hollywood que ele travou contato mais íntimo com a ideologia de esquerda e comunista que marcaria a sua produção intelectual a partir daquele momento. Em 1945, aos 25 anos e recém-casado, Alex Viany juntara suas economias para conhecer de perto seus grandes ídolos e os grandes estúdios de cinema. Atuando

¹¹¹ Ver: Carta de Gavin Lambert para Alex Viany. Londres, 26/10/1950; Carta de Eugenio Hintz para Alex Viany. Montevideú, 14/7/1950. Disponíveis em: www.alexviany.com.br.

¹¹² Revista **Filme**, n.1, ago. 1949.

como correspondente cinematográfico de *O Cruzeiro*, Viany vivenciou o surgimento do macartismo e toda a perseguição anticomunista que marcou a vida político-cultural dos EUA, com um impacto particular sobre a área cinematográfica, onde inúmeros profissionais foram perseguidos por suposta proximidade com a ideologia comunista. Essas manifestações anti-liberais e o cerceamento das liberdades individuais lideradas pelo comitê de atividades anti-americanas deixaram marcas profundas em Alex Viany e contribuíram para sua grande desilusão com os EUA e todo o seu estilo de vida.¹¹³

Em Hollywood, onde permaneceu por cerca de três anos, frequentou cursos, conheceu pessoas e assistiu a filmes que desconstruíram sua visão de mundo. Destacam-se aí as figuras do próprio Vinícius de Moraes e também de Hans Winge, colaborador de Berthold Brecht, que viveu nos EUA de 1938 a 1948 trabalhando em produções de Hollywood, os cursos do *People's Educational Center* e filmes de cinematografias europeias como, por exemplo, o Neorrealismo italiano.

Foi em parceria com Moraes que Viany, ainda nos EUA, idealizou a revista *Filme*. A ideia parece ter surgido em meados de 1947, mas levaria mais de dois anos até ser editado o primeiro número da revista. A intenção inicial era fazer todo o trabalho nos EUA, da tradução dos textos à impressão final. Contudo, o apoio recebido do editor Adolpho Bloch acabou por alterar os planos. A revista passou a ser construída entre os EUA e o Brasil e sua impressão seria feita nas gráficas de Bloch, no Rio de Janeiro. Entretanto, se, por um lado, esse apoio viabilizou a existência da revista, por outro, dificultou enormemente sua confecção. Alex Viany e Vinícius de Moraes centralizaram toda a produção de *Filme*, todas as provas eram revisadas por ambos. Mesmo com o crucial suporte de Carlos Fernando de Oliveira Santos, amigo de juventude de Alex Viany, no Rio de Janeiro, a revista só seria publicada com o retorno de Viany ao Brasil. *Filme* só conseguiu ser editada no momento em que foi vinculada ao recém fundado Círculo de Estudos Cinematográficos.

Em certo sentido, a idealização da revista foi uma tentativa de Viany e Moraes de dar um encaminhamento para suas reflexões e novas perspectivas sobre o cinema.

¹¹³ Todo o processo de desencanto de Alex Viany com os EUA e com o grande cinema daquele país pode ser acompanhado pelas cartas e correspondências que manteve com diversos amigos e colaboradores. Nessas cartas, em particular as trocadas com seu amigo Carlos Fernando de Oliveira Santos, podem-se encontrar referências à “nazificação destes infelizes Estados Unidos”. Disponível em: www.alexviany.com.br.

Filme seria uma “revista política”, onde o cinema interessaria não apenas como obra estética, mas também como “documento social” e “influência política”.¹¹⁴

Porém, apesar de se propor como uma revista “séria”, distante da ideologia hollywoodiana e do *star-system*, onde não haveria espaço para notícias “sobre endereços de artistas, ou sobre o último casamento de Lana Turner”, *Filme* mantinha ainda traços de uma publicação voltada para um público leigo, mas desejoso de conhecer sobre cinema de maneira mais aprofundada. Seus editores não construíam uma distância muito grande entre o fã e o estudioso de cinema. Com isso, ao mesmo tempo em que apresentava densos artigos sobre estética e linguagem cinematográfica e traduções de textos críticos e teóricos visando “*publicar e transcrever o que de mais capaz existe em matéria de cinema, do passado e do presente, de modo a ir colocando o leitor a par dos problemas estéticos e práticos da imagem em movimento*”, também dedicava um espaço para a visão do fã, como uma coluna voltada para homenagear pessoas do cinema que marcaram seus editores: “*Aqui, como simples fans, prestaremos homenagens aos artistas que, através dos anos, têm conquistado e mantido a nossa admiração*”.

Filme mantinha ainda uma íntima ligação com a tradição originária da revista *O Fan*, que fora editada pelo Chaplin Club no final da década de 1920, não apenas pela presença de Vinícius de Moraes na direção, mas também pela contribuição direta de Plínio Sussekind Rocha para os dois números da revista. Porém, o desejo pelo debate amplo e democrático e pelo trabalho de fazer a revista circular pelo maior número de lugares e pessoas possíveis estabelece uma diferença fundamental em relação à publicação do Chaplin Club. No entender dos editores de *Filme*, no final da década de 1940 existia, no Brasil, um público amplo e diversificado que poderia acessar sua publicação: “*Sustentamos que existe no Brasil e em Portugal público para uma revista como Filme, paralelamente de altos estudos e de divulgação popular, através de uma crítica consciente*”. Assim, podemos observar que *Filme* pretendia juntar uma cultura ilustrada com uma perspectiva popular.

Um ponto presente na proposta de atuação da revista e que repercutia uma discussão ocorrida no próprio Círculo de Estudos Cinematográficos deve ser destacado

¹¹⁴ Carta de Alex Viany para Carlos Fernando de Oliveira Santos. Los Angeles, 16/04/1948.

em nosso trabalho. No editorial do primeiro número, são expostos alguns dos planos para o futuro de *Filme*:

Como revista jovem, *Filme* está cheia de planos. Não queremos expô-los todos aqui, para não assustar os leitores com sonhos que poderão parecer insensatos ou impraticáveis. Ainda assim, cabe-nos anunciar que lutaremos pelo crescimento e alastramento dos clubes de cinema no Brasil, e que lutaremos pela organização de uma filmoteca central – capaz de fornecer filmes a todos esses clubes.¹¹⁵

A demanda por um arquivo de filmes crescia para os grupos envolvidos em cineclubes e entidades voltadas para atividades de exibição de filmes. A dificuldade em se conseguir filmes clássicos e antigos para exibição era recorrente. Durante reunião¹¹⁶ do Círculo de Estudos Cinematográficos, Alex Viany apontou a necessidade de uma filmoteca como a existente no Clube de Cinema de São Paulo (àquela época, já sob o nome de Filmoteca do MAM). Seus membros queriam uma atuação mais ampla e profícua da entidade, e uma filmoteca seria um meio de viabilizar isso.

Depreende-se desse momento que a noção geral era de que uma filmoteca serviria para manter filmes disponíveis para exibição, estando bem próxima à de uma biblioteca de filmes onde se encontrariam os filmes clássicos e que serviria para fortalecer uma cultura cinematográfica através da difusão de filmes, distante, nesse sentido, de uma real preocupação com a preservação que existiria numa cinemateca moderna. Luiz Alípio de Barros destaca ainda a necessidade de se observar a experiência do Clube de Cinema de São Paulo, que desde 1948 vinha se aproximando do MAM-SP para a formação de uma filmoteca. Todavia, a discussão sobre esse tema parece não ter avançado mais do que esse ponto.

Como dissemos, *Filme* teve vida curta e não foi adiante com seus muitos planos para o cinema brasileiro. Já o Círculo de Estudos Cinematográficos ainda seguiu atuando durante os primeiros anos da década de 1950.

Perdida em meio à confusão gerada pelo vazamento do anteprojeto de criação do Instituto Nacional do Cinema (INC) – elaborado por um grupo presidido pelo cineasta Alberto Cavalcanti a pedido de Getúlio Vargas em 1951 – estava uma proposta de

¹¹⁵ Revista *Filme*, n.1, ago. 1949.

¹¹⁶ Anotações manuscritas de Alex Viany no verso de uma cópia da ata de fundação do Círculo de Estudos Cinematográficos. Disponível em: www.alexviany.com.br.

criação de uma Cinemateca e de um Museu do Cinema. A parte central do projeto dizia respeito a questões de produção, distribuição e exibição e, como toda manifestação do Estado em relação à cultura, gerou muita polêmica, especialmente num momento de grande politização da área cinematográfica: “*temia-se que o INC proposto por Alberto Cavalcanti fosse criar um órgão burocrático, centralizado nas mãos do Estado*”¹¹⁷. Isso acabou apagando uma série de outras propostas que estavam embutidas naquele trabalho, mas que não tiveram forma para se impor frente às discussões que estavam na ordem do dia.

Como nos explica Carlos Roberto de Souza, o projeto do INC de Cavalcanti previa um Departamento Cultural cujo modelo era o BFI londrino, embora também fizesse referência a outros arquivos de filmes estrangeiros. O perfil deste Departamento era bastante completo e compreendia atividades de guarda, preservação, catalogação e difusão de filmes, objetos e artefatos de cinema, além do estímulo à formação de novos críticos e pesquisadores através de setores de pesquisa e publicação. “*Enfim, a Cinemateca Brasileira esboçada por Cavalcanti seria, na expressão de Raymond Borde a propósito do Gosfilmofond, um “sonho de arquivista.”*”¹¹⁸ É interessante observar que entre os relatores do projeto que auxiliaram em sua elaboração, ao menos dois estariam diretamente envolvidos, em menor ou maior grau, no projeto da Cinemateca do MAM: José Sanz e Décio Vieira Ottoni.

Mesmo tendo suas questões políticas e econômicas amplamente debatidas nas mesas redondas da Associação Paulista de Cinema (APC) e nos dois primeiros congressos de cinema (I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro e I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro), o anteprojeto do INC, como fora elaborado pelo grupo de Cavalcanti, não seria levado adiante. Sofrendo uma série de emendas que foram postergando sua tramitação no legislativo federal, acabou sendo deixado de lado, para só ser retomado, completamente alterado, muitos anos depois, em 1966, já no regime militar.

Os planos de formar um arquivo de filmes no Rio de Janeiro viriam por outro caminho, quando, em 1955, iniciaram-se as primeiras atividades do Setor

¹¹⁷ SIMIS, Anita. *Op. cit.* p. 160.

¹¹⁸ SOUZA, Carlos Roberto de. *Op. cit.* p. 45.

Cinematográfico do Museu de Arte Moderna, tendo à frente Ruy Pereira da Silva e Antônio Moniz Vianna, este último um dos críticos de cinema mais respeitados do país.

2.3.3 – Antônio Moniz Vianna: a crítica cinematográfica ganha espaço nos jornais diários.

Antônio Moniz Vianna era um estudante de medicina de 21 anos quando começou a trabalhar como crítico cinematográfico para o jornal *Correio da Manhã*. Seu início na crítica de cinema deu-se diretamente naquele que era um dos mais importantes jornais do país no ano de 1946, a convite de Paulo Bittencourt, dono do jornal e esposo de sua prima Niomar Moniz Sodré, que foi uma das principais diretoras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O jornal, que existia desde 1901, chegava ao início da década de 1950 sob a direção do filho de seu fundador e como um dos jornais mais lidos e influentes do país, capaz de repercutir diretamente na vida política do país.

Entretanto, não foi apenas o parentesco com Niomar Moniz Sodré que levou o baiano Moniz Vianna a escrever críticas de cinema naquele jornal. Bittencourt não arriscaria o prestígio do seu jornal apenas para agradar a esposa, e foi preciso que o jovem estudante de medicina tivesse talento e conhecimento. Moniz Vianna era um cinéfilo que acompanhava de perto “*tanto os filmes de primeira linha como as produções B e C com que Hollywood saturava o mercado, além de todos os filmes europeus possíveis.*”¹¹⁹ E suas críticas começaram a fazer a cabeça de muitos outros jovens cinéfilos. “*Foi certamente o caráter desbravador e a consistência intelectual do trabalho de Moniz Vianna que levou um jornal de grande circulação como o Correio da Manhã a abrir um espaço diário para a crítica de filmes.*”¹²⁰

Assim, durante quase trinta anos ele ficaria à frente da coluna diária de cinema do *Correio da Manhã*, um jornal capaz de influenciar diretamente os rumos políticos do país e famoso por suas posições liberais e de defesa da legalidade. Moniz Vianna trabalhou no *Correio da Manhã* até o encerramento do jornal em 1974, sobre o qual falaremos mais adiante.

Entre 1946 e 1974, Vianna tornou-se, possivelmente, o crítico cinematográfico mais importante do país. Seus textos eram lidos por todo o Brasil e, dizem, podiam

¹¹⁹ CASTRO, Ruy. “Moniz Wagonmaster”. In: VIANNA, Antonio Moniz. **Um filme por dia: crítica de choque (1946-1973)**. Organização: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 14.

¹²⁰ CUNHA, Ângela Regina de Souza. **Pioneirismo e crítica: o cinema segundo Moniz Vianna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação.

causar grandes turbulências no meio cinematográfico.¹²¹ Seu trabalho teve uma importância ímpar no processo de abertura dos grandes jornais diários à crítica de cinema. Com ele, a crítica cinematográfica assumiu um novo *status*, de qualidade e rigor.

O crítico seria ainda responsável pela formação de uma nova geração de críticos e jornalistas que tiveram atuação destacada a partir de meados da década de 1950. José Lino Grunewald, Carlos Fonseca, Ruy Castro, Sérgio Augusto e Walter Lima Jr. são alguns nomes que foram formados por Moniz Vianna.

Nos anos subsequentes, a presença do cinema nos cadernos culturais se acentuaria, atingindo um ponto de virada em meados da década de 1950, com a reestruturação dos principais jornais do país e a criação dos suplementos literários. Em 1956 seriam criados, por exemplo, os suplementos do *Jornal do Brasil* e do *Estado de S. Paulo*, que teriam um espaço destacado para o cinema e outras manifestações artísticas.

As mudanças na linha editorial do JB, percebidas no conjunto das publicações da época, demonstram as alterações do estatuto do cinema no país. Os modos de veiculação, percepção e compreensão em torno do cinema dizem respeito à constituição de uma determinada situação de consumo cultural (...).¹²²

2.4 – Cineclubismo no Rio de Janeiro nos anos de 1950.

Em meados da década de 1950, o movimento cineclubista seguia aquecido e se expandindo, continuavam a surgir clubes por todo o país e no Rio de Janeiro não era diferente. Para completar o breve quadro que buscamos construir neste capítulo, nos parece importante citar alguns outros exemplos de cineclubes que tornaram o panorama cinematográfico da antiga Capital da República mais diversificado e que estabeleceram um diálogo direto com a Cinemateca do MAM.

Em primeiro lugar, temos o Centro de Cultura Cinematográfica (CCC), clube de cinema criado em junho de 1956 por Flávio Manso Vieira (presidente), Décio Vieira Ottoni (vice-presidente), Carlos Fonseca do Amaral, Arnaldo Arêas Coimbra e George

¹²¹ CASTRO, Ruy. *Op. cit.*

¹²² LUCAS, M. R. de L.. *Op. Cit.* p. 21.

Gurjan (diretores), além de um conselho formado por alguns importantes críticos de cinema, como Antônio Moniz Vianna, Luiz Alípio de Barros e Hugo Barcelos.

Foi Barcelos quem proferiu o discurso de apresentação do CCC em sua sessão inaugural no dia 30 de junho, ocasião em que foi exibido, em pré-estreia, o filme *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*. Dir.: Nicholas Ray, EUA, 1955).

Fundado por um grupo de interessados nos problemas e interesses que o cinema suscita, o Centro de Cultura Cinematográfica se destina ao desenvolvimento da cultura especializada nesse novo setor das artes, servindo ainda como ponto de contacto para um maior estreitamento das relações intelectuais e artísticas entre as elites do Rio.¹²³

Como deixa claro em sua proposta, o clube pretendia ser um lugar de distinção, onde fosse apresentado um cinema de valor cultural, visto como “arte”, objeto de estudo e análise do mundo, voltado para um grupo social específico.

As atividades do CCC durariam exato um ano. Na virada de 1956 para 57, os dirigentes do clube acertariam sua entrada no setor de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para ajudar em sua transformação em uma Cinemateca. Em junho de 1957 fariam a última sessão do clube, na qual foi exibido o filme *A história do meu passado* (*I am a camera*. Dir.: Henry Cornelius, EUA, 1955). O CCC ficaria ainda conhecido pela proximidade que manteve com as companhias distribuidoras, sobretudo norte-americanas.

No mês seguinte à criação do CCC, em julho de 1956, apareceu o Museu de Arte Cinematográfica, um clube de cinema formado por Dejean Magno Pellegrin e Cláudio Rocha que teve uma duração efêmera, cerca de três meses, mas que apresentou uma intensa e rica programação. Para se ter uma dimensão, em suas sessões, que aconteciam duas vezes por semana, foi exibido, entre outras coisas, um ciclo de filmes de *gangster* – *Scarfece* (dir.: Howard Hawks, EUA, 1932); *High Sierra* (Dir.: Raoul Walsh, EUA, 1941); *Key Largo* (Dir.: John Huston, EUA, 1948) –, um ciclo de cinema sueco com filmes de Bergman e Alf Sjöberg, filmes de cinema de ficção científica, além de uma importante retrospectiva de filmes do cineasta Alberto Cavalcanti.

Para apresentar tal variedade e quantidade de filmes, os diretores do MAC estabeleceram uma parceria estratégica com a Fimoteca do MAM de São Paulo. Além

¹²³ Folheto do programa inaugural do Centro de Cultura Cinematográfica.

disso, era pretensão do Clube, que tinha sua sede na Av. Presidente Vargas e cujas sessões eram também realizadas na ABI, publicar uma revista, formar uma biblioteca e uma pequena filmoteca, e para isso pedia a colaboração dos sócios e demais pessoas “*que dispuserem de livros ‘sobressalentes’, ou de qualquer espécie de filmes (curtos, longos, mudos, sonoros, documentários, etc.), estarão contribuindo para uma entidade que honra a cidade, se os doarem ao MAC.*”¹²⁴

Os filmes apresentados neste programa de ‘Cinema Retrospectivo’ foram gentilmente cedidos pelo Museu de Arte Cinematográfica, entidade que tem por objetivo a preservação e a difusão da cultura cinematográfica, através da organização de arquivos e filmotecas, projeções, cursos, palestras e manutenção de biblioteca especializada de consulta permanente.¹²⁵

Essa parceria com a Filmoteca paulista suscitou atritos com o setor de cinema do MAM do Rio, onde, além do apoio dado por Paulo Emílio Salles Gomes, também seria questionada a própria escolha do nome do clube, que causou confusão entre os cineclubistas cariocas. É possível que parte da explicação para a curta existência do clube esteja nesse episódio.

Pouco tempo depois, o mesmo Dejean Magno Pellegrin, agora ao lado de José Paes de Andrade, organizou o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes (GEC da UME). Pellegrin tinha recém-entrado para a faculdade de direito e, aproveitando toda a estrutura da União Metropolitana de Estudantes, conseguiu erguer o clube. Fez-se um estatuto para o clube de cinema, no intuito de dar autonomia a suas atividades frente ao restante do movimento estudantil.

O grupo de Estudos Cinematográficos é o departamento de cinema da secretaria de cultura da União Metropolitana dos Estudantes. É objetivo precípua do G.E.C. da U.M.E. contribuir com todos os meios a seu alcance para o incremento da cultura cinematográfica, assim como o desenvolvimento de um amplo intercâmbio entre povos e ao fomento do cinema experimental, em defesa do cinema como arte e meio de expressão.¹²⁶

No estatuto, constavam ainda como objetivos do GEC formar uma Cinemateca e atuar na produção de filmes estudantis. Porém, o mais interessante é que se fez questão

¹²⁴ AZEREDO, Ely. “Buster Keaton no Museu”. **Tribuna da Imprensa**, set. de 1956.

¹²⁵ Texto contido no verso do convite da sessão do dia 10 de setembro de 1956.

¹²⁶ **Estatuto do Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes**. 13 de out. 1958.

de acrescentar no próprio documento a afirmação de que se tratava de uma entidade apolítica e laica. Num momento em que as disputas ideológicas estavam cada vez mais se acirrando, o dia a dia estava tensionado pelos posicionamentos políticos e até mesmo o gosto cinematográfico de uma pessoa podia ser interpretado como uma tomada de posição, alguns clubes de cinema tentavam resistir como territórios de livre convivência entre as mais diversas vertentes políticas, unidos pela paixão pelos filmes.

As sessões variaram entre os auditórios da ABI e do Ministério da Educação e Cultura, aos sábados, às 20h. Todas as atividades eram direcionadas ao meio estudantil, que tinha acesso gratuito mediante apresentação de uma carteira de estudantes. A Sessão inaugural, realizada no dia 2 de fevereiro de 1957, contou com a exibição do filme, inédito comercialmente no Brasil, *Sinos de Nagasaki (Nagasaki no Kane*. Dir.: Hideo Ôba, Japão, 1950). “*Eu descobri o clube de nipo-brasileiros que todo o domingo de manhã passava filmes japoneses vindos de São Paulo!*” Além de aproveitar o contato com esse clube para ter acesso aos filmes japoneses, Pellegrin passou a frequentá-lo juntamente com outros cineclubistas, como Cosme Alves Neto, Walter Lima Jr., Leon Hirszman etc.

Dejean Magno Pellegrin se afastaria do GEC no final de 1958, quando recebeu uma bolsa para estudar cinema em Paris. Antes disso, fundaria a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. No GEC, José Paes de Andrade passa a ser o diretor e Cosme Alves Netto assume o cargo de vice-diretor, sua primeira função oficial na área da cultura cinematográfica. Pellegrin diria muitas vezes que ele foi o responsável por trazer Cosme Alves Netto para o cineclubismo: “*O Cosme, ele mesmo reconhecia isso, foi uma das minhas criaturas*”.¹²⁷

Sobre aquele período, o veterano do Chaplin Club, Octavio de Faria, deu sua visão. Percebia essas novas iniciativas de maneira extremamente positiva, como um momento rico de possibilidades e que, no seu entender, seria a base para, num futuro próximo, melhorar o nível da produção cinematográfica nacional.

De todos os pontos de vista, foi um grande progresso para nós a criação desses clubes – notadamente do Centro de Cultura Cinematográfica, do Museu de Arte Cinematográfica, e do clube do Museu de Arte Moderna. E não creio que tarde muito a se fazer sentir essa influência na sua produção. Era realmente uma possibilidade que nos

¹²⁷ Entrevista com Dejean Magno Pellegrin realizada pelo autor. Rio de Janeiro, 23 de abr. de 2010.

faltava: essa de poder ver e rever constantemente os clássicos do cinema, aprendendo, comparando o que se fez no cinema no decorrer do seu meio século de existência.¹²⁸

Parte da geração formada nesses clubes realmente teria uma atuação importante no panorama da produção cinematográfica brasileira a partir dos anos de 1960. A Cinemateca do MAM, ainda sem essa denominação, teria também um papel importante na formação dos cinemanovistas, sobretudo com suas grandes mostras retrospectivas.

¹²⁸ “Otavio de Faria fala sobre problemas do nosso cinema”. **Jornal do Commercio**, 19 de maio. de 1957.

Capítulo 3 - A criação da Cinemateca do MAM e seus primeiros anos de atividade.

Costuma-se perceber a Cinemateca como uma instituição ligada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, porém tendo uma identidade própria. Muito embora ela faça parte do MAM, seja um departamento do Museu, ao longo de toda sua trajetória foi enxergada como entidade autônoma ao restante da instituição, com uma história que pode ser refletida e escrita à parte.

Essa ideia parece vir, em parte, da própria natureza de seu acervo (com características físicas e técnicas muito distintas dos outros acervos guardados pelo Museu), e também das singularidades do campo cinematográfico, com o qual manteve suas principais relações. A Cinemateca do MAM, ao longo de todos os seus mais de 50 anos de história, construiu uma relação complexa com o restante do Museu, sobretudo com o setor de artes plásticas – até hoje carro-chefe do MAM –, uma relação que ficou marcada por movimentos de aproximação e distanciamento, de atração e repulsão, mas que nunca chegou a se romper.

Em parte, essa autonomia foi assimilada pelo próprio Museu. Isso fica claro, por exemplo, quando atentamos para os marcos comemorativos do MAM. Em 2008, foram celebrados os 60 anos do Museu, numa referência à Assembleia Geral de fundação realizada em 03 de maio de 1948, enquanto que, três anos antes, em 2005, havia se comemorado o cinquentenário da Cinemateca, lembrando a primeira sessão de cinema promovida em 07 de julho de 1955 no auditório da ABI. Além da Cinemateca, nenhum outro departamento ou área do MAM foi ou é visto como tendo uma trajetória em separado.

A oposição entre “entidade autônoma” *versus* “departamento de uma entidade” gerou, com o passar do tempo, uma série de contradições no seio da Cinemateca e acabou por se tornar um elemento essencial em sua natureza institucional, indispensável para a compreensão de sua história. Se, por um lado, a possibilidade de sua criação dependeu diretamente do interesse de um setor da elite carioca em construir um Museu de Arte Moderna nos moldes do que existia na cidade de Nova Iorque, e nesse sentido apoiar a existência de um departamento de Cinema, por outro, manteve esse departamento como um elemento estranho ao projeto principal do Museu, que estava

voltado para as artes plásticas. A subordinação da Cinemateca à estrutura do Museu e as dificuldades em coordenar as demandas, prioridades e exigências de um arquivo de filmes foram responsáveis por graves crises da entidade.¹²⁹

A Cinemateca do MAM possui, portanto, em sua gênese, essa dualidade em que, num momento, é apresentada como resultado exclusivo do meio cinematográfico, e de todo o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica, de cinefilia e do cineclubismo, e nesse sentido fortalece a perspectiva de uma entidade autônoma, e, em outro, como decorrência de um projeto museológico mais amplo, fruto de uma proposta cultural que se queria semelhante aos dos museus de arte moderna de todo o mundo.

É importante ressaltar que a bibliografia sobre a história do Museu de Arte Moderna se detém basicamente nos campos das artes plásticas e da arquitetura (sobretudo pelo impacto do projeto inovador do arquiteto Afonso Eduardo Reidy). Nessa historiografia, pouco é dito sobre a Cinemateca, uma vez que ela é percebida como mais um setor do Museu voltado para a realização de seu projeto. Todavia, as atividades cinematográficas desenvolvidas pelo setor de cinema, em especial durante os anos de 1950, foram também responsáveis por parte do prestígio reunido pelo Museu.

Nesse sentido, é nosso objetivo neste capítulo narrar a história da Cinemateca do MAM em seus primeiros anos de atividade, atentando sempre para essa relação institucional para, dessa forma, tentar perceber como ela foi sendo construída, a começar pela própria escolha do marco de fundação da Cinemateca.

3.1 – 1948: a fundação do MAM

O museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro convida os seus sócios para a primeira sessão de seu Departamento de Cinema, a realizar-se quinta-feira, 7 de julho, às 18 horas, no auditório da A.B.I. na rua Araújo Porto Alegre, 71. Programa: 1 - Escultura holandesa do fim da Idade Média. 2 - A janela aberta (evolução da paisagem do séc. XV ao séc. XX). 3 - Van Gogh.¹³⁰

Com essas palavras foi feito o convite aos sócios do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para acompanharem a primeira atividade pública de seu Departamento de

¹²⁹ O exemplo mais alarmante seria a crise que atingiu a Cinemateca em 2002, quando a direção do Museu, de maneira irresponsável e unilateral, declarou a incapacidade de manter o depósito de filmes.

¹³⁰ Convite da sessão inaugural do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realizada no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa no dia 07 de julho de 1955.

Cinema, qual seja: uma sessão inaugural com três documentários sobre arte e história da arte, na sala de projeção da Associação Brasileira de Imprensa.

Em 1955 o Museu de Arte Moderna ainda passava por uma fase de consolidação de suas atividades e de construção de uma sede própria e definitiva para seus acervos e exposições. Tendo sido fundado em 1948, o MAM do Rio de Janeiro só ganhou uma dimensão pública no ano seguinte, com a inauguração da exposição *Pintura Europeia Contemporânea*. Essa exposição teve lugar na sede provisória do Museu, no último andar do edifício Boavista, localizado na Av. Presidente Vargas, no Centro do Rio de Janeiro. O espaço nesse prédio, projetado por Oscar Niemeyer, fora cedido por um dos fundadores do MAM-RJ, o Barão de Saavedra, dono do Banco Boavista, que funcionava no mesmo prédio.

O MAM-RJ foi criado como uma Sociedade Civil sem fins lucrativos, instituição de caráter privado que tinha entre seu grupo de fundadores empresários, banqueiros, artistas, altos funcionários do Estado e industriais. Seu primeiro presidente foi Raymundo Ottoni de Castro Maya¹³¹, importante industrial, empresário e figura proeminente da sociedade carioca, que ocupou o cargo até 1952.¹³² Foi o próprio Castro Maya que conseguiu a transferência da sede provisória do Museu para o térreo do prédio do Ministério da Educação, Cultura e Saúde, em janeiro de 1952. Nesse mesmo ano começou a ser desenvolvido o projeto de uma sede definitiva para o MAM num novo espaço da cidade que começava a surgir: o Aterro do Flamengo. A primeira parte do projeto, elaborado por Afonso Eduardo Reidy, ficou pronta somente seis anos mais tarde, em 1958. Nesse período, quem esteve à frente do Museu foi Niomar Moniz Sodré, que assumiu a Diretoria-Executiva da instituição em 1951. Até aquele ano, a ênfase do Museu eram as exposições de caráter permanente, tendo apresentado em média duas exposições por ano, quadro que se altera com a saída de Castro Maya. A partir de 1952, o direcionamento do Museu muda e as exposições temporárias, cerca de 10 por ano, passam a ser privilegiadas, com o objetivo de dar nova dinâmica à

¹³¹ Sobre Raymundo Ottoni de Castro Maya, ver: MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: Mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. pp. 235-268.

¹³² A primeira diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi composta por: Raymundo Ottoni de Castro Maya (Presidente), Gustavo Capanema (Presidente de Honra), Manuel Bandeira (Primeiro Vice-Presidente), Marcelo Roberto (Segundo Vice-Presidente), Maria Barreto (Secretária-Geral), Antônio Bento de Araujo Lima (Secretário-Adjunto), Josias Leão (Diretor Executivo), Rodrigo Melo Franco de Andrade (Vice-Diretor Executivo), Barão de Saavedra (Tesoureiro) e Quirino Campofiorito (Tesoureiro-Adjunto).

instituição, movimentando-a e trazendo mais visitantes. O Departamento de Cinema (futura Cinemateca do MAM) aparece justamente nesse segundo momento, como resultado da iniciativa de Ruy Pereira da Silva. Este jovem cineclubista, que acabara de retornar da Europa, estava imbuído da ideia de ver o Museu de Arte Moderna da cidade do Rio de Janeiro seguir os passos de outras instituições congêneres e ter o cinema entre suas atividades de proa.

A inexistência de uma sede e, conseqüentemente, de um espaço próprio e adequado para abrigar as atividades do novo setor, levou Pereira da Silva a buscar um local para abrigar as sessões de cinema. Herbert Moses, presidente da ABI, conhecido pelo apoio prestado a diversas iniciativas culturais – inclusive muitos cineclubes – abriu o auditório de sua Associação para receber as projeções cinematográficas do Departamento de Cinema do MAM. A partir daí, a ABI ficaria reconhecida como a primeira “casa” da Cinemateca, onde foram realizadas todas as sessões regulares de cinema até o ano de 1963, quando foi firmado um convênio com a Aliança Francesa e passou-se a utilizar o auditório da Maison de France.¹³³

Dessa forma, parece até certo ponto natural que a referida sessão do dia 7 de julho de 1955 seja percebida como o “ato de fundação” da Cinemateca do MAM, afinal, aquele foi o momento em que o trabalho desenvolvido nos bastidores do Museu e do meio cultural do Rio de Janeiro ganhou forma e foi tornado público. Como todo marco, evento ou data comemorativa, essa também instaura uma memória e uma tradição que realçam alguns aspectos, ao mesmo tempo em que ocultam outros.¹³⁴ Ou seja, se por um lado essa escolha destaca o momento em que teve início um trabalho contínuo e organizado, por outro ofusca algumas ações e eventos anteriores que estabeleceram as bases concretas de ação.

A documentação levantada permite trazer outras datas que também podem ser lembradas nessa história. O ano de 1948, no nosso entender, seria um momento a ser destacado. Na ata de fundação do Museu, “primeiro gesto oficial”¹³⁵ de sua criação,

¹³³ **Relatório das atividades anuais de 1963.** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

¹³⁴ LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Unicamp, 2003.

¹³⁵ Na literatura sobre a história do MAM, esta ata é vista como o “primeiro gesto oficial” no processo de criação do museu, mas nem por isso é aceita unanimemente como seu marco de fundação. Sabrina Sant’Anna apresenta os debates historiográficos sobre o tema. Ver: SANT’ANNA, S. M. P. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.** Tese (Doutorado) – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008. pp. 15-16.

produzida na Assembleia Geral realizada no dia 3 de maio de 1948, constava, como uma das missões do novo Museu, a organização de uma filмотeca:

Fica criado com sede e foro no Distrito Federal, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sociedade civil, sem fins lucrativos, determinada a realizar e a manter exposições de artes plásticas, em caráter permanente e temporário; organizar filмотeca, arquivo de arte fotográfica, discoteca, e biblioteca especializada; promover exibição de filmes de interesse artístico-cultural, concertos, conferências e cursos selecionados com as suas finalidades, pesquisas folclóricas e intercâmbio com as organizações congêneres do estrangeiro; disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil.¹³⁶

É claro que há uma distância enorme entre a intenção registrada em uma ata – abrangente por natureza – e sua concretização. O objetivo de “organizar uma filмотeca” em meio a uma série de outros compromissos, demandas e obrigações que envolvem a criação de um Museu daquele porte pode ser considerado apenas um detalhe. Todavia, é certo que não se tratava, ou não devia se tratar, de um objetivo dispensável, sobretudo porque a criação do MAM estava intimamente relacionada ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que, em certo sentido, lhe serviu de espelho. E a instituição norte-americana possuía um importante departamento de cinema, com atuação reconhecida em diversas partes do mundo.

A *Film Library* do MoMA era um departamento de destaque na estrutura do museu, cumprindo um importante papel na missão institucional da entidade. Como nos explica Haidee Wasson, a *Film Library* tornou-se um setor estratégico dentro de um novo conceito museológico apresentado pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. O conceito trabalhado visava à aproximação entre as atividades desenvolvidas por um museu e o dia a dia das pessoas, a vida cotidiana das grandes cidades. Buscava-se, assim, romper com uma posição de passividade e distanciamento frequentemente associada aos museus e instituições de guarda. Os dirigentes do MoMA entendiam que os museus, sobretudo os de arte moderna, deveriam ser instituições vivas, próximas das pessoas, onde seria produzido e mostrado o novo, e não espaços mortos, mausoléus da cultura. É nesse sentido que se entendiam como instituições modernas. Desenvolviam o que Wasson chama de “*mass museology*”, onde a formação de público, o dinamismo

¹³⁶ Ata da Assembleia Geral para Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Livro de Atas do MAM**. Rio de Janeiro: 03-05-1948.

das ações e a busca pelo novo constituíam elementos centrais da instituição: “*MoMA was committed to the new, the transitory, the living*”.¹³⁷

Porém, mesmo no interior de uma instituição com esse tipo de proposta, a criação de um departamento de cinema demandou um intenso trabalho de argumentação e convencimento daqueles que queriam trazer a sétima arte para dentro do museu. Alfred Barr, diretor do MoMA entre os anos de 1929 e 1935, foi quem capitaneou esse movimento. Barr foi um dos grandes responsáveis pela inovadora proposta curatorial do MoMA por meio de seu enorme interesse pelas vanguardas europeias na arte, arquitetura, fotografia e outras formas de expressão. No caso do cinema, Barr levou alguns anos de intenso trabalho no interior do próprio museu para convencer o conselho diretor e os mantenedores da instituição a investir na área. Wasson narra parte das estratégias de convencimento utilizadas por Barr, que incluía acompanhar pessoalmente membros da diretoria para assistir a filmes de arte ou enviar cartões com sugestões de filmes que estavam sendo exibidos na cidade.

Quando foi criada, em 1935, a *Film Library* surgiu para integrar o projeto do MoMA e também para expandi-lo, no sentido em que levaria para dentro daquele museu a preocupação com a preservação do cinema. Como comentamos no primeiro capítulo, o trabalho desenvolvido por Iris Barry e John Abbott naquele espaço foi de grande importância para a mudança da compreensão do cinema nos EUA, para um entendimento de que o cinema, além de entretenimento, também podia ser arte e que, nesse sentido, um filme precisava ser tratado e conservado, assim como as demais obras de arte.

*The Film Library served a double purpose within MoMA's new mass museology. Not only were particular films deemed to exemplify the new arts of motion, montage, and abstraction but, too, was cinema's interpenetration with modern means of distribution, exhibition, and other media something of a model for the new museum.*¹³⁸

O trabalho iniciado por Alfred Barr terá apoio na direção seguinte do Museu, assumida por Nelson Rockefeller. Esse grande empresário e político norte-americano

¹³⁷ “O MoMA estava comprometido com o novo, o transitório, a vida”. (Tradução livre do autor). WASSON, Haidee. *Op. cit.* p. 88.

¹³⁸ *Idem.* p. 73.

também tinha grande apreço pelo cinema, tendo feito parte de um importante cineclube nova-iorquino, o *New York Film Society*, dirigido pela mesma Iris Barry.

Chamamos a atenção para o nome de Rockefeller, pois será ele um dos responsáveis pela criação do MAM do Rio de Janeiro. Segundo Sant'Anna, o processo de construção do MAM carioca vinha sendo desenvolvido desde o ano de 1945 por Nelson Rockefeller que, além de ter sido diretor do MoMA entre os anos de 1935 e 1958, também foi um dos altos representantes do governo do EUA responsáveis pela política externa daquele país para a América Latina. Rockefeller foi um dos baluartes da “Política da Boa Vizinhança”. Seu interesse, ao menos num primeiro momento, seria o de estabelecer “filiais” do MoMA no Brasil, mais exatamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Esse objetivo, num primeiro nível, está relacionado ao programa de internacionalização do MoMA, que visava à ampliação das ações do museu para diversos países, e, num segundo nível, à associação desse projeto à política norte-americana de alargamento de sua influência sobre os países da América Latina, que tinha na cultura um setor estratégico.

É bem verdade que, como nos ensina Sant'Anna¹³⁹, o MAM se constituiu como uma instituição muito distinta do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Seu processo de construção foi singular e resultou numa maneira própria de conceber a modernidade que queriam representar. Segundo a autora, a compreensão desse processo é bastante mais rica observando-se a relação entre seus dois diretores – Raymundo Ottoni de Castro Maya e Niomar Moniz Sodré. Assim, o MoMA foi muito mais “*seu horizonte de expectativas*”, pelo qual tentariam se guiar, do que um modelo a ser copiado passo a passo. E, nesse sentido, a trajetória da Cinemateca pode ser vista como um exemplo, pois apesar de fazer parte do projeto inicial do museu, esta não será uma prioridade. Seria preciso que alguém vindo de fora do Museu se oferecesse a iniciar os trabalhos na área de cinema para que esta começasse a ganhar forma e um direcionamento.

Dentro da grande repercussão causada pela fundação do Museu de Arte Moderna no meio cultural brasileiro, podemos dizer que seu impacto na área cinematográfica foi discreto. Porém, resultou em algumas contribuições importantes.

¹³⁹ SANT'ANNA, S. M. P. *Op. cit.*

Ainda em 1948, dois meses após a realização da assembleia de fundação do museu, o jornalista e pesquisador de cinema Jurandyr Passos Noronha publicou, na revista *A Cena Muda*, o artigo “Indicações para organização de uma filмотeca brasileira”, no qual propunha uma reflexão apurada e crítica sobre uma das propostas do recém-fundado Museu, qual seja: a de organização de uma filмотeca.

Noticiaram os suplementos literários a fundação do Museu de Arte Moderna, estando, à frente do mesmo, nomes os mais representativos da cultura brasileira. Vemos assim (e não há nenhum bairrismo, pois sou mineiro e moro na ilha do Governador...) que o Distrito Federal segue o que vem de acontecer no estado bandeirante, em cuja capital já existe um museu congênere.

Não posso afirmar que o museu de São Paulo tenha uma seção de cinema, como pretende o do Rio, mas sei que o Clube de Cinema de lá, com Saulo Guimarães, Ruben Biáfora, Almeida Salles e Benedito Duarte, é o melhor organizado do país. Seus debates tornaram-se famosos, bem como famosa é a sua filмотeca.¹⁴⁰

Entusiasmado com a intenção do MAM-RJ em construir um arquivo de filmes, Noronha buscou através de seu artigo expor uma série de apontamentos sobre quais deveriam ser os caminhos e direcionamentos deste Departamento voltado para a arte cinematográfica. Para ele tratava-se, sobretudo, de preservar a memória do cinema produzido no Brasil, tanto dos pioneiros quanto da produção que estava sendo realizada naquele momento. Não deveria se restringir a exibir clássicos do cinema como outros clubes de cinema, mas atuar vivamente na guarda e conservação de filmes.

Em seus respectivos trabalhos, Carlos Roberto de Souza e Maria Fernanda Coelho analisam o texto de Jurandyr Noronha. Ambos os autores destacam o conhecimento e a consistência das propostas expostas no texto de Jurandyr Noronha. Para Souza, Noronha “*delineia um programa de trabalho consistente e detalhado para um arquivo de filmes no Brasil*”¹⁴¹, e para Coelho, “(...) *Jurandyr Passos Noronha é a voz solitária que, além de mostrar grande conhecimento da cinematografia brasileira, procura trazer luz sobre as questões práticas de preservação e conservação do cinema*

¹⁴⁰ NORONHA, Jurandyr. “Indicações para a organização de uma filмотeca brasileira”. In: **A cena muda**, n.º 28, 13 jul 1948.

¹⁴¹ SOUZA, *Op. cit.* p. 60.

nacional, dentro de uma visão consistente, para a época, do que deveria ser um arquivo de filmes.”¹⁴²

É interessante notar que em ambas as análises os autores remetem a um isolamento no pensamento de Noronha, no sentido de que ele não tinha pares que acompanhassem sua preocupação. Porém, segundo o próprio Jurandyr Noronha, essa preocupação não era somente sua, ao contrário, era compartilhada com outras figuras do meio cinematográfico, como os críticos Pery Ribas e Pedro Lima, e do governo, como Pedro Gouveia, diretor do INCE e que inclusive teria o desejo de montar um Museu do Filme, “*no qual estivesse garantida a conservação dos filmes nacionais*”¹⁴³. O próprio Pedro Lima, citado por Noronha em seu texto, escrevera um artigo dois anos antes em que chamava a atenção para a necessidade de se fundar um museu do cinema no país.

Alguns cronistas descobriram agora que devemos ter um Museu de Cinema, e um deles, mais entusiasmado, assim um auto-elogio, como sendo dos três privilegiados que apóiam a ideia tão valiosa de reunirmos o que temos de melhor numa filmoteca. Embora concorde com eles no fato de levarmos avante a ideia, discordamos quanto a data de sua descoberta. Ela é coisa antiga, muito velha mesmo. Nós já tratamos disto tantas vezes, e mais com outros velhos colegas, já tentamos reunir tudo quanto lembrasse o cinema, quer nacional ou estrangeiro, para que possuíssemos, também, como o Museu de Arte Moderna de Nova York, nossa filmoteca valiosa, que recordasse as etapas desta arte incomparável que hoje ocupa lugar destacado no mundo.¹⁴⁴

É bem possível que Souza e Coelho tenham razão em dizer que o conhecimento de Jurandyr Noronha em “*questões práticas de preservação e conservação do cinema nacional*” fosse único. Porém, parecia existir uma inquietação de algumas pessoas do meio cinematográfico, com a necessidade da formação de instituições voltadas para a preservação e guarda de filmes e da memória do cinema.

Talvez daí venha o espanto de Paulo Emílio Salles Gomes anos mais tarde, ao tomar conhecimento, através de seu assistente na Cinemateca Brasileira, Caio Scheiby, desse artigo de Noronha.

¹⁴² COELHO, M. F. *Op. cit.* p. 22.

¹⁴³ NORONHA, Jurandyr. *Op. cit.*

¹⁴⁴ LIMA, Pedro. **O museu de cinema**. S.l., 28 de dez. de 1946. [Arquivo Cinédia].

Caro Jurandir,

Na minha carta de ontem eu fazia referência ao artigo publicado por você no catálogo da I Retrospectiva Brasileira. Hoje, Caio chamou a minha atenção para ‘Indicações para a organização de uma Fimoteca Brasileira’, que você publicou na ‘Cena Muda’ de 13/07/48. Achei o seu texto notável não só tendo em vista a época, mas intrinsecamente. Estou convencido, pelos dois exemplos de que tive conhecimento que tudo o que você escreveu deve merecer leitura atenta.¹⁴⁵

No mesmo período em que, de Paris, Paulo Emílio enviava cartas tentando explicar para Almeida Salles e os demais membros do Clube de Cinema de São Paulo o que era uma Fimoteca e quais eram suas principais atribuições, no Rio de Janeiro Jurandyr Noronha demonstrava uma visão bastante bem estruturada sobre o tema.

Em julho de 1953, Jurandyr Noronha volta a abordar a importância e, agora, a “urgência” na formação de uma fimoteca no Rio de Janeiro. Em artigo para o *Diário Trabalhista* do Rio de Janeiro, o jornalista faz um breve apontamento sobre as principais entidades responsáveis pela “*procura dos filmes antigos, a conservação dos mesmos e a sua reapresentação permanente*”. Noronha cita o MoMA, o BFI, a *Cinémathèque Française* e também a Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, destacando o importante intercâmbio de filmes mantido entre elas, que teria permitido, inclusive, a exibição de *Limite* (Dir.: Mario Peixoto, Brasil, 1930) nos EUA e *Vento Norte* (Dir.: Salomão Scliar, Brasil, 1950) em Montevideu. Para Noronha, a ausência de uma fimoteca no Rio de Janeiro, como as que existiam em outras capitais, era um sinal de atraso da cidade. Um atraso, até certo ponto, incompreensível para o autor, pois o MAM do Rio contava, entre seus conselheiros, com a colaboração de Antônio Moniz Vianna.

O Museu de Arte Moderna do Rio deve, com urgência, cuidar da sua fimoteca própria. Em seus quadros está um dos maiores especialistas que se conhece do assunto, Moniz Viana, cronista do ‘Correio da Manhã’ e médico que deveria estar num estúdio, tal a sua paixão pelo cinema. Os responsáveis pelo MAM carioca verão como com as atividades cinematográficas um novo entusiasmo surge, elementos das gerações mais novas se apresentam para a luta da renovação e o próprio povo aceitará mais facilmente as afirmativas da vanguarda. Porque o cinema é muito mais arte moderna que a

¹⁴⁵ Carta de Paulo Emílio Salles Gomes para Jurandyr Noronha. São Paulo, 04 de jul. de 1961. [Arquivo Cinédia].

pintura, a escultura, a arquitetura e a música, por mais revolucionárias que se apresentem...¹⁴⁶

Ao final, Noronha se mostra otimista em relação ao museu e a cidade – “*Mas somos uma terra jovem, capaz de recuperações heróicas e por isso mesmo, acreditamos ainda nos apresentaremos entre os mais adiantados no assunto.*” Porém, seriam necessários ainda dois anos para que a Cinemateca começasse a tornar-se uma realidade.

Desde sua fundação, todo o empenho do MAM-RJ foi em direção ao estabelecimento de uma sede própria e na construção de uma imagem de modernidade por meio das atividades de artes-plásticas. Sant’Anna identifica dois momentos nesse processo, o primeiro entre 1948 e 1952, quando o museu esteve sob a direção de Raymundo de Castro Maia, e o segundo entre 1952 e 1961, quando Niomar Moniz Sodré ficou à frente das atividades no cargo de diretora-executiva. No período Castro Maia, “*o conceito de museu de arte moderna parece, então, coincidir com uma missão disseminadora que se dirigia ao público como alteridade e se investia de autoridade capaz de civilização. (...)*”. Já com Niomar Moniz Sodré, “*o paradigma parece se quebrar*” e “*o museu, em lugar de querer gerar atitudes contemplativas diante do mundo em mudança, procura criar-se como lugar de novas ações e intervenções nesse mundo*”.¹⁴⁷

Porém, em ambos os casos a ênfase de suas ações esteve sempre voltada para o campo das artes plásticas, não tendo o cinema quase nenhum destaque. Em nossa pesquisa não encontramos nada sobre uma preocupação efetiva em incrementar o projeto com a criação de uma filmoteca ou departamento de cinema. A única indicação de que alguma coisa pode ter sido tentada nesse período nos foi dada por Ruy Pereira da Silva. Segundo Pereira da Silva, no momento em que procurou a direção do Museu para propor a criação do setor de cinema, Niomar Moniz Sodré o teria dito que outras seis pessoas a teriam procurado antes dele com o mesmo objetivo, sem apresentar resultados.

Quando eu cheguei lá, estavam a Niomar, o Nelson Baptista e Aloísio Salles. Conteí que tinha vindo de Paris (...) e que queria criar a filmoteca, o departamento

¹⁴⁶ NORONHA, Jurandyr. “Atividade dos museus de arte”. In: **Diário Trabalhista**, Rio de Janeiro, 16 de jul. 1953.

¹⁴⁷ SANT’ANNA, S. M. P. *Op. cit.* p. 18.

de cinema. Foi aí que Niomar me disse que eu era o sétimo a propor isso. Que o anterior era o diplomata Roberto [?]. Que tinha feito tudo, mas que nunca tinha saído nenhuma sessão. Tinha um ano que estava nisso. (...) Eu tenho a impressão que houve outros que tentaram, como o próprio Moniz Vianna, que era primo dela (...), mas não aconteceu nada.¹⁴⁸

3.2 – O início das atividades

É interessante observar que, enquanto sua congênere norte-americana teve o seu processo de formação gestado no interior da própria instituição principal, numa iniciativa capitaneada pelo seu diretor geral, na Cinemateca do MAM o processo ocorreu em sentido contrário. Sua estruturação foi feita de fora para dentro, a partir da iniciativa de Ruy Pereira da Silva em procurar a direção do museu.

Apesar de ter sido a figura central na fundação da Cinemateca do MAM, Ruy Pereira da Silva acabou sendo colocado um pouco de lado na história da instituição, ocultado, principalmente, pela imagem de Antônio Moniz Vianna, mais notório crítico cinematográfico do país e membro do conselho do Museu, que teve um papel fundamental na sustentação política e social da entidade. Acreditamos que pela importância de Moniz Vianna no cenário cinematográfico brasileiro até o final da década de 1960, pelo pouco tempo que Ruy Pereira da Silva esteve à frente da cinemateca (1955-58) e pela forma pela qual este saiu da Cinemateca – rompido com Moniz Vianna –, seja possível compreender um pouco dessa sombra sobre sua figura. Para Dejean Magno Pellegrin, “*Há uma injustiça em relação ao Ruy [Pereira da Silva] quando se fala em Cinemateca.*”¹⁴⁹

Ao longo da pesquisa, tivemos alguma dificuldade em conseguir informações mais precisas sobre Ruy Pereira da Silva. A documentação que cobre o seu período de atividades na Cinemateca, apesar de rica, traz poucas informações sobre ele e poucos são os depoimentos em que é citado de maneira mais efetiva. Nesse sentido, foi fundamental termos conseguido realizar uma entrevista com o próprio Ruy Pereira da Silva que, curiosamente, nunca havia sido procurado para falar daquele período.¹⁵⁰

Nascido no Rio de Janeiro, mas filho de pais portugueses, Ruy Pereira da Silva foi educado em colégio interno na antiga Capital da República, com alguns períodos

¹⁴⁸ Entrevista com Ruy Pereira da Silva realizada pelo autor. Brasília-DF, 30 e 31 de mar. de 2010.

¹⁴⁹ Entrevista com Dejean Magno Pellegrin realizada pelo autor. Rio de Janeiro, 23 de abr. de 2010.

¹⁵⁰ O contato com Ruy Pereira da Silva só foi possível graças ao inestimável auxílio de Alice Gonzaga.

também em Lisboa. Por influência de seu pai, Ruy Soeire Pereira da Silva de Vila Verde, prestou vestibular para medicina, curso no qual se formou, mesmo “*detestando sangue, detestando tudo*”.¹⁵¹ Ainda durante o período que cursava a faculdade de medicina, mas já decidido a não seguir carreira, começou a trabalhar em jornais, como por exemplo o *Brazil Harold*. A entrada no jornalismo se deu por indicação do primo de seu pai, Antônio Pedro de Sampaio, que escrevia para alguns jornais da cidade. Esse primo também havia sido o responsável por sua aproximação inicial com o cinema, pois levava para a casa da família muitas revistas de cinema, teatro e cultura de uma maneira geral.

Todas essas publicações eram guardadas no porão da casa. Assim, mais tarde, já indo às matinês de domingo, passei a compreender por que havia existido um jornal *O Fan*, revistas *Palcos e telas*, *Paratodos*, *Scena Muda* (depois *Cena Muda*), *Cinearte* e outras.¹⁵²

Após a conclusão de seu curso universitário, decidiu ir para Paris para estudar francês, com o objetivo de posteriormente tentar entrar na carreira diplomática. Em Paris fez o curso de Civilização Francesa na *Sorbonne*, onde travou contato com pessoas de diversas partes do mundo. Com uma credencial de jornalista trazida do Brasil, frequentou muitos espetáculos de teatro, música e dança, além de exposições e museus. Assim como Paulo Emílio Salles Gomes, a aproximação de Ruy Pereira do cinema e do universo das cinematecas deu-se em sua estadia europeia. O cinema começa a aparecer com mais ênfase nesse período, quando um amigo do curso que frequentava na Sorbonne o levou às sessões da *Cinémathèque Française*, a qual passou a visitar com frequência. Lá conheceu Henri Langlois e George Franju e travou contato cada vez mais próximo com a aquela entidade. Ao final de seu período europeu, “*já não ia a teatro nem nada, somente à Cinemateca*”. Foi também nesse espaço que descobriu que outros brasileiros já haviam passado por lá e que, no Brasil, existia a Filmoteca de São Paulo: “*descobri que eles já haviam tido contatos com Vinícius [de Moraes] e Paulo Emílio [Salles Gomes], que eu não conhecia*”.

Aquela estadia parece ter sido essencial para que Ruy Pereira da Silva elaborasse o desejo de ver funcionar em sua cidade natal um arquivo de filmes. A partir daí, o cinema começou a ganhar outro estatuto em sua vida, ocupando um espaço que até

¹⁵¹ Entrevista com Ruy Pereira da Silva realizada pelo autor. Brasília-DF, 30 e 31 de mar. de 2010.

¹⁵² SILVA, R. P. **Cinquentenário**. Mimeo.

então não tinha, quando saiu do Brasil. Na França, começou a ter uma dimensão mais ampla do que significava uma cinemateca e da importância do cinema no panorama cultural mundial. “*Eu voltei para o Rio com duas metas, uma era o Itamaraty e a outra era o cinema.*”

O projeto de seguir uma carreira diplomática seria abandonado em troca de um emprego na área de publicidade junto à *Philips*, e depois na empresa de aviação holandesa *KLM*. Pouco depois, ao lado de um ex-diretor da mesma *KLM*, fundaria uma agência de Viagens, a *Rupan*.¹⁵³ Essas informações são relevantes, uma vez que essa relação com a *KLM* apareceria na própria programação da cinemateca – o documentário *Van Gogh*, apresentado na sessão inaugural do setor de cinema, foi uma oferta da *KLM*, que, em contrapartida, fez sua publicidade enviando cartas para os sócios que estiveram presentes àquela sessão, divulgando a Empresa – e também para indicar que Pereira da Silva, assim como todos os demais colaboradores da Cinemateca, nada recebiam por seus serviços.

Sua aproximação com o MAM-RJ teria sido intermediada por um contato estabelecido pelo ex-presidente do museu, Raymundo Ottoni de Castro Maya, amigo de sua família. Castro Maya, mesmo tendo se afastado do Museu de Arte Moderna e não mantendo relações muito cordiais com a diretora-executiva, Niomar Moniz Sodré, seguia sendo uma figura respeitada e influente frente a outros nomes da diretoria e “*apaixonado por imagens e pela imagem em movimento*”.¹⁵⁴

Segundo nos conta Pereira da Silva, após receber a autorização da direção do MAM-RJ, começou a trabalhar por conta própria no projeto, estabelecendo contatos com jornalistas, buscando apoio nas embaixadas e conhecendo as distribuidoras de filme. Ele reconhece o importante apoio de Antônio Moniz Vianna, mas ressalta que o mesmo se deu num segundo momento, após ter recebido o aval do museu e iniciado a preparação das primeiras sessões. “*Depois de ter ido à ABI e estar programando a cinemateca, eu me lembro que fui ao Correio da Manhã. Ele me recebeu bem. Eu disse que já tinha feito meus contatos com a diretoria e tinha conseguido o auditório da ABI.*”¹⁵⁵

¹⁵³ Alguns programas e boletins da Cinemateca trazem publicidade da *Rupan*.

¹⁵⁴ “*Apaixonado por imagens e pela imagem em movimento, Raymundo rodou mais de quarenta filmes que chegaram aos dias de hoje*”. MACHADO, Hilda. *Op. cit.* p.244

¹⁵⁵ Entrevista com Ruy Pereira da Silva realizada pelo autor. Brasília-DF, 30 e 31 de mar. de 2010.

Sem dúvida, Moniz Vianna cumpriu um papel de extrema relevância no processo de formação da Cinemateca do MAM, porém isso esteve prioritariamente ligado ao lugar que ocupava no meio cinematográfico, como crítico do *Correio da Manhã*, ao capital simbólico que possuía e que acabava por transferir ao projeto simplesmente por estar a ele ligado.¹⁵⁶ Seu apoio, mesmo que formal, era algo indispensável para o processo ser bem-sucedido.

O *Correio da Manhã* seria uma das principais bases políticas de sustentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o fato de Moniz Vianna ser o responsável pela coluna de cinema deu uma importância ímpar para a Cinemateca. Segundo Sant'Anna, a escolha de Niomar Moniz Sodré para o cargo de diretora-executiva do MAM-RJ deu-se justamente com o objetivo de se estabelecer uma relação direta com a imprensa diária. “Com efeito, o Museu de Arte as páginas do *Correio da Manhã* e a entrar na vida Moderna passaria a ocupar cotidiana dos leitores de jornal.”¹⁵⁷

Apesar de Antônio Moniz Vianna ter dedicado poucas palavras às atividades do setor de cinema do MAM-RJ, o *Correio da Manhã* cobria sistematicamente suas atividades, muitas vezes na coluna de Artes-Plásticas escrita por Jaime Maurício. O trabalho de Moniz Vianna parece ter sido sempre muito mais nos bastidores do jornal e do Museu.

3.3 – Primeiras projeções na ABI

Antes mesmo de dar início à programação do setor de cinema, Ruy Pereira da Silva nos conta que viajou a Nova Iorque com o objetivo de conhecer a *Film Library* do MoMA e estabelecer uma colaboração com aquela entidade. Na ocasião, teria inclusive conhecido e mantido uma boa relação com o diretor da *Film Library*, Richard Griffith.

A elaboração de um perfil para a programação das sessões de cinema teria partido de orientações tanto de Griffith quanto de Henri Langlois. Ambos o teriam aconselhado a realizar uma programação de “*bom nível*”, que consistiria, sobretudo, em filmes clássicos e de arte.

Então eu fui lá e conheci o [Richard] Griffith, que me recebeu muitíssimo bem, ficou muito meu amigo e eles [Richard Griffith e Henri Langlois] me deram os

¹⁵⁶ BOURDIEU, Pierre. “Espaço social e poder simbólico”. In: BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

¹⁵⁷ SANT'ANNA. S.M.P. *Op. cit.* p. 81.

seguintes conselhos: olha só: iniciar o projeto de sessões e mostras especiais de bom nível; eu comecei com documentário e depois consegui *O homem de Aran*, do Flaherty.¹⁵⁸

Ao longo do ano de 1955, foram apresentadas seis sessões regulares no auditório da ABI, nas quais foram exibidos documentários e algumas animações de Norman McLaren. Infelizmente, não conseguimos encontrar o registro de todos os filmes exibidos nas sessões. Além da estreia, com os filmes *Escultura holandesa do fim da idade média*, *A janela aberta (evolução da paisagem do séc. XV ao séc. XX)* e *Van Gogh*, no dia 06 de setembro foram mostrados *Pen point percussion* (Norman McLaren, 1951), *Dots* (Norman McLaren, 1940), *Loops* (Norman McLaren, 1940), *Georges Braque* (André Bureau, 1950), *A esperança é eterna* (Marcos Margulies, 1954) e *Marcha do cinema* (Produção da *Film Library?*), e no dia 04 de outubro foi a vez do filme *O homem de Aran* (Robert Flaherty, 1934).

Para essas primeiras sessões, Pereira da Silva contou com o apoio, principalmente, de consulados e embaixadas, além da Fimoteca do MAM de São Paulo. Em entrevista concedida a este trabalho, são recorrentes os elogios a Paulo Emílio Salles Gomes e sua Fimoteca, que teriam dado grande apoio nestes primeiros movimentos da futura Cinemateca do MAM-RJ.

Eu já tinha contato com algumas embaixadas; a embaixada da França, da Holanda... Eu sei que consegui os primeiros documentários, os curtas e fui fazendo uma sessão por mês. (...) Até que o Paulo Emílio me arranhou uma cópia do *Man of Aran*, do Flaherty, eu acho que encerrei o ano com isso, se não me engano.¹⁵⁹

Os gastos com os programas, segundo Ruy, eram pagos de seu próprio bolso (daí a publicidade de sua agência Rupan em alguns programas) e o auditório da ABI era cedido gratuitamente. Segundo os relatórios de prestação de contas do Museu, os únicos gastos regulares foram com o *officeboy* e com o Sr. Oswaldo Lopes, possivelmente o projetorista da ABI, a quem era paga uma gratificação.

É difícil encontrar registros sobre a qualidade das sessões numa perspectiva do público que as frequentava, por isso achamos importante trazer esse comentário, que foi publicado no *Diário de Notícias*, que nos permite complementar o painel que estamos

¹⁵⁸ Entrevista com Ruy Pereira da Silva realizada pelo autor. Brasília-DF. 30 e 31 de mar. de 2010.

¹⁵⁹ *Idem*.

construindo. Em uma carta de um leitor publicada por Hugo Barcelos, lemos algumas críticas ao auditório da ABI e à qualidade das projeções:

Se a escolha dos filmes programados tem sido acertada, as condições de projeção e conforto deixam muito a desejar. Senão, vejamos: 1º a projeção é defeituosa, tremida, fora de foco, o som distorcido e, às vezes, inexistente. 2º, o calor do meio ambiente é senegalesco, porque, embora existente, o ar refrigerado não é ligado nas sessões de cinema do MAM, ao que dizem, por medida de economia. Como todos nós sabemos, o auditório da ABI é cedido graciosamente, sem qualquer ônus para o MAM, portanto, por que não pagar este ano taxa à ABI para que a refrigeração seja ligada nas sessões de cinema, principalmente em vista o recente aumento da anuidade do MAM e a instituição este ano da taxa oficial de Cr\$ 240,00 anuais, para o cinema?¹⁶⁰

Não sabemos o quanto há de exageros nas duras críticas do leitor; porém, a qualidade da projeção das sessões de cinema na ABI seria assunto de algumas cartas trocadas com a Cinemateca Brasileira. Esta apontava que as cópias emprestadas para serem exibidas no Rio de Janeiro estavam voltando muito danificadas, danos possivelmente causados por uma má projeção.¹⁶¹

Nessa fase inicial, a imprensa denomina o setor de cinema do MAM de “Cinema do Museu”, termo que reforça a ideia de uma ação prioritariamente voltada para exibição, como foi, efetivamente, a proposta naquele primeiro momento. Como veremos ao longo do capítulo, o esforço inicial das ações da Cinemateca será em estimular o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica, sobretudo por meio da apresentação de filmes e festivais de cinema. Embora existisse um desejo em começar a formar um acervo próprio, especialmente de filmes clássicos, as limitações físicas das instalações provisórias do MAM e financeiras para a aquisição das obras desestimulavam esse caminho. Na medida em que a sede definitiva do museu no Aterro do Flamengo foi ganhando corpo e se concretizando, aquele direcionamento começou a se transformar e o acervo de filmes começou a ser constituído.

3.4 – O Festival 10 anos de filmes de arte

¹⁶⁰ BARCELOS, Hugo. “Memorial de Sócios do MAM sobre defeitos nas sessões de Cinema”. **Diário de Notícias**, 29 de abr. de 1958.

¹⁶¹ Ver, por exemplo, carta de José Sanz para Rudá de Andrade. Rio de Janeiro, 05 de Nov. de 1958. [Acervo Cinemateca Brasileira].

Em pouco tempo, as atividades do Departamento de Cinema do MAM-RJ começaram a ficar conhecidas e a ganhar robustez. Ainda em 1955, com o apoio de Paulo Emílio Salles Gomes, foi organizado o Festival 10 anos de filmes de arte. Esse festival havia sido mostrado na capital paulista durante a III Bienal de São Paulo, por iniciativa da Filmoteca do MAM-SP e com a contribuição de embaixadas e entidades estrangeiras.

Ainda que o Festival tenha chegado ao Rio de Janeiro com toda a sua programação de filmes estruturada, foi necessário o esforço de percorrer embaixadas e distribuidoras para garantir sua execução. O próprio catálogo editado foi o mesmo utilizado em São Paulo, tendo sido trocada apenas a folha de rosto para constar o nome do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no lugar da Filmoteca do MAM de São Paulo.

Ele [Paulo Emílio Salles Gomes] concordou em me mandar [o Festival 10 anos de filmes sobre arte]. Ele foi tão bom, que inclusive me mostrou o catálogo e ele mandou imprimir uma página tirando o nome de São Paulo e botando o do Rio. A programação é exatamente a mesma.¹⁶²

Por meio desse catálogo, podemos ter uma dimensão da proposta do Festival e do perfil de sua programação. Além do texto de abertura de Paulo Emílio Salles Gomes, há também dois textos críticos sobre o tema, o primeiro “O cinema e a pintura”, de André Bazin, e o segundo, “A crítica e a história da arte pelo cinema”, de Paul Haeserts.

O texto de Paulo Emílio Salles Gomes busca situar o leitor/espectador frente ao que será lido no catálogo e assistido na tela de cinema. Apresenta o filme de arte como um gênero de documentário que, desde os anos de 1940, vinha ganhando força e espaço na produção cinematográfica, e situa o contexto no qual foram produzidos os mencionados textos teóricos da autoria de André Bazin e Paul Haeserts. Salles Gomes procura ainda chamar a atenção para o papel pedagógico que este cinema poderia ter na difusão do conhecimento e na divulgação de “tesouros artísticos de toda a humanidade”, que, de outra maneira, só poderiam ser vistos em seus respectivos museus por uma minoria privilegiada. Em sua opinião, os filmes sobre arte poderiam suprir a necessidade do acesso às obras de arte confinadas a museus, sobretudo no exterior, para milhares de pessoas que de outra forma não teriam oportunidade de apreciá-las. Nesse

¹⁶² Entrevista com Ruy Pereira da Silva realizada pelo autor. Brasília-DF. 30 e 31 de mar. de 2010.

aspecto é que estaria situada a importância de um país como o Brasil estruturar uma cinemateca, ou como chama Paulo Emílio, um “Museu Imaginário de imagens luminosas”.¹⁶³

Ao todo, foram exibidos mais de 120 filmes dos seguintes países: Alemanha, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Dinamarca, Espanha, EUA, França, Holanda, Inglaterra, Índia, Itália, Japão, Polônia, Portugal, Suíça, Tchecoslováquia e Uruguai, além de um filme produzido pela UNESCO e uma homenagem ao cinema abstrato de vanguarda.

A imprensa carioca deu bastante destaque para esse primeiro evento de porte organizado pelo setor cinematográfico do MAM-RJ. O crítico Van Jafa chamou a atenção para a ligação do Festival com o universo das Artes Plásticas e como isso corroborava a proposta do MAM-RJ.

O festival, que representa mais uma contribuição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em prol das artes plásticas, terá duração de um mês e constituirá um dos mais importantes acontecimentos do ano. Parabéns, pois, à direção do Museu de Arte Moderna do Rio por mais essa iniciativa de inestimável valor.¹⁶⁴

Já Celso Kelly, de *A Noite*, atentou para a importância da mensagem de Paulo Emílio exposta no catálogo, destacando a significação cultural dessa iniciativa:

Hoje ninguém nega o valor de uma biblioteca: vale a pena ter os livros reunidos numa grande instituição. Em breve, ninguém negará a significação de um festival de cinema de arte.¹⁶⁵

Outro jornalista, Antônio Bento, lembrou que o circuito exibidor não abria espaço para filmes de arte e que o MAM estava suprindo essa demanda.

O Festival ‘Dez anos de Filmes sobre arte’ tem objetivos culturais, sendo certo uma das melhores e mais oportunas iniciativas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. E supre também a omissão das empresas particulares, que jamais exibem filmes de arte, para o público.¹⁶⁶

¹⁶³ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Catálogo 10 anos de filmes sobre arte**. Publicado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1955.

¹⁶⁴ Jafa, Van. “10 anos de filmes sobre arte.”. *A Noite*, 10 de out. de 1955.

¹⁶⁵ KELLY, Celso. “O Festival de Cinema”. *A Noite*, 07 de out. de 1955.

¹⁶⁶ BENTO, Antônio. “Dez anos de filmes sobre arte”. *Diário Carioca*, 04 de out. 1955.

Em nenhum dos documentos consultados sobre o Festival há qualquer referência aos organizadores do mesmo, seja Ruy Pereira da Silva ou outro membro do setor de cinema. Todos apresentam o evento como uma iniciativa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ou de sua direção. O próprio fato de se tratar de um festival de filmes sobre arte parece ter ajudado na associação automática com as demais iniciativas do Museu. Chamamos a atenção para isso, pois nos parece estratégico que naquele início das atividades se buscasse um fortalecimento dos laços entre o novo departamento e a direção do Museu. A própria Niomar Moniz Sodré se envolveu pessoalmente na promoção do Festival, ao realizar um coquetel no salão de chá da Mesbla para auxiliar na divulgação do evento.¹⁶⁷

A procura pelas assinaturas do Festival surpreendeu os organizadores, que precisaram programar sessões extras antes mesmo que o evento tivesse início: “*Em vista do grande número de assinantes, cada filme será apresentado em tantas sessões quantas forem necessárias para satisfazer a todos.*”¹⁶⁸

Para o *Correio da Manhã*, o primeiro Festival organizado pelo Museu teve um “*êxito integral e resultados excelentes*”. Se pensarmos que a opinião expressa no jornal sobre as atividades do MAM, especialmente em notas não assinadas, representa um pouco a posição da própria diretora do Museu, podemos entender que o início das atividades do setor cinematográfico foi por ela bem avaliado.

Também o conservador-chefe da Filmoteca do MAM-SP, Paulo Emílio Salles Gomes, veio ao Rio de Janeiro prestigiar o Festival e estreitar os laços com o setor de cinema do MAM-RJ.

Um detalhe curioso sobre a realização do Festival foi que, com ele, inaugurou-se o auditório Mesbla¹⁶⁹, localizado na Rua do Passeio 48, ao lado da Cinelândia carioca, no último andar do edifício que abrigava a loja de departamentos com o mesmo nome. Um crítico que esteve presente na sessão de abertura do Festival, antes de falar dos filmes exibidos, fez um breve comentário sobre a nova sala:

¹⁶⁷ [10 anos de filmes sobre arte]. *Diário da Noite*, 01 de jan. de 1955.

¹⁶⁸ [Sem título]. s.l. 1955. Segundo nota publicada em janeiro de 1956, o número de assinaturas foi de 1500, 50% a mais que o esperado. Ver: *Correio da Manhã*, 01 de jan. de 1956.

¹⁶⁹ A Mesbla, importante loja de departamentos, também apoiava o Museu de Arte Moderna com doações financeiras para a construção da sede no Aterro do Flamengo.

O auditório Mesbla, ao qual fazemos alguns reparos, como não haver ar-condicionado, como não haver saídas pelos lados das filas de cadeiras, sendo toda feita pelo corredor central, etc., mesmo assim é um ambiente acolhedor, agradável, e esses tipos de auditórios para exposições, conferências etc. devem ser incentivados para que se multipliquem nessa nossa velha e triste cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro e de não se ter aonde ir [sic].¹⁷⁰

3.5 – O departamento de Cinema em 1956 e o “Caso Sr. Ruy Pereira da Silva”

Com exceção dos festivais e alguns eventos extraordinários, quando era possível comprar assinaturas avulsas, as sessões regulares do Cinema do Museu eram restritas aos sócios do MAM. Logo, para poder frequentá-las era preciso associar-se ao mesmo. Segundo relatório de Ruy Pereira da Silva, o Cinema do Museu, até setembro de 1956, teria sido responsável pela expressiva incorporação de mil novos sócios para o MAM.

No início de 1956 a programação já começa a ganhar um perfil um pouco distinto daquele apresentado ao longo do segundo semestre de 1955. Em lugar dos documentários, são escolhidos alguns filmes de diretores consagrados, como John Ford e John Huston, sendo que com os filmes do segundo seria inaugurado o formato de ciclos, que marcaria a programação até o final de 1958. Ao longo desse período, de forma intercalada, seriam exibidos os seguintes ciclos: John Huston; William Wyler; Biografias; Gangster; Dez anos de cinema italiano; Alfred Hitchcock; Cinema e teatro; Cinema clássico; Cinema inglês contemporâneo; Sam Wood; Charles Chaplin; Robert Bresson. A organização por ciclos sugere a busca de Pereira da Silva por uma construção diferenciada da programação, uma maneira distinta de exibir os filmes, que singularizasse o Cinema do Museu frente aos demais clubes de cinema atuantes na cidade. Além disso, os ciclos carregavam uma ideia de continuidade que objetivava cativar o interesse dos sócios.

Em nossa pesquisa, encontramos poucos documentos nos quais Moniz Vianna se posiciona publicamente sobre as atividades do Museu e da Cinemateca. Porém, em março de 1956, Vianna responde a um comentário crítico dirigido à programação exibida nas sessões regulares desse mesmo ano. Na resposta, expressa, além de sua notória admiração pelo cinema norte-americano, um pouco da imagem que o cinema do Museu estava tentando construir:

¹⁷⁰ “Inaugurou-se o festival do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. S.I. [out. 1955].

Não é costume nosso julgar as opiniões de nossos colegas, exceto quando se trata do MAM, instituição da qual fazemos notoriamente parte desde o seu nascimento. Vamos, pois, explicar que o reparo do conhecido crítico [Mário Barata] desta vez é injusto: tanto a “Glória de um covarde” de John Huston, como “O sol brilha na imensidade” de John Ford, apesar de serem filmes recentes, são considerados verdadeiros clássicos do cinema. Não são ‘filmes do ano’ nem o setor cinematográfico do Museu, ainda embrionário e sem orientação e programação definida, mas já de notórios serviços prestados, é um ‘club de cinema de um Museu’.¹⁷¹

É interessante notar que nesse texto Moniz Vianna se preocupa especificamente em diferenciar as ações do setor de cinema “ainda embrionário” das atividades desenvolvidas por clubes de cinema. Em sua visão, aquele espaço, mesmo estando em processo de estruturação e definição, não deveria ser percebido como mais um clube de cinema. O que seria, então, o Setor de Cinema do MAM? A fala de Moniz Vianna não é clara sobre isso, apenas ressalta que não se trata de um espaço movido pelo sucesso temporário de algum filme ou diretor, ou ainda por “filmes do ano”. Nesse sentido, sugere outro critério de valores para aquele espaço, embora não esclareça qual.

Uma das preocupações no direcionamento do Cinema do Museu se dará na busca de apoio das distribuidoras estrangeiras tanto para a programação regular do Museu como para os grandes festivais que passariam a ser mostrados a partir de 1958. As dificuldades em manter uma programação diversificada e distinta das apresentadas pelas salas de cinema do circuito exibidor e também dos inúmeros cineclubes que existiam pela cidade levaram a essa aproximação com as distribuidoras, que começa a ser feita já em 1956 e culmina com uma homenagem às companhias distribuidoras norte-americanas no Museu, em outubro do mesmo ano. Nessa ocasião, representantes das empresas, críticos e jornalistas de cinema fizeram uma visita às obras de construção da sede do MAM no Aterro do Flamengo, onde foram recebidos pela direção do Museu e pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy.¹⁷² Ruy Pereira da Silva usou o peso da instituição à qual estava ligado para conseguir uma posição privilegiada junto ao campo cinematográfico, em especial o da distribuição. No boletim de novembro de 1956, escreveria: “*O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro orgulha-se, agora, do apoio*

¹⁷¹ VIANNA, Antônio Moniz. “Cinema no Museu”. **Correio da Manhã**, 07 de mar. de 1956.

¹⁷² “No Museu”. **Correio da Manhã**, 27 de out. de 1956.

de seus novos membros e amigos: os representantes da 'Motion Picture Association' e da Associação Brasileira Cinematográfica".¹⁷³

Se, por um lado, as homenagens e elogios às companhias distribuidoras e seus representantes foram constantes nesses primeiros anos de atividade, por outro, começam a haver atritos com sua congênere paulista.

No dia 28 de abril de 1956, tem início aquela que parece ser a primeira crise entre o setor cinematográfico do MAM-RJ e a Filmoteca do MAM-SP.¹⁷⁴ Nesse dia, Paulo Emílio Salles Gomes enviou um telegrama de caráter urgente à direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no qual rompia "*toda espécie de relação funcional e pessoal com senhor Rui Pereira*", devido a supostas calúnias proferidas por este contra a instituição paulista.

Dizendo-se muito surpreendida, a diretora-executiva do MAM-RJ, Niomar Moniz Sodré, imediatamente convoca Paulo Emílio Salles Gomes para uma reunião na sede do Museu no Rio de Janeiro.¹⁷⁵ Um dia antes, porém, Niomar havia recebido um relatório confidencial no qual Ruy Pereira da Silva expunha um histórico da relação entre o Setor de Cinema do MAM e a Filmoteca de São Paulo e fazia uma série de críticas à conduta da entidade paulista. Nesse sentido, podemos especular que a surpresa de Niomar Moniz Sodré não tenha sido pelo teor do telegrama, mas pela rapidez e virulência com que Paulo Emílio Salles Gomes se posicionou sobre um assunto que estava sendo tratado de forma privada.

A motivação central do relatório de Pereira da Silva foi o rompimento de compromisso assumido por Paulo Emílio Salles Gomes em fornecer filmes do acervo da Filmoteca do MAM de São Paulo para a programação regular do setor de cinema do MAM-RJ. O rompimento veio à tona com o anúncio da realização de um festival de filmes clássicos no Rio de Janeiro, promovido pela Filmoteca de Paulo Emílio Salles Gomes, com parte dos filmes que Pereira da Silva pretendia programar.

¹⁷³ Boletim mensal de cinema do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, nov. de 1956.

¹⁷⁴ Parte da documentação que aborda esse episódio é analisada por Carlos Roberto de Souza em uma comunicação apresentada no ano de 2002. O autor teve a gentileza de nos enviar uma cópia da referida apresentação, além de transcrições de correspondências complementares pertencentes ao acervo da Cinemateca Brasileira.

¹⁷⁵ Telegrama de Niomar Moniz Sodré para Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro, 29 de abr. de 1956.

No momento, entretanto, em que conseguimos acertar uma proposta para ser feita à Fimoteca, verificamos com grande espanto nosso que a Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo começava a anunciar a exibição para junho próximo dos filmes que o Museu do Rio também pretendia programar, exibição a ser feita no auditório do Ministério da Educação.¹⁷⁶

A quebra desse compromisso, que fora assumido numa reunião realizada no final de 1955 com a presença de Paulo Emílio Salles Gomes, Carlos Flexa Ribeiro, diretor do MAM, do crítico José Sanz e também de Antônio Moniz Vianna¹⁷⁷, foi decisiva na avaliação de Ruy Pereira da Silva. Este expôs em seu relatório uma série de críticas à postura da Fimoteca de São Paulo, colocando em dúvida, inclusive, as intenções daquela entidade:

Apesar de compreendermos as grandes restrições de verbas e de meios de trabalho com que lutam os rapazes dessa Fimoteca, acreditávamos que haveria da parte de São Paulo um grande interesse em auxiliar um empreendimento semelhante que viesse a se desenvolver no Rio de Janeiro. Confessamos, entretanto, que nos desiludimos em parte por verificarmos que, antes de mais nada, havia um interesse puramente comercial em todas as relações que houvesse com o cinema do Museu do Rio.

Ao vir assim apresentar este relatório, o fazemos por considerarmos que essa atitude deselegante pode também trazer grandes prejuízos às atividades cinematográficas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em virtude não somente de bloquear os filmes que poderíamos exibir, mas também de impedir que o Rio de Janeiro possa vir a ter uma Fimoteca à altura de sua cultura cinematográfica como, aliás, já existem em todos os Museus de Arte Moderna do mundo e mesmo em todas as grandes capitais.¹⁷⁸ (Grifo no Original)

As críticas de Ruy Pereira da Silva foram acompanhadas de uma série de comentários de reconhecimento da importância das atividades desenvolvidas pela Fimoteca de São Paulo e de ressalvas no sentido de indicar para a diretoria do MAM-RJ o desejo e a necessidade de manter boas relações com aquela instituição. Pereira da Silva pondera que não apenas o acervo de filmes da Fimoteca do MAM-SP era importante para enriquecer a programação do Setor de Cinema, como também que uma

¹⁷⁶ SILVA, Ruy Pereira da. **Relatório sobre todos os contatos entre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Rio de Janeiro, 27 de abr. de 1956.

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Ibidem.*

quebra naquela relação poderia inviabilizar o acesso a filmes no exterior pertencentes aos arquivos filiados à FIAF.

Sem dúvida o teor daquele relatório confidencial, ou parte dele, chegou ao conhecimento de Paulo Emílio Salles Gomes por intermédio do cineasta paulista Marcos Margulíes: “*Estive com o nosso amigo Ruy Pereira e ouvi dele coisas que me entristeceram, principalmente no que diz respeito à comercialização da Filмотeca [do MAM-SP].*”¹⁷⁹

Foi justamente a acusação de que a Filмотeca do MAM-SP teria interesses comerciais em suas relações com outras instituições que causou a reação tão enérgica de Salles Gomes contra a figura de Ruy Pereira da Silva. Para o conservador da Filмотeca paulista, era inadmissível que se colocasse em dúvida a lisura da conduta de sua instituição em relação ao direcionamento de suas atividades, especialmente se isso envolvesse uma perspectiva de lucro. Salles Gomes acreditava e defendia que todos os recursos que fossem recebidos pela Filмотeca deveriam ser revertidos para a preservação e cópiagem dos filmes, ou seja, para ações cujo fim era o desenvolvimento da cultura cinematográfica e a salvaguarda do patrimônio cinematográfico. Falar de interesse comercial seria simplesmente a negação dessa lógica e um insulto à sua postura.

Dessa forma, o problema se configurava de maneira distinta para as duas entidades. Se para o MAM-RJ o desentendimento passava pela decisão da Filмотeca do MAM-SP em organizar um festival de cinema clássico no Rio de Janeiro, para Salles Gomes o ponto primordial eram as acusações de que a Filмотeca atuava com interesses comerciais. Isso levou a uma dificuldade de entendimento entre as partes.

Algumas reuniões foram realizadas no Rio de Janeiro para solucionar a crise. Salles Gomes reconheceu como legítima a insatisfação dos representantes do MAM do Rio em relação à organização do festival de filmes na cidade. Para contornar a questão, foi estabelecida uma agenda comum de colaborações entre as entidades, que incluía a organização conjunta do festival e também o acesso privilegiado aos filmes da instituição paulista pelo setor de cinema do MAM-RJ. A principal contrapartida colocada por Paulo Emílio Salles Gomes foi a de que todo o lucro gerado por tal festival fosse revertido para a preservação de filmes da coleção de sua entidade.

¹⁷⁹ Bilhete de Marcos Margulíes para Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo, 28 de abril de 1956.

Já em relação às críticas de Ruy Pereira da Silva, a resolução não foi tão rápida, ao que parece pelo fato de os dirigentes do MAM do Rio não abordarem o assunto, principalmente por o considerarem algo menor. Este fato incomodou bastante Paulo Emílio Salles Gomes, que exigia um novo interlocutor ou uma retratação de Ruy Pereira da Silva.

Algumas cartas ainda seriam trocadas buscando esclarecer o assunto antes de se colocar um ponto final na crise. Assim, Salles Gomes acaba recuando e aceita seguir adiante, embora tenha feito questão de assinalar sua insatisfação com o desfecho do que denominou ‘caso Ruy Pereira da Silva’, principalmente por achar muito duvidosas as explicações dadas pelo dirigente do setor cinematográfico do MAM-RJ.

Se uma solução foi encontrada, ela se deve tão somente ao desejo que temos de colaborar com um empreendimento que se anuncia importante na vida artística brasileira. No fundo estamos seguindo o conselho pragmatista do Nelson Batista quando fazia a seguinte argumentação: “Mesmo na hipótese de ser verdade tudo o que você pensa do Ruy, a obra comum em que estamos todos empenhados é tão importante que a questão Ruy automaticamente torna-se secundária.”¹⁸⁰

O destaque que demos a esse evento aparentemente menor tem por objetivo expor alguns elementos que parecem estar na base dos desentendimentos entre as duas instituições. Para além de uma briga pessoal entre Paulo Emílio Salles Gomes e Ruy Pereira da Silva ou um descontentamento em relação à organização de um festival, acreditamos que começava a se apresentar, por meio desse episódio, uma disputa por reconhecimento, espaço e legitimidade que marcou aquele delicado momento no qual as duas instituições procuravam se estabelecer no cenário cultural brasileiro.

Mais que qualquer outra pessoa envolvida naquele processo, Paulo Emílio Salles Gomes tinha clareza das grandes dificuldades que envolvem a construção de um empreendimento como um arquivo de filmes. Nesse sentido, devia perceber as atividades do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com uma mistura de entusiasmo e receio, pois se, por um lado, sabia que a criação de outra instituição auxiliaria muito o trabalho de preservação de filmes no Brasil, por outro, suspeitava que a existência de uma instituição congênere pudesse pulverizar possíveis investimentos numa área tão necessitada e de custos tão elevados. Tinha também clareza do jogo

¹⁸⁰ Carta de Paulo Emílio Salles Gomes para Ruy Pereira da Silva. São Paulo, 28 de maio de 1956.

político que estava sendo colocado naquele momento, e de que não se tratava somente de conseguir dinheiro para a preservação dos filmes em risco, mas de assegurar um lugar para sua entidade e obter repercussão para suas atividades. Não por acaso, em carta para Niomar Moniz Sodré, afirmava que:

É extremamente importante para a Fimoteca [do MAM-SP] que em toda a publicidade e noticiário relativos ao festival seja feita referência ao trabalho de preservação de velhos filmes empreendido pela nossa instituição. A ação da Fimoteca é ainda muito pouco conhecida no Brasil (...). Por mais que nos esforcemos, uma divulgação do trabalho da Fimoteca partida de São Paulo atravessa dificilmente as fronteiras de nosso Estado. A irradiação nacional de tudo o que se faz e se diz na Capital da República poderá ter influência decisiva na salvaguarda das velhas fitas ameaçadas.¹⁸¹

O fato de estar sendo criada na Capital da República uma entidade de caráter similar ao da Fimoteca de São Paulo, e que aquela iniciativa estava vinculada a uma instituição erguida pelos membros da elite política e econômica do país, muitos deles próximos ou mesmo funcionários do aparelho de Estado, gerava uma apreensão em Paulo Emílio Salles Gomes. A grande proximidade do Museu de Arte Moderna com as diversas instâncias do governo federal e com uma gama de instituições e representações diplomáticas presentes na antiga capital era vista com inquietação.

O campo cinematográfico como um todo começava a caminhar em direção ao Estado, pedindo uma maior presença e atuação dos governos na área. Esse processo ganhou força na crise da Vera Cruz, quando se evidenciou a incapacidade e a impossibilidade da burguesia paulista em fazer progredir uma indústria de cinema no país. A partir daí, a presença do Estado passou a ser amplamente discutida, sobretudo nos congressos de cinema que marcaram o início dos anos de 1950.

Paulo Emílio Salles Gomes percebeu a necessidade de aproximar sua instituição do Estado e lutou muito para isso. Sabia também da importância dos jogos de bastidores que, numa esfera federal, aconteciam no Rio de Janeiro. É nesse sentido que, alguns anos mais tarde, por ocasião da transferência da Capital para Brasília, Paulo Emílio

¹⁸¹ Carta de Paulo Emílio Salles Gomes para Niomar Moniz Sodré. Rio de Janeiro, 09 de maio de 1956.

Salles Gomes, cheio de uma energia nacionalista, saudaria o evento que “arrancou do Rio a fácil e artificial representatividade nacional que possuía”.¹⁸²

3.6 – Uma Cinemateca na capital do país

Em julho de 1956, Jayme Maurício anunciava em sua coluna “Itinerário das artes”, no *Correio da Manhã*, a sessão comemorativa do primeiro ano de atividades do Cinema do Museu e fazia um breve balanço do período. A comemoração foi feita com uma exibição especial do filme *Horas de desespero* (*The desperate hours*. Dir.: William Wyler, 1955, EUA), no Cinema Plaza.

Embora lutando com o caráter provisório – e precário – das suas instalações, decidiu o Museu atacar dentro das suas possibilidades os diferentes setores da arte cinematográfica, como importante ramo da educação visual contemporânea. (...) Parte o Museu para seu segundo ano de atividades que, estamos certos, será também substancial, não só pela atenção e interesse da diretoria da instituição pela 7ª arte, como também pela séria orientação e superintendência do nosso companheiro Moniz Vianna e a dedicação incansável do Sr. Rui Pereira da Silva.¹⁸³

É interessante notar que a ideia passada pelo colunista é a de que a criação de um setor voltado para o cinema fazia parte de um projeto de “educação visual contemporânea” proposto pelo museu, enquanto, na realidade, ela era fruto do interesse e dedicação, principalmente, de Rui Pereira da Silva. Por outro lado, o texto de Maurício expressa um real interesse da direção do MAM em seguir apoiando o projeto do novo Departamento de Cinema que começava a ser encarado de forma mais séria.

Em setembro de 1956, outro episódio volta a opor os interesses do setor cinematográfico do MAM-RJ e da Fimoteca de São Paulo. No jornal carioca *Última Hora*, é noticiado um convênio estabelecido entre o recém-criado Museu de Arte Cinematográfica (MAC)¹⁸⁴ e a instituição de Paulo Emílio Salles Gomes, através do qual esta a entidade paulista se comprometia a emprestar filmes de seu acervo para a programação do clube carioca.

Concretamente podemos dizer que o Museu nasceu quando Paulo Emílio Sales Gomes, conservador da

¹⁸² GOMES, Paulo Emílio Salles. “Antes da primeira convenção”. 05/11/1960 In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1982, p. 282.

¹⁸³ MAURICIO, Jayme. “Itinerário das Artes”. *Correio da Manhã*, julho de 1956.

¹⁸⁴ Sobre o Museu de Arte Cinematográfica, ver o capítulo 2 deste trabalho.

filmoteca do Museu de São Paulo, veio ao Rio e estabeleceu contato com os representantes dos irregulares cine-clubes existentes na praça.¹⁸⁵

Durante o depoimento dado a este trabalho, ao recordar aquele episódio, Dejean Magno Pellegrin avalia que existia uma disputa, não declarada, entre a Filmoteca de São Paulo e a futura Cinemateca do MAM-RJ. Ele lembra que havia um cuidado, por exemplo, em não dizer de onde vinham as cópias exibidas pelo MAC. Pellegrin nomeia essa disputa como “ciumeira”, algo sem muita importância: *“Havia uma certa ciumeira, muito mais da parte de Paulo Emílio. (...) O paulista tem aquele negócio que é o regionalismo, eles não são fáceis. E o Paulo Emílio, como bom paulista... Mas era uma ciumeira sadia.”*

Sadia ou não, o fato é que, quando revelado, aquele convênio representou, no entender dos dirigentes do Setor de Cinema do MAM-RJ, um rompimento do compromisso que Salles Gomes havia assumido com a direção do Museu carioca em manter a entidade como interlocutora privilegiada. Esse episódio motivou um novo relatório de Ruy Pereira da Silva, no qual expressa um enorme descontentamento com a postura de Paulo Emílio Salles Gomes que, em sua visão, insistia em tomar atitudes para prejudicar as ações do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na área cinematográfica.

Algumas semanas após os nossos últimos contatos com São Paulo, era anunciada a formação no Rio do Museu de Arte Cinematográfica com o indisfarçável auxílio do sr. P.E. Sales Gomes. Aliás, basta ler o artigo publicado na ‘Última Hora’ de 01/9/56 (e anexado ao presente relatório) para se ter uma ideia de como e para que surgiu o Museu de Arte Cinematográfica. (...) Museu este criado (?) e alimentado (!) pelo Sr. P.E. Sales Gomes, com a insensatez do próprio nome que, antes de mais nada, serve para confundir e mesmo apagar as atividades cinematográficas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.¹⁸⁶

O relatório apresentado por Pereira da Silva à direção do MAM-RJ busca ainda fazer um balanço da situação do Setor de Cinema do MAM em relação a outras iniciativas na área da cultura cinematográfica, em particular de alguns clubes de cinema. Em sua análise, ao longo de pouco mais de um ano de atividades na área

¹⁸⁵ “Grupo novo quer renovar Cultura Cinematográfica”. *Última Hora*, 01 de set. 1956.

¹⁸⁶ SILVA, Ruy Pereira da. **Relatório de Atividades Cinematográficas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 17 de set. de 1956.

cinematográfica, o MAM teria exercido um papel central no desenvolvimento da cultura cinematográfica da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo no estímulo ao surgimento de muitos novos cineclubes. Pelo fato de estar ligado a uma grande entidade, Pereira da Silva acreditava que o Setor de Cinema que dirigia deveria ser uma referência para os interessados em cultura cinematográfica na cidade, e um lugar onde os cineclubes pudessem ter acesso a cópias de grandes filmes do cinema, tanto aqueles vindos de São Paulo como do exterior.

Sendo o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a associação mais importante dentre todas as mencionadas, poderia centralizar todo o movimento cineclubístico no Rio de Janeiro, como aliás aconteceu em São Paulo.¹⁸⁷

Porém, enxergava com certa apreensão a posição de seu departamento naquele momento. Enquanto as sessões de cinema tinham uma periodicidade quinzenal, outros clubes já exibiam filmes semanalmente ou mesmo duas vezes por semana. E pelo fato de muitos dos sócios serem comuns entre esses clubes e a oferta de filmes estar se reduzindo, os clubes começavam a competir entre si. Esse panorama começava a gerar desconforto e confusão entre os próprios cineclubes.

A solução proposta por Ruy Pereira da Silva para o Cinema do Museu era a de melhorar a programação, especialmente com a exibição de mais filmes clássicos, filmes que só pudessem ser vistos naquele espaço, com exclusividade.

Tenho a impressão que muitos desses sócios não continuarão conosco a menos que possamos anunciar uma boa programação de cinema antológico.¹⁸⁸ (Grifo no original.)

Por isso também o grande descontentamento de Ruy Pereira da Silva com as atitudes de Paulo Emílio Salles Gomes em apoiar diretamente clubes de cinema no Rio de Janeiro. Pereira da Silva queria que o MAM-RJ fosse o ponto de entrada dos filmes na cidade, e que não precisasse disputar filmes com outros clubes. Nesse sentido, buscava convencer a diretoria de que o projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro deveria ser mais ambicioso na área de cinema, colocando-o em posição de centralidade, e de que, para isso, era preciso contornar de uma vez por todas os

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Ibidem.*

problemas com a Filмотeca do MAM de São Paulo e acertar uma “programação exclusiva de filmes primitivos, clássicos e experimentais”¹⁸⁹.

A partir desse ponto aparece o aspecto mais importante desse relatório, que é a proposta de transformar, efetivamente, o Setor de Cinema do MAM-RJ em uma filмотeca, com arquivo de filmes e auditório próprios, e que essa filмотeca deveria ser denominada “Cinematoteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. Para tanto, Ruy Pereira jogou forte na estratégia de convencimento da diretoria do Museu e foi buscar respaldo junto à própria ata de fundação da entidade.

Solicitar novas medidas que visem à organização imediata e definitiva de um departamento de cinema que coloque o nome do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro numa posição merecida de destaque e prestígio dentro do movimento cine-clubístico do nosso país e, mesmo, internacional.

Dar o nome à nossa filмотeca de ‘Cinematoteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro’. Chamando de Cinematoteca, estaremos empregando o nome mais usado em todo o mundo pelos arquivos de cinema e estaremos evitando qualquer confusão com a Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Dentro em breve poderei preparar um modelo de estatutos para a nossa cinematoteca baseado nos regulamentos internacionais e nos estatutos dos principais arquivos de cinema do mundo. A nossa Cinematoteca poderia ser dirigida por um Conselho Diretor composto de vários nomes, tais como: Antônio Moniz Vianna, Plínio Sussekind Rocha, Octavio de Faria e outros, etc.¹⁹⁰

Àquela altura, certamente Ruy Pereira da Silva já sabia da intenção de Paulo Emílio Salles Gomes em transformar a Filмотeca do MAM-SP em Cinematoteca Brasileira, separando-a do Museu de Francisco Matarazzo Sobrinho – processo que se consolidou juridicamente em dezembro de 1956. Nesse sentido, sua sugestão em nomear o Departamento de Cinema como Cinematoteca do MAM foi também uma forma de se posicionar frente ao que vinha ocorrendo em São Paulo.

Embora não tenhamos nenhum documento sobre o desdobramento da manifestação de Ruy Pereira da Silva contra a parceria entre o MAC e a Filмотeca de São Paulo, e nem sobre alguma reação vinda de São Paulo, ocorreu que aquele cineclubes acabou encerrando suas atividades em pouquíssimo tempo. Em seu

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibidem.*

depoimento, Dejean Magno Pellegrin não entra em detalhes sobre o fim do MAC, mas dá a entender que, além das questões com Paulo Emílio Salles Gomes, houve problemas de ordem pessoal envolvendo Cláudio Rocha.¹⁹¹

É certo que o desdobramento mais significativo desse episódio foi o estímulo à criação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, processo que se iniciou ali e levaria algum tempo para se concretizar.

A formação da Cinemateca volta a aparecer em carta de Ruy Pereira da Silva enviada à direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no dia 12 de outubro. O primeiro ponto tratado foi a autorização para uma imediata mudança na denominação do setor de cinema para “Cinemateca do MAM”. O segundo foi a necessidade de trazer Paulo Emílio Salles Gomes ao Rio de Janeiro para uma reunião onde deveria se deliberar, de forma definitiva, o apoio da Filmoteca do MAM de São Paulo à programação do cinema do Museu carioca¹⁹². Sabendo das restrições que Salles Gomes tinha a seu nome, Ruy Pereira da Silva apela a Henrique Mindlin, uns dos diretores do MAM-RJ, para intervir, no sentido de marcar a reunião com o conservador-chefe da Filmoteca do MAM de São Paulo. Henrique Mindlin passou realmente a ser o interlocutor com o grupo de São Paulo.

Às vésperas do Natal de 1956 realiza-se, finalmente, uma reunião no Rio de Janeiro, na casa de Henrique Mindlin, com a presença de Ruy Pereira da Silva, Paulo Emílio Salles Gomes, Niomar Moniz Sodré e os três responsáveis pelo Centro de Cultura Cinematográfica – Carlos Amaral da Fonseca, Armando Arêas Coimbra e Flávio Manso Vieira.

Nessa reunião, foi acertada não apenas uma programação exclusiva de filmes enviados pela, agora, Cinemateca Brasileira, como também a assimilação do Centro de Cultura Cinematográfica pelo setor de Cinema do MAM-RJ, com o objetivo de angariar forças para a consolidação do projeto da Cinemateca do MAM.

3.7 – Consolidação da Cinemateca

Foi indubitavelmente muito grande o desenvolvimento do Cinema do Museu no ano de 1957 e grande foi o empenho de todos a fim de que a sua transformação em

¹⁹¹ Entrevista com Dejean Magno Pellegrin realizada pelo autor. Rio de Janeiro, 23 de abr. de 2010.

¹⁹² Bilhete de Ruy Pereira da Silva para Henrique Mindlin. Rio de Janeiro, 22 de out. de 1956.

Cinemateca, a se consolidar no tempo oportuno, já encontre ambiente preparado capaz de suportar as dificuldades que tão grande empreendimento deverá acarretar.¹⁹³

Sem dúvida, 1957 foi um ano-chave no processo de consolidação da Cinemateca do MAM. Algumas importantes ações foram realizadas naquele ano, e também assumidos compromissos estratégicos no sentido de fortalecer e legitimar a proposta de transformar as atividades do setor de cinema, objetivando a construção da Cinemateca.

As duas primeiras novidades apresentadas, de forma concomitante em janeiro de 1957, foram a mudança da periodicidade das sessões de cinema, que passaram a ser semanais, e a publicação de um boletim mensal específico para a área de cinema do Museu.

O boletim, além de divulgar a programação completa para o mês, trazia a ficha técnica dos filmes apresentados e textos críticos ou de referência sobre os mesmos. Passou a abrir espaço ainda para publicação das filmografias dos diretores, notícias sobre produções e festivais de cinema pelo mundo, notas sobre as atividades do MAM e também do próprio setor de cinema e, o mais importante, para textos e artigos sobre estética e/ou história do cinema, relacionados ou não aos ciclos de filmes apresentados.

A programação de filmes foi intensificada tendo em vista o acordo estabelecido com a Cinemateca Brasileira, que forneceria diversos filmes clássicos de seu acervo. O primeiro filme do ano foi justamente um clássico do cinema soviético, *O Encouraçado Potenkin (Bronenosets Potyomkin*. Dir.: Serguei Eisenstein, URSS, 1925). O objetivo era dar sequência naquela linha de programação, porém, tal proposta precisou ser bruscamente alterada devido ao trágico incêndio que atingiu a instituição paulista no dia 28 de janeiro de 1957. Nesse desastre, cerca de 80% das cópias de difusão da Cinemateca Brasileira foram destruídas.¹⁹⁴

¹⁹³ **Relatório das atividades do Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1957.**

¹⁹⁴ Carlos Roberto de Souza relata as consequências do incêndio: “Os bombeiros terminaram seu combate às 5 horas da manhã seguinte e o sinistro não teve vítimas. Em compensação, nada restou da antiga FilMOTECA: a correspondência administrativa, o acervo documental, equipamentos antigos – inclusive uma câmara de filmar construída pelo pioneiro fotógrafo Antônio Medeiros na segunda década do século –, e um terço do acervo de filmes foram destruídos. Entre eles, cerca de 80% das cópias em 16mm utilizadas para circulação pelos cineclubes; filmes experimentais e sobre arte; algumas cópias de filmes silenciosos alemães e de outras nacionalidades, Paixões de Cristo e filmes coloridos à mão encontrados no Brasil; e os filmes brasileiros antigos que estavam sendo selecionados para o documentário de montagem. Arderam também a biblioteca, que possuía uma coleção completa da revista Cinearte, e toda a

Mesmo sem os filmes da Cinemateca Brasileira, foi mantida a programação semanal de filmes, que precisou ser fortalecida por meio de uma aproximação ainda maior com as distribuidoras de filmes. Assim, foram organizadas, por exemplo, pré-estreias em parcerias com aquelas empresas, como no caso do filme *Sede de viver* (*Lust for life*. Dir.: Vincente Minnelli, 1956, EUA), exibido no dia 22 de abril no Metro-Passeio, em sessão especial à meia-noite, com o apoio da *Metro-Goldwyn-Meyer*.

A exibição especial de *Sede de viver* também marcou a união entre o Centro de Cultura Cinematográfica e o Setor de Cinema do MAM. Em carta divulgada à imprensa, Flavio Manso Vieira, diretor do CCC, buscou esclarecer a proposta:

Para solidificar esforços esparsos e organizar as bases da futura Cinemateca do Rio de Janeiro, o Centro de Cultura Cinematográfica fundiu-se com o setor de cinema do Museu de Arte Moderna desta capital. (...) Necessitava o Rio de Janeiro de uma filmoteca, e esta dependia, além de instalações adequadas, de entusiastas aptos a congregar seus esforços para a realização de uma obra de repercussão permanente e universal.¹⁹⁵

A futura Cinemateca do MAM passaria a ter a seguinte equipe de colaboradores: Ruy Pereira da Silva, Antônio Moniz Vianna, Carlos da Fonseca Amaral, Arnaldo Arêas Coimbra e Flávio Manso Vieira. Outros membros do Centro de Cultura Cinematográfica também colaborariam com a entidade, mas não fariam parte de sua diretoria, como, por exemplo, Arley Sancier e Hugo Sérgio Koat.

Às vésperas das comemorações do aniversário de dois anos do setor, em julho de 1957, Ruy Pereira da Silva apresentou à diretoria do Museu duas propostas com as quais pretendia modificar de forma definitiva a área de cinema, no sentido de consolidar sua transformação em uma Cinemateca.

A primeira delas era a organização de um grande festival de cinema dedicado à cinematografia norte-americana e a segunda, a participação no Congresso Anual da FIAF, que seria realizado em Antibes (França), com a intenção de formalizar o pedido de associação com aquela entidade.

A ideia da realização do Festival A História do Cinema Americano surge do contato que foi sendo estabelecido com a Embaixada dos EUA no Rio de Janeiro e com

documentação pessoal – correspondência, escritos e papéis – que Alberto Cavalcanti havia entregue à Filmoteca”. SOUZA, C. R. de. *Op. cit.* p. 77.

¹⁹⁵ “Fundiu-se o CCC com o Museu de Arte Moderna”. **Tribuna da imprensa**, 11 de maio de 1957.

as empresas norte-americanas de distribuição de filmes. Essa triangulação permitiu aos dirigentes do Cinema do Museu vislumbrar a organização de um grande festival histórico, com filmes fornecidos pela *Film Library* do MoMA e outros mais recentes disponibilizados pelas distribuidoras. A viabilização do festival se daria justamente pela cooperação entre a Embaixada dos EUA, a *Motion Picture Association (MPA)* e a Cinemateca do MAM.

Por ser a ideia muito interessante e a convite da Embaixada, compareci juntamente com o Antônio Moniz Vianna a uma reunião na Embaixada a que também estava presente o Harry Stone. Foram então abordados os vários aspectos sobre a eventual realização dessa mostra e sobre a possível ida do Moniz Viana e de mim aos Estados Unidos, proximamente.¹⁹⁶

A possibilidade de organizar uma viagem aos EUA para aprofundar os contatos e viabilizar os acordos para a realização do festival foi percebida por Ruy Pereira da Silva como uma grande oportunidade para lançar internacionalmente sua entidade. Pereira da Silva imediatamente estendeu a viagem para a Europa, com o objetivo de participar do congresso anual da FIAF, que seria realizado na cidade de Antibes, na França.

Além da participação no congresso, onde pretendia formalizar um pedido de filiação à FIAF como membro provisório, Ruy Pereira da Silva desejava estabelecer uma rede de contatos e compromissos que sustentassem sua proposta de criar uma cinemateca. A organização de um grande festival com importantes apoiadores serviu como uma boa carta de apresentação, uma credencial que dava certa legitimação para um arquivo novo e pouco conhecido. Após a viagem, Moniz Vianna anunciaria o sucesso dos contatos e a organização de novos festivais nos moldes do Americano: “*Conseguimos mais do que esperávamos. O Festival do Cinema Americano puxará uma fila de festivais. Virão depois o francês, ainda esse ano, o italiano, em 1959*”¹⁹⁷. O Festival A História do Cinema Americano passou a ser o primeiro de uma série de outros que seriam apresentados sob o nome geral de “Mostra Internacional de Arte Cinematográfica”.

A viagem de Moniz Vianna e Ruy Pereira da Silva para a Europa e os EUA foi bastante anunciada nos jornais da cidade, que se ocuparam em divulgar o roteiro,

¹⁹⁶ Carta de Ruy Pereira da Silva para Niomar Moniz Sodré. Rio de Janeiro, 29 de jun. de 1957.

¹⁹⁷ VIANNA, Antônio Moniz. **Correio da Manhã**, 04 de jan. de 1958.

comentar os objetivos e celebrar os possíveis contatos com organizações estrangeiras. A viagem foi cercada de expectativas, principalmente em relação ao Festival de Cinema Americano, que já começava a ser anunciado.

No *Jornal do Brasil*, Paulo Francis escreveu: “O Museu de Arte Moderna vai enviar aos EEUU o crítico de ‘O Correio da Manhã’, Antonio Moniz Vianna, a fim de colher material para a retrospectiva do cinema norte-americano (...).”¹⁹⁸ Já Hugo Barcelos, no *Diário de Notícias*: “percorrerão, após o Congresso da FIAF, diversos centros culturais do velho e do novo mundo, com o objetivo de adquirir obras para a Cinemateca daquela entidade”¹⁹⁹. E, ainda, o jornal *Luta Democrática*: “nos deixa muito otimistas em relação ao que será o acervo do MAM, com os demais contatos que Ruy Pereira da Silva e Moniz Viana (...)”²⁰⁰

Para os frequentadores das sessões de cinema do MAM, o boletim de outubro do setor trouxe, entre outras coisas, artigos e notas que versavam sobre o universo das cinematecas e museus de cinema, da Federação Internacional de Arquivos de Filmes, do cineclubismo no Brasil e outros elementos relacionados à viagem de Ruy Pereira da Silva e Moniz Vianna. Dois textos merecem destaque: a tradução de “*Treasure house of the cinema*” artigo de Derek Rogers, e “Cineclubismo no Brasil: uma realidade”, de Hugo Sérgio Koatz, um importante panorama do movimento cineclubista no Brasil, que antecede, por exemplo, o clássico levantamento de Rudá de Andrade.²⁰¹

No período em que os dois principais diretores estiveram fora, Carlos Fonseca, Flávio Manso Vieira e Arnaldo Coimbra ficam à frente das atividades do setor de cinema, responsáveis pela programação dos filmes e pela elaboração dos boletins. Carlos da Fonseca acaba assumindo também interinamente a coluna de Moniz Vianna no *Correio da Manhã*.

Por indicação de Moniz Viana, a seção cinematográfica do ‘Correio da Manhã’, durante sua ausência, ficará a cargo de Carlos da Fonseca, elemento de uma brilhante ‘nova geração’ de teóricos de cinema, que se está desenvolvendo nos quadros do Museu de Arte Moderna.²⁰²

¹⁹⁸ **Jornal do Brasil**, 12 de out. de 1957.

¹⁹⁹ **Diário de Notícias**, 09 de out. de 1957.

²⁰⁰ **Luta Democrática**, 20 de out. de 1957.

²⁰¹ ANDRADE, Rudá. *Op. cit.*

²⁰² **Diário de Notícias**, 23 de out. de 1957.

Os jornais nos fornecem boas informações para acompanharmos os preparativos e expectativas da viagem e também seus resultados e desdobramentos, mas para o período em que estiveram fora não há quase nenhuma cobertura. Para esse trecho, a melhor referência são os relatos de viagem que Ruy Pereira da Silva manteve e enviou de maneira sistemática para serem publicados nos boletins do setor de cinema.²⁰³ Mesmo que em alguns momentos o texto de Pereira da Silva soe muito entusiasmado e pouco crítico com os encontros e entrevistas que realizam, segue sendo um ótimo instrumento por meio do qual podemos ter uma dimensão de como foi a viagem e do que representou aquela iniciativa para a Cinemateca.

Nesses relatos, Pereira da Silva deu grande destaque às visitas a *sets* de filmagem, entrevistas com cineastas, atores e outras personalidades do mundo cinematográfico. Narra com certo fascínio os contatos com Alberto Lattuada, Robert Bresson, Federico Fellini e Giulietta Massina, Elia Kazan, Jean Renoir, Alfred Hitchcock.²⁰⁴ Todavia, para este trabalho, além do relato sobre a participação no Congresso da FIAF em Antibes, os aspectos que nos interessam de maneira mais direta nesses textos são as descrições das visitas feitas por Pereira da Silva e Moniz Vianna aos arquivos de filmes de diversos países.

É interessante observar como Pereira da Silva procurou apresentar cada um dos arquivos que visitou tendo em vista a construção da cinemateca no Rio de Janeiro. Nos relatos, ele envia informações sobre a dimensão física das instituições, o número de funcionários, aspectos da coleção, formas de financiamento das atividades, relacionamento com os campos do cinema e da cultura cinematográfica etc. Ao todo, eles visitaram arquivos na Holanda, Portugal, França, Itália, Londres e Nova Iorque. Parece-nos relevante transcrever alguns trechos desses relatos, para termos uma ideia mais clara do que chamava a atenção de Pereira da Silva e o que ele queria que os sócios do MAM lessem no boletim. As informações colhidas por ele serviram de base para a construção da cinemateca do MAM.

Em Amsterdam:

Jan de Vaal mostrou-me a sua bem organizada
fílmoteca e apresentou-me aos seus principais

²⁰³ Os relatos de viagem foram publicados nos boletins de novembro de 1957 a janeiro de 1958.

²⁰⁴ Moniz Vianna realizou uma série de entrevistas com muitas dessas personalidades do mundo cinematográfico, que foram publicadas no *Correio da Manhã* após seu retorno ao Brasil.

funcionários (6 ao todo). – O ‘*Stichting Nederlands Filmmuseum*’ foi fundado em 1946, funcionando até hoje com subvenções do Estado e da Municipalidade. Seus arquivos presentemente reúnem cerca de 2.000 filmes, 14.000 fotografias e 1.200 livros, além de coleções de cartazes, cenários e aparelhos. As suas sessões regulares realizam-se numa sala com 225 cadeiras e devidamente adaptada para exibições cinematográficas. (...) A visita ao ‘*Filmmuseum*’ de Amsterdam foi, sem dúvida, um primeiro contato, interessante e animador, desta viagem ao mundo da ciência do filme e da arte do cinema.²⁰⁵

Na capital portuguesa, visitaram a Cinemateca Nacional:

A Cinemateca Nacional, dirigida por Manuel Felix Ribeiro, pertence ao governo e funciona no Secretariado Nacional de Informação, em Lisboa. Fundada em 1948, tornou-se membro da FIAF em 1956, desenvolvendo atualmente um programa de ampliação de seus arquivos de filmes portugueses e de um bom número de filmes clássicos estrangeiros. – Infelizmente parece não existir um clima ideal de relações entre a Cinemateca e o movimento cineclubista que, numa atividade ininterrupta e entusiástica, vem colocando Portugal em posição de destaque no panorama da difusão da cultura cinematográfica mundial.²⁰⁶

Já na Itália, foram a instituições em três cidades. Em Turim, visitaram o *Museo Del Cinema de Torino*:

A simpática senhora [Maria Adriana] Prolo mostrou-nos todas as coleções do seu magnífico Museu, desde os aparelhos antigos (Lanternas mágicas, etc.) até a sua biblioteca, filmes etc. Está presentemente mudando os seus arquivos e coleções para uma nova e magnífica sede, num ala de um grande ‘*Palazzo*’ pertencente à municipalidade de Turim. Com ela discutimos todos os detalhes dessa nova sede e os planos das obras especiais em final de execução.²⁰⁷

Em Milão, a *Cineteca Italiana*:

[Gianni] Comencini e [Walter] Alberti mostraram-nos, também, toda a organização de seus trabalhos, principalmente os relacionados com mostras especiais

²⁰⁵ SILVA, Ruy Pereira da. “Jornal de viagem”. In: **Boletim mensal de cinema do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, nov. de 1957.

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ SILVA, Ruy Pereira da. “Jornal de viagem”. In: **Boletim mensal de cinema do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, dez. de 1957.

que regularmente apresentam em outras cidades e em outros países.²⁰⁸

Em Roma, o *Centro Sperimentale di Cinematografia* e a *Cineteca Nazionale*:

onde fomos recebidos por um dos seus diretores, Fausto Mantesanti: com ele visitamos todo o Centro: suas salas de aula, de filmagem, de montagem, seus auditórios e a ‘blokhaus’ da cinemateca.²⁰⁹

A visita ao BFI, em Londres, foi guiada por seu diretor, Enerst H. Lindgren:

Lindgren fala-nos da organização geral do Instituto, do seu ‘*Bord of Governors*’, dos seus departamentos administrativos e de informações (...) e principalmente Lindgren nos fala do ‘*National Film Archive*’ que vem a ser a filmoteca do Instituto. Lindgren é o seu Diretor e Conservador, contando com 12 auxiliares. A N.F.L. foi fundada em 1935 e possui mais de 7.000 filmes e de 120.000 fotografias, além de vasto material histórico, biblioteca, etc.²¹⁰

E por último, Nova Iorque:

A visita seguinte foi a Richard Griffith, Conservador da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de Nova York e que não víamos desde o nosso último contato pessoal em maio de 1955. (...) Conversamos sobre o último congresso da FIAF (ao qual Griffith não pôde comparecer), sobre a sua ‘*Film Library*’ e sobre o nosso trabalho no Rio e falamos, também, sobre a futura colaboração de Griffith com a nossa Cinemateca.²¹¹

É bastante curioso que justamente no caso da *Film Library* do MoMA Ruy Pereira da Silva não faça nenhuma descrição, não entre em nenhum detalhe sobre a organização ou estrutura da entidade. Contenta-se em comentar, de passagem, que conversou sobre o assunto com o responsável, Richard Griffith. Mesmo que isso se deva ao fato de Pereira da Silva estar privilegiando, em sua passagem pelos EUA, a organização do Festival de Cinema Americano, não deixa de chamar a atenção, na medida em que sabemos da importância do Museu nova-iorquino para o MAM-RJ.

Sobre o congresso da FIAF, a percepção de Ruy Pereira da Silva e de Moniz Vianna foi de que a participação da futura Cinemateca do MAM foi muito positiva, que

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Ibidem.*

²¹⁰ SILVA, Ruy Pereira da. “Jornal de viagem”. In: **Boletim mensal de cinema do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Jan. de 1958. p. 4.

²¹¹ *Idem.* p. 5.

“*tudo ultrapassou a nossa expectativa*”. O fato de terem estabelecido inúmeros contatos com arquivos de toda a parte do mundo, de terem conseguido renovar suas relações com Paulo Emílio Salles Gomes – “*Fiz as pazes com o Paulo Emílio (quase acendi uma vela no Vaticano por causa disso, mas o Antônio disse que o Vaticano dava azar...)*” –, que os teria auxiliado enormemente na introdução ao universo da Federação, e terem feito a formalização do pedido para ingressarem como membros provisórios da entidade levou Pereira da Silva a sonhar mais alto com a sua cinemateca.

Apresentamos um relatório das nossas atividades e nos candidatamos a membros provisórios, dependendo para a nossa admissão de certas formalidades, tais como o envio dos nossos estatutos, etc.²¹²

Tais formalidades só seriam resolvidas dois anos depois de encerrado o congresso na França, quando Pereira da Silva já não mais estava à frente da Cinemateca do MAM. A aceitação da Cinemateca do MAM como membro provisório da FIAF deu-se no encontro de Estocolmo, na Suécia.

Entretanto, o entusiasmo de Pereira da Silva não era acompanhado por Paulo Emílio Salles Gomes, que via com certa apreensão e exagero as declarações feitas pelo dirigente carioca na apresentação do relatório na FIAF.²¹³ Ao recordar do episódio, Pereira da Silva declarou: “*O Paulo Emílio inclusive me disse, lá em Antibes, que estava votando a favor da transformação em Cinemateca, mas que ele achava que eu estava sendo apressado demais, que eu ia ter muitos problemas com isso.*”²¹⁴

Apressado ou não, a viagem e os contatos estabelecidos no exterior convenceram a direção do Museu de Arte Moderna a avaliar a transformação do setor em uma Cinemateca. O próprio projeto do prédio do Museu receberia alterações para assegurar áreas de guarda, trabalho e exibição para o setor que ia ganhando corpo.

Em Janeiro de 1958, foi inaugurada a primeira parte da sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Aterro do Flamengo. A inauguração contou inclusive com a presença do então presidente Juscelino Kubitschek. Toda a parte administrativa do Museu, que estava alojada no prédio do Ministério da Educação, foi transferida para

²¹² SILVA, Ruy Pereira da. “Jornal de viagem”. In: **Boletim mensal de cinema do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, dez. de 1957.

²¹³ Carta de Paulo Emílio Salles Gomes para Ruy Pereira da Silva. São Paulo, 08 de jun. de 1958.

²¹⁴ Entrevista com Ruy Pereira da Silva realizada pelo autor. Brasília-DF, 30 e 31 de mar. de 2010.

o edifício novo. Porém, como ainda não havia auditórios ou salas de exibição, a Cinemateca seguiu com as projeções na ABI.

O crítico Décio Vieira Ottoni, que vinha colaborando de forma bissexta com a Cinemateca, expressou em sua coluna do *Diário Carioca* um pouco do entusiasmo que envolvia o projeto naquele início de ano, e que acabou significando a definitiva consolidação do projeto da Cinemateca do MAM:

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro acaba de inaugurar a primeira etapa do grupo de edificações em que passarão a funcionar todas as suas atividades à exceção das exposições de filmes (...). O fato de terem as instalações da Cinemateca, auditório para sessões, biblioteca, etc., sido deixadas para a fase complementar não quer dizer que o cinema tenha sido relegado para um segundo plano das ações da Diretoria e do Conselho daquela instituição. (...) Pode-se dizer, portanto, que o cinema, umas das mais novas atividades do Museu, é a que mais tem desenvolvido o seu trabalho, mesmo comparado ao ritmo enérgico em que as demais se desdobram. (...) Pela perspectiva aberta – se em dez anos temos uma sede apta a atender a maior parte dos interesses do Museu e em 12 vamos tê-lo inteiramente edificado sobre a sua área de 40 mil metros quadrados no aterro de Santa Luzia – teremos dentro de uns cinco anos um dos maiores acervos e uma das mais completas cinematecas do mundo (...) De minha parte, como membro do Departamento de Cinema, devo dizer que muito pouco tenho feito, limitando-me a emprestar um decidido, mas cômodo, apoio moral que é a contribuição de quase todos os muito atarefados. Diante do que vi erguido, entretanto devo dizer que assumi o compromisso de reservar algum tempo (dentro do meu tempo todo tomado) para ajudar, na parte que me toca, as iniciativas culturais e artísticas do Museu de D. Niomar no plano cinematográfico. Dentro em breve, teremos um curso completo, feito mediante exibição orgânica de programas de História e Estética do Cinema, cobrindo meio século de existência desta arte. Possivelmente teremos uma revista especializada e fatalmente alguns cursos (...) ²¹⁵

O boletim do mês de fevereiro de 1958 trouxe pela primeira vez estampado no alto da capa o título de Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nela, um desenho do personagem *Mr. Magoo*, especialmente feito por seu criador Stephen Bosustow, saudava com seu chapéu os leitores, como se desse as boas-vindas para a nova fase da instituição.

²¹⁵ OTTONI, Décio Vieira. “O Museu”. *Correio da Manhã*, 28 de jan. de 1958.

3.8 – O Festival A História do Cinema Americano

Este foi o primeiro da série de festivais organizados pela Cinemateca do MAM sob o título de Mostra Internacional da Arte Cinematográfica. Seguiram-se a ele a 2ª Mostra Internacional de Arte Cinematográfica, com o Festival A História do Cinema Francês (1959), e a 3ª Mostra Internacional de Arte Cinematográfica, com o Festival A História do Cinema Italiano (1960).

O Festival A História do Cinema Americano foi realizado entre julho e agosto de 1958 e contou com o suporte oficial dos governos brasileiro e norte-americano através de suas embaixadas, além de entidades e colaboradores particulares. Destacam-se os apoios da *Motion Pictures Association of America* e da *Film Library* do MoMA.

Os veículos de comunicação não pouparam espaço na cobertura do evento meses antes do início do festival, marcado para junho de 1958. Décio Vieira Otonni, por exemplo, fala da “*maior mostra cinematográfica no Rio.*”²¹⁶ Outros jornais preferiam destacar o *glamour* do cinema norte-americano: “*Pré-estreia mundial vai trazer Hollywood ao Rio*”²¹⁷ ou “*Artistas de Hollywood deverão visitar o Brasil durante o Festival de Cinema*”²¹⁸ Já durante a execução do festival, o *Correio da Manhã* traria entrevistas diárias com personalidades do mundo cinematográfico, críticos, políticos e representantes do governo e consulados. Para ajudar na divulgação do evento, o Museu promoveu um concurso de cartazes para eleger aquele que seria utilizado na sua divulgação.²¹⁹

A estrutura do Festival foi dividida em três blocos: o ciclo retrospectivo, parte central do evento, o ciclo de pré-estreias e uma exposição.

O ciclo retrospectivo era composto tanto por filmes narrativos quanto documentários, de acordo com a divisão de Griffith. Os filmes foram dispostos de forma linear e evolutiva, desde os chamados inventores do cinema e da linguagem clássica (Thomas Edison, Edwin S. Potter e D. W. Griffith), passando com uma grande ênfase pelas comédias, marco do cinema mudo americano (Mack Sennett, Charles Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton), destacando outros diretores e alguns grandes atores do

²¹⁶ OTONNI, Décio Vieira. “A maior mostra cinematográfica no Rio”. *Diário Carioca*, 09 de mar. de 1958.

²¹⁷ “Pré-estreia mundial vai trazer Hollywood ao Rio”. *Última Hora*, 24 de maio de 1958.

²¹⁸ “Artistas de Hollywood deverão visitar o Brasil durante o Festival de Cinema”. *Correio da Manhã*, 15 de jun. de 1958.

²¹⁹ “Concurso de cartazes”. *Correio da Manhã*, 03 de maio de 1958.

período (Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Theda Bara, Rudolph Valentino, Josef Von Sternberg, Erich Von Stroohein, F. W. Murnau e o inventor do documentário, Robert Flaherty), até chegar ao cinema sonoro. O som marcaria uma virada importante no cinema norte-americano, com o surgimento dos grandes musicais e de outros filmes de gênero (*Western, Gangsters, Terror, Ficção Científica*). Também teve espaço um olhar autoral para alguns diretores de Hollywood, tais como King Vidor, Cecil B. de Mille, John Ford, Ernst Lubitsch e Frank Capra. Um dos grandes destaques do evento foi a apresentação de *Cidadão Kane* (Dir. Orson Welles, EUA, 1941).

O ciclo de pré-estreias serviu como espaço para a apresentação de novos filmes das companhias americanas que apoiavam o evento. Foram exibidos nove filmes de diretores como: Billy Wilder, Stanley Kubrick, Otto Preminger e George Stevens.

A exposição seguiu a mesma estrutura: painéis, fotografias, objetos, aparelhos cinematográficos, desenhos, figurinos, livros, revistas, programas e roteiros, organizados em salas que seguem a separação por gêneros e aparatos técnicos, a saber: sala “assim nasceu o cinema americano”; sala “os grandes realizadores”; sala “*cartoons*”; sala “o documentário”; sala “*Westrex*”; sala “*Bell & Howell*”; sala “publicações”; sala “o estrelismo”; sala “a música”; sala “musicais”; sala “*horror e science fiction*”; sala “*western*”.

O aspecto central da organização desse Festival foi, como não podia deixar de ser, seu caráter histórico balizado por uma visão panorâmica e evolutiva do cinema feito nos EUA do final do século XIX à primeira metade do século XX. Os filmes foram apresentados numa contínua enumeração de grandes diretores, atores e gêneros que teriam marcado a história daquela cinematografia.

Em paralelo aos eventos principais, foi também organizado um seminário sobre cinema e preservação de filmes que teve lugar no auditório do Ministério da Educação.

Como noticiou o *Correio da Manhã*, com o Seminário,

pretende-se debater todos os assuntos referentes a cinema no Brasil e no Mundo, estando previsto o comparecimento de autoridades e pessoas ligadas à cinematografia entre nós, objetivando o Museu assim promover uma tomada de consciência de nossos

poderes constituídos sobre o cinema e sua importância artística, cultural, industrial e comercial.²²⁰

Assim, importantes nomes do cinema brasileiro e mundial participaram do seminário, como por exemplo: Richard Griffith, conservador-chefe da *Film Library* do MoMA; o cineasta italiano Roberto Rossellini; Paulo Emílio Salles Gomes, conservador-chefe da Cinemateca Brasileira; o pioneiro produtor Adhemar Gonzaga; Pedro Gouveia Filho, diretor do INCE; além dos representantes da Cinemateca e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.²²¹ A palestra inicial foi proferida pelo conservador-chefe da Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes, que abordou o tema “Os problemas da conservação de filmes no Brasil”. Também proferiram palestras Richard Griffith, Roberto Rossellini e Adhemar Gonzaga, que proferiu uma comunicação sobre cineclubismo. Ainda durante o evento, foram exibidos e debatidos os filmes *Aurora* (*Sunrise*. Dir.: Murnau, 1926), *Through the back door* (Dir.: Alfred Green e Jack Pickford. EUA, 1921) e *O drama das secas* (Dir.: Rodolfo Nani, Brasil, 1958).

3.9 – “A vez do Rio”

Pouco depois do término do Festival A História do Cinema Americano, Paulo Emílio Salles Gomes dedicou sua coluna no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo* a discutir a iniciativa de Ruy Pereira da Silva e Antônio Moniz Vianna de transformar o setor de cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na Cinemateca do MAM. Intitulado “A vez do Rio”, o texto de Salles Gomes aproveita a grande repercussão do Festival para fazer uma série de observações, apontamentos e sugestões “*a propósito do desejo do grupo carioca de criar uma cinemateca.*”²²²

Se por um lado esse texto é o reconhecimento de que o projeto carioca estava em andamento e seria efetivamente levado adiante, por outro demonstra, mais uma vez, a luta de Salles Gomes em defesa da Cinemateca Brasileira, nesse caso destacando a primazia e a solidez do projeto de tal instituição.

Tudo indica que, em matéria de cinemateca, vivemos no Brasil uma experiência semelhante à de outros países.

²²⁰ **Correio da Manhã**, 19 de ago. 1958.

²²¹ Segundo nos relatou Ruy Pereira da Silva, alguns dos jovens que formariam o Cinema Novo brasileiro, e que frequentavam os cineclubes do Rio de Janeiro, também teriam assistido aos seminários. Entre esses jovens, ele cita Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, David Neves e Walter Lima Junior.

²²² GOMES, Paulo Emílio Salles. “A vez do Rio”. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Op.cit.* pp. 428-429.

Para a causa da conservação de filmes e da cultura cinematográfica, um período inicial de articulação íntima com bibliotecas, academias e museus é muito útil, pois o prestígio dessas instituições tradicionais facilita a aceitação do fenômeno cinematográfico como fato cultural. Chega, porém, o momento em que o vulto e a extrema complexidade das tarefas das cinematecas perturbam a estrutura das instituições que as englobam.²²³

Salles Gomes aconselha que, para não perder a vez, os cariocas deveriam observar com cuidado a história de outros arquivos de filmes, especialmente aqueles que tiveram seu início no interior de instituições tradicionais onde o cinema era um elemento estranho, distinto dos objetos culturais aos quais se dedicam os museus de arte, os arquivos públicos ou as bibliotecas, “*porque neles poderão encontrar o delineamento geral de seu próprio destino.*” A natureza do objeto cinematográfico seria sempre um “corpo estranho”, que demandaria cuidados muito singulares, os quais envolviam custos muito elevados. Salles Gomes lembra que esse era o caso da própria Cinemateca Brasileira que, de certa forma, antecipando-se aos problemas futuros, garantiu sua independência, de forma “*harmoniosa*”, em relação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Embora não visse como inexorável o destino da Cinemateca do MAM, o autor é extremamente cético quanto à relação entre Museus e Cinematecas. Para ele, era uma questão de tempo o desentendimento entre esses projetos, pois de uma forma geral, quando os museus se relacionavam com o cinema, acabavam valorizando mais o lado da difusão, onde o público entra em contato com as obras, e menos o da preservação, onde os gastos são elevados e não há nenhum *glamour*. Ao contrário dessa ideia, Salles Gomes acreditava que a missão central de uma cinemateca estava localizada no trabalho de conservação que precede a exibição. Nesse sentido, está muito mais próximo do pensamento de Ernest H. Lindgren, que grosso modo defendia a primazia da preservação do objeto fílmico em detrimento de sua circulação, do que de Henri Langlois, que valorizava mais a difusão da obra.²²⁴ O caso do MoMA, que há mais de 20 anos mantinha sua *Film Library*, não é comentado, mesmo sendo esse o exemplo mais próximo ao projeto do MAM do Rio de Janeiro.

²²³ *Idem.* p.

²²⁴ Comentamos sobre a divergência entre essas perspectivas no primeiro capítulo.

Seu objetivo poderia ser o de auxiliar no crescimento do projeto carioca, mas, para isso, era preciso ter o cuidado de demarcar um lugar de destaque para a Cinemateca Brasileira. Por isso, chama a atenção para a separação que a Cinemateca Brasileira estabeleceu em relação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, para escolha de um caminho “autônomo”. Segundo Salles Gomes, tal decisão, embora não tenha resolvido as dificuldades financeiras e estruturais da instituição, teria permitido contornar problemas que na composição anterior seriam “insolúveis” e iniciar a “construção de seu futuro”.

Pela comparação sugerida no texto, de um lado há uma instituição construindo-se para o futuro – a Cinemateca Brasileira – e, de outro, há uma instituição que no momento mesmo em que é criada já está presa a um modelo defasado, antigo, a Cinemateca do MAM.

Cabe chamar a atenção para o fato de que, ao publicar “A vez do Rio”, Salles Gomes não sabia da crise interna pela qual estava passando a Cinemateca do MAM e que havia resultado na saída de parte de sua equipe. Ao ser informado sobre tal contexto, demonstrou apreensão de que as críticas elaboradas no texto fossem mal compreendidas, lidas como críticas negativas, “*fora do espírito construtivo em que foram escritas.*”²²⁵

3.10 – A saída da primeira equipe

Na manhã do dia 28 de outubro de 1958, Antônio Moniz Vianna publicou uma nota em sua coluna do *Correio da Manhã*, onde apresentava uma nova composição dos membros da Cinemateca do MAM.

A Cinemateca do Museu de Arte Moderna conta agora, entre os seus membros efetivos, com os críticos José Sanz (Jornal do Comércio) e José Lino Grunewald (Jornal de Letras), que já há vários meses vinham colaborando com o Museu em suas atividades cinematográficas, inclusive na redação do texto do Catálogo do Festival ‘A história do Cinema Americano’.

No momento, a Cinemateca está assim constituída: Antônio Moniz Vianna, membro do conselho deliberativo do Museu e supervisor da Cinemateca; Arnaldo Arêas Coimbra, Carlos Fonseca, Décio Vieira

²²⁵ Carta de Paulo Emílio Salles Gomes para Ruy Pereira da Silva. São Paulo, 12 de nov. de 1958.

Otoni, Flávio Manso Vieira, George Gurjan, José Lino Grunewald, José Sanz, Ruy Pereira da Silva.²²⁶

Esse fato pegou de surpresa não apenas Ruy Pereira da Silva, como todas as outras pessoas que vinham colaborando com a Cinemateca do MAM e que se empenharam na realização do Festival A História do Cinema Americano. Embora soubesse que a sua relação com Moniz Vianna vinha apresentando altos e baixos desde a viagem à Europa e os EUA, Pereira da Silva não esperava que algo assim pudesse acontecer, sobretudo após o sucesso do Festival de Cinema Americano. Dias antes, em um almoço promovido em sua homenagem no restaurante da Mesbla, Ruy Pereira da Silva havia anunciado publicamente seus planos para a entidade e elogiado nominalmente Moniz Vianna.²²⁷

No próprio dia 28, Flávio Manso Vieira, Carlos Amaral da Fonseca e Arnaldo Arêas Coimbra enviam uma carta a Niomar Moniz Sodré expressando o desconforto e descontentamento do grupo com a atitude de Moniz Vianna, e talvez esperando uma resolução para o caso, o que não aconteceu.

Vimos manifestar o nosso desagrado pela nota publicada pelo Sr. Antônio Moniz Vianna, em sua coluna de cinema do *Correio da Manhã* de hoje, com o nosso total desconhecimento, o que só podemos encarar como imperdoável omissão às nossas pessoas, uma vez que não fomos notificados dessas novas resoluções.²²⁸

Na visão de Ruy Pereira da Silva houve, naquele momento, um crescente descompasso entre sua equipe e Moniz Vianna, descompasso este que já vinha sendo nutrido desde algum tempo, mas ganhou novos contornos durante a organização e execução do Festival A História do Cinema Americano. Para Pereira da Silva, o sucesso do evento “*despertou ciúmeiras e incompatibilidades*”²²⁹ que fizeram com que Moniz Vianna tomasse a atitude de reformular a Cinemateca de surpresa. Hoje, ao lembrar-se do mesmo episódio, Pereira da Silva acredita que o crítico do *Correio da Manhã* tenha tomado tal atitude por influência de José Sanz, que estaria próximo a ele [Moniz Vianna] especialmente durante a preparação e realização do Festival de Cinema Americano: “*O Sanz deve ter metido na cabeça do Moniz Vianna que eu devia estar*

²²⁶ *Correio da Manhã*, 28 de out. de 1958.

²²⁷ Discurso de agradecimento proferido por ocasião de almoço em sua homenagem. Rio de Janeiro. [Acervo pessoal de Ruy Pereira da Silva].

²²⁸ Carta de Flávio Manso Vieira, Carlos Amaral da Fonseca e Arnaldo Arêas Coimbra à Niomar Moniz Sodré. Rio de Janeiro, 28 de out. de 1958.

²²⁹ Carta de Ruy Pereira da Silva para Rudá de Andrade. Rio de Janeiro, 17 de nov. de 1958.

*fazendo alguma coisa na área dele, já que ele era conselheiro, era primo da Niomar...»*²³⁰

Foi exatamente o crítico do *Jornal do Commercio* e de *O Globo*, José Sanz, quem assumiu o lugar deixado por Pereira da Silva. Ao entrar na Cinemateca, Sanz não poupou críticas ao seu antecessor, demonstrando que o clima nos bastidores da instituição esteve realmente quente. Sanz chega a acusar o grupo de Ruy Pereira da Silva de ter tentado “sabotar” Moniz Vianna, na tentativa de “alijar” o crítico do processo de construção da Cinemateca. Em Carta para Paulo Emílio Salles Gomes, afirma:

O seu amigo Ruy [Pereira da Silva] e sua (dele) corte, depois de uma série de incidentes, atitudes atrabilárias e sabotagem ao Moniz, foram despejados da Cinemateca por D. Niomar, já exausta de aguentá-los. Provocaram, deliberadamente, várias crises na suposição de conseguir alijar o Moniz (...)²³¹

Mais importante do que julgar quem tinha razão nas críticas e acusações trocadas é perceber que elas nos revelam a intensa disputa que vinha ocorrendo durante o processo de construção da Cinemateca do MAM. Havia uma discordância, em relação à orientação da entidade, que ganhou força após a realização do Festival de Cinema Americano. Naquele momento, por alguma razão que não conseguimos identificar, a disputa de forças pendeu contra o grupo inicial da Cinemateca, que acabou alijado do processo.

Entretanto, é interessante perceber que Paulo Emílio Salles Gomes, mesmo simpatizando mais com a nova composição da diretoria da Cinemateca do MAM e avaliando positivamente as mudanças que ela poderia apresentar, via com ceticismo o destino da instituição carioca. Para ele, o panorama não se alterava substancialmente, uma vez que a Cinemateca seguiria vinculada ao Museu de Arte Moderna e que um desentendimento entre os novos dirigentes e a direção do Museu seria uma questão de tempo. Em carta para o diretor da *Cinémathèque Française*, escreveu:

Esperi o desenvolvimento da crise interna que aconteceu no Rio antes de dar a você minha opinião. A combinação Moniz Vianna - José Sanz (que substituiu da Silva, como você sabe) é bem mais harmoniosa que

²³⁰ Entrevista com Ruy Pereira da Silva realizada pelo autor. Brasília-DF, 30 e 31 de mar. de 2010.

²³¹ Carta de José Sanz para Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro, 05 de nov. de 1958.

a anterior. Tanto Vianna quanto Sanz são de natureza exaltada. É preciso esperar que eles levem um certo tempo para se desentender com a direção do Museu e que façam, nesse tempo, um bom trabalho. (...) ²³²

Como já mencionamos, Sanz trabalhava como crítico cinematográfico em dois importantes jornais da cidade do Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio* e *O Globo*. Todavia, para além do trabalho como crítico, Sanz foi uma figura célebre do meio cultural da cidade, um verdadeiro agitador cultural, conhecido por suas incríveis e mirabolantes histórias que ninguém nunca sabia terem sido realmente vividas ou inventadas. ²³³ Por essa razão e pelo fato de ser um profundo conhecedor e divulgador do gênero de Ficção Científica no Brasil, recebeu a alcunha *Sanz Fiction*. Ainda está por ser feito um levantamento adequado sobre a vida e obra de José Sanz, que permita uma compreensão mais sólida sobre sua trajetória. Tal levantamento foi iniciado pela professora Hilda Machado, mas acabou sendo abruptamente interrompido por seu inesperado falecimento. ²³⁴

Na nova direção da Cinemateca do MAM, foi José Sanz quem ficou responsável pelo dia a dia da instituição, por montar a programação de filmes, responder as correspondências, estabelecer novas parcerias etc.. Os demais seguiriam sendo um comitê de apoiadores e colaboradores eventuais, principalmente nos boletins e catálogos dos festivais. Juntar-se-iam a esse grupo os críticos Van Jafa, Ely Azeredo e Alberto Shatovsky e, para auxiliar nas muitas tarefas cotidianas, Sanz convidou Fernando Ferreira, jovem jornalista de *O Globo*, que já havia trabalhado com ele na preparação do catálogo do Festival de Cinema Americano. ²³⁵

De imediato, Sanz buscou renovar as relações entre as cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo: “*Acredito que vamos entrar, nós e vocês, numa era de mais*

²³² Carta de Paulo Emílio Salles Gomes para Henri Langlois. São Paulo, 20 de dez. de 1958.

²³³ “[José Sanz] era conhecido como um grande mentiroso (...) mas muitas das mentiras que contava não eram mentiras, eram verdades”. Entrevista com Dejean Magno Pellegrin realizada pelo autor. Rio de Janeiro, 23 de abr. de 2010.

²³⁴ A parte inicial da pesquisa de Hilda Machado foi apresentada na comunicação “José Sanz: revisões historiográficas” durante o **X Encontro da Socine** na cidade de Ouro Preto – MG, em 2006. Uma de suas orientandas no curso de Cinema da UFF organizou algumas informações da mesma pesquisa em sua monografia de conclusão de curso. Ver: BRUM, Érica Alves. **Finalmente Sanz sem ficção**: verdadeiras histórias. Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Comunicação Social. Niterói, 2007.

²³⁵ Segundo nos relatou Dejean Magno Pellegrin, antes do convite a Fernando Ferreira, José Sanz o teria procurado para oferecer o cargo de auxiliar na Cinemateca do MAM, porém, como havia recebido uma bolsa para estudar na França, declinou do convite. [Entrevista de Dejean Magno Pellegrin realizada pelo autor. Rio de Janeiro, 23 de abr. de 2010].

estreita e fecunda colaboração.”²³⁶ Ele e parte da nova equipe acreditavam que o grupo de Ruy Pereira da Silva não havia conduzido de forma adequada a Cinemateca do MAM, pois não estariam imbuídos com um “espírito” de cinemateca ou de cineclubismo. Ao contrário, estariam comprometidos com seus próprios interesses, com sua autopromoção, movidos por “ vaidade”. Fernando Ferreira nos ajuda a compreender por onde passavam as críticas à equipe anterior:

O Grupo de Ruy era audacioso quanto aos eventos, badalava-se muito. Enquanto outros cineclubes promoviam sessões com discussões empenhadas naquilo que a gente poderia chamar de política de cinema, eles promoviam sessões de lançamentos de filmes, como *Vidas Amargas (East of Eden)* de Elia Kazan, à meia noite e com isso abasteciam a imprensa com muitas informações.²³⁷

Num momento histórico cada vez mais marcado pelo acirramento das posições políticas, o fato de um grupo abrir espaço para um lado mais “mundano” do cinema, com suas pré-estreias e coquetéis de lançamento, assumir uma postura de deslumbramento frente aos filmes e ao universo cinematográfico ou, ainda, valorizar o cinema dos grandes estúdios, notadamente norte-americanos, era razão suficiente para serem acusados de alienados ou mesmo direitistas. E o gosto por Elia Kazan simbolizaria tudo isso. Todavia, se olharmos para a programação organizada pela primeira equipe, podemos constatar que junto dos coquetéis e da badalação também havia espaço para filmes um pouco menos convencionais.

José Sanz, buscando marcar uma diferença e uma mudança definitiva na Cinemateca, é impetuoso em suas críticas, negando o trabalho realizado até ali por Ruy Pereira da Silva e sua equipe. Porém, o que se percebe em sua gestão é que, embora houvesse uma mudança, que podemos constatar, por exemplo, na programação regular de filmes, havia também uma grande continuidade entre os dois momentos, como, por exemplo, a manutenção de uma relação com as distribuidoras norte-americanas.

Observando a programação, vemos que em primeiro lugar se encerra o modelo de organização por ciclos que vinha sendo adotado desde 1956 e, em seguida, começa a mudar um pouco o perfil dos filmes exibidos. Para além dos filmes norte-americanos, franceses, italianos e ingleses, que predominavam na programação, passam a ser

²³⁶ Carta de José Sanz para Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro, 05 de nov. de 1958.

²³⁷ Depoimento de Fernando Ferreira a Alice Pougy. Apud. POUGY, Alice. *Op. cit.*

exibidos alguns títulos dos cinemas sueco, japonês, polonês, mexicano e, pela primeira vez, um filme de longa metragem brasileiro: *Na garganta do Diabo* (Dir.: Walter Hugo Khoury, Brasil, 1960). Esse filme, que havia sido escolhido pela Divisão Cultural do Itamaraty para representar o país no festival de Mar del Plata, foi exibido em pré-estreia na Cinemateca do MAM. “A equipe de programação da Cinemateca, por unanimidade, decidiu-se pela apresentação deste filme por julgá-lo, dentro de nosso cinema, uma obra extraordinária, de exceção”.²³⁸ Outro filme brasileiro só seria exibido mais de um ano depois, numa homenagem a Adhemar Gonzaga: *Ganga Bruta* (Dir.: Humberto Mauro, 1933, Brasil).

O boletim da Cinemateca também sofreria algumas modificações. Em janeiro de 1959, foi estabelecido um padrão de revista para a publicação, mas que duraria apenas até a inauguração do Festival em homenagem à cinematografia francesa.

3.11 – Os Festivais “A História do Cinema Francês” e “A História do Cinema Italiano”

A organização da 2ª Mostra Internacional da Arte Cinematográfica dedicada ao Cinema Francês já vinha sendo delineada por Ruy Pereira da Silva e Antônio Moniz Vianna desde a viagem que fizeram para participar do Congresso da FIAF.²³⁹ Os contatos com a Unifrance Filmes e, claro, com a *Cinémathèque Française* já estavam bastante adiantados quando Pereira da Silva foi levado a se afastar da Cinemateca. Pouco antes do episódio, o próprio Pereira da Silva havia anunciado publicamente a realização do Festival:

Quantos outros certames não serão incluídos nesse calendário pelo nosso Museu, já mesmo num futuro bem próximo? E, para 1959, posso desde já anunciar o Festival “A História do Cinema Francês”.²⁴⁰

Ao longo do ano de 1959, foi realizada uma série de reuniões para estabelecer os arranjos e entendimentos entre as partes envolvidas na organização do Festival. Mais uma vez, foram fundamentais os apoios do governo brasileiro, através do Itamaraty, e do governo francês, por meio de sua Embaixada e do Serviço Cultural.

Embora a entrada da Cinemateca como membro provisório da FIAF tenha se dado em 1959, por conta do Festival isso ainda não tinha se efetivado. Nesse sentido, a

²³⁸ **Correio da Manhã**, 13 de mar. de 1960.

²³⁹ **Correio da Manhã**, 04 de jan. de 1958.

²⁴⁰ Declaração feita durante um discurso de agradecimento em uma homenagem.

participação da Cinemateca Brasileira foi muito importante para intermediar o acesso aos filmes enviados pela *Cinémathèque Française*. O apoio da instituição paulista também se deu na preparação do catálogo, que contou com diversos textos escritos por seus membros: Gustavo Dahl, sobre “Film d’art”; Jean-Claude Bernardet sobre Jaques e Pierre Prévert; Rudá de Andrade sobre os irmãos Lumière e também as companhias *Pathé* e *Gaumont*; Francisco Luiz de Almeida Salles escreveu sobre Jean Epstein e os filmes de *avant-gard*; e Paulo Emílio Salles Gomes sobre Jean Vigo. Pela Cinemateca do MAM, escreveram José Sanz (René Clair e Jean Renoir), Fernando Ferreira (Abel Gance e Jaques Feyder), José Lino Grunewald (Jaques Tati e Julien Duvivier) e Antônio Moniz Vianna (Marcel l’Herbier e Max Ophuls). Além disso, tiveram a colaboração de: Nelson Dantas (Jean Cocteau e filmes e diretores do período da Segunda Guerra), Sérgio Lima (George Méliès, Émile Cohl, primeiros cômicos e seriados), B. J. Duarte (Alberto Cavalcanti), Saulo Pereira de Mello (Carl Th. Dreyer), Robert Chauvière, Luis Buñuel e André Mauraux.

Dos cerca de 200 filmes exibidos durante o festival, mais de 150 parecem ter sido enviados por Henri Langlois. O próprio diretor da *Cinémathèque Française* veio ao Rio de Janeiro prestigiar o evento.

Veio Langlois a convite da Divisão Cultural do Itamarati a fim de participar do Festival do Cinema Francês promovido pelo Museu de Arte Moderna e cuja Retrospectiva, a mais completa já realizada no mundo, não teria sido possível sem o seu esforço pioneiro, pois, de outra maneira, já teriam desaparecido os ‘clássicos’ de cinema agora ressuscitados entre nós.²⁴¹

Também esteve presente um dos grandes apoiadores de Henri Langlois à frente da *Cinémathèque Française*, o ministro da cultura francês Andre Malraux. Em sua homenagem, foi promovida uma sessão especial do filme de René Clair, *Le Million*, no Cine Ópera. Em entrevista ao *Correio da Manhã*, o ministro fez uma declaração sobre o papel das cinematecas para o meio cinematográfico e cultural: “*Malraux sabe – e diz – que a cinemateca é o único meio de tornar possível a compreensão do cinema como uma arte. Malraux compreende e ama o cinema.*”²⁴²

Assim como no Festival de Cinema Americano, foi disponibilizado um importante espaço na programação desse novo festival para o cinema francês

²⁴¹ “Está no Rio o diretor da *Cinémathèque Française*”. **Correio da Manhã**, 25 de ago. de 1959.

²⁴² **Correio da manhã**, 25 de ago. de 1959.

contemporâneo, tendo sido escolhido um júri que conferiu prêmios para os melhores. Com isso, foram eleitos: *Meu Tio (Mon oncle)*. Dir.: Jacques Tati, França, 1958) e *Os amantes (Les Amants)*. Dir.: Louis Malle, França, 1958).

Uma polêmica que indiretamente envolveu o Festival foi a proibição do filme *Os amantes* pelo Serviço de Censura. O filme, que tinha acabado de ser premiado no Festival com a placa de melhor direção, prêmio recebido pessoalmente por Louis Malle, acabou tendo sua exibição proibida em circuito comercial na Capital da República. Indignado, José Sanz escreveu um artigo no *Jornal do Comércio* defendendo o filme e, conseqüentemente, o júri do Festival que o havia premiado.

Tratando-se de um cinema particularmente visado pelas censuras tanto oficiais como particulares, de maneira muito especial pelo ousado de seus temas, visaram os realizadores do Festival reunir não só as figuras mais representativas da crítica do Rio de Janeiro, mas, também, diversas tendências estéticas e filosóficas com o objetivo de, no entrosamento de concepções diferentes, obter um resultado que refletisse a qualidade artística da mostra.²⁴³

Em seguida, foi a vez da 3ª Mostra Internacional de Arte Cinematográfica, dedicada ao cinema Italiano. Realizado entre julho e outubro de 1960, o festival usou mais uma vez a fórmula de apresentar uma mostra retrospectiva, de caráter histórico, com outra dedicada às pré-estreias de filmes recentes, os quais concorriam a uma premiação. Repetiu-se também a estrutura de apoios para a realização do evento, ou seja, a costura entre Itamaraty, Embaixada Italiana, Distribuidoras de filmes (em especial a Art-Filmes, principal responsável pela distribuição de títulos do Neorealismo italiano no Brasil), *Unitalia Films*, e arquivos de filmes italianos. Contribuíram para o Festival os três principais arquivos daquele país, quais sejam: a *Cineteca Nazionale* de Roma, a *Cineteca Italiana* de Milão e o *Museo Del Cinema* de Torino.

A mostra retrospectiva teve lugar no Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Comerciantes (IAPC), que contava com um auditório de 600 lugares na rua México, no Centro da cidade. Já as pré-estreias, num total de 10, foram mostradas no Art-Palácio,

²⁴³ SANZ, José. "Cinema e moral". *Jornal do Comércio*, 25 de ago. de 1959.

em Copacabana.²⁴⁴ Previsto para começar no dia 25 de julho, o festival teve seu início adiado em uma semana, por um problema durante a troca dos projetores do IAPC.²⁴⁵

O catálogo, editado por Antônio Moniz Vianna e Fernando Ferreira com a colaboração de diversos críticos que escreveram textos inéditos, foi dividido em quatro partes: *As constantes do cinema italiano*, *Vecchio Cinema Italiano*, *O primeiro cinema sonoro* e *O novo cinema italiano*. A última parte ocupa praticamente metade do catálogo, com textos sobre os principais diretores do cinema italiano e também sobre Cesare Zavattini. Num certo sentido, essa distribuição evidencia o enorme interesse que havia sobre o recente cinema italiano e a dificuldade para ver muitos desses filmes. Os primeiros filmes do Neorealismo italiano tinham sido lançados quase 15 anos antes e muitos títulos não haviam chegado ao circuito exibidor brasileiro. Depois da guerra, o espaço para os filmes italianos no circuito brasileiro continuou limitado, e diversos filmes importantes da cinematografia italiana não conseguiam chegar às salas de exibição, como, por exemplo, o filme de Luchino Visconti, *A terra treme* (*La terra trema*. Dir.: Luchino Visconti, Itália, 1948), lançado 12 anos antes e que teve sua primeira exibição no Brasil durante o Festival da Cinemateca.²⁴⁶

Assim como nas mostras anteriores, o apoio da imprensa foi grande, o que demonstra que a fórmula dos festivais históricos ainda tinha bastante espaço. Octávio de Faria, com um pouco de exagero, saudava o novo evento: "*Sou da opinião que todos nós que gostamos de cinema, do verdadeiro e bom cinema, não devíamos nos cansar de entoar hinos e mais hinos, em louvor o Museu de Arte Moderna pela ideia que teve de instituir os seus festivais de cinema.*"

Fernando Ferreira, um dos organizadores, desejava e defendia que esse novo festival fosse visto por um público mais amplo de pessoas interessadas em cinema, fãs e cinéfilos, além daqueles mais preocupados com as questões estéticas ou de cultura cinematográfica.

Acho que é culturalmente indispensável assistir-se a este Festival do Museu de Arte Moderna. E penso que o fã de cinema menos mergulhado nas preocupações de estética da Sétima Arte nele encontrará, ao lado da

²⁴⁴ Durante o festival, foram mantidas as sessões regulares de cinema.

²⁴⁵ AZEREDO, Ely. "Adiado por uma semana Festival Italiano". **Tribuna da Imprensa**. 22 de jul. de 1960.

²⁴⁶ "'La terra trema' em primeira exibição". s.l. [08/1960].

novidade atual dos dias em que vivemos, a fascinante novidade que passou.²⁴⁷

Muitos críticos acabaram considerando essa terceira mostra organizada pela Cinemateca do MAM como a mais completa dentre todas as apresentadas. O próprio Moniz Vianna, embora tivesse uma posição muito parcial por ser um dos organizadores, não esperava se deparar com uma cinematografia tão rica, uma verdadeira “caixa de surpresas”. E Moniz Vianna, conhecedor de muitas cinematografias, não se referia apenas às novas produções, mas também ao primeiro cinema italiano que, em sua opinião, estaria na base da formação da linguagem cinematográfica, ao lado dos filmes de D.W. Griffith.²⁴⁸

Sobre o envolvimento de Moniz Vianna com o festival, é sintomático o artigo de Jayme Maurício, onde o colunista destaca a importância de seu companheiro de jornal: “*Antônio Moniz Vianna, conselheiro do Museu e Diretor da sua Cinemateca. Moniz arregaçou as mangas e desmentiu a fama de teorizante – foi a figura que assegurou a qualidade e continuidade dos festivais e sessões.*”²⁴⁹

Um dos grandes destaques do festival foi, sem dúvida, Federico Fellini, que teve dois de seus filmes exibidos nos momentos mais importantes do evento. Na abertura, foi mostrado *Abismo de um sonho (Lo sceico bianco)*. Dir.: Federico Fellini, Itália, 1952) e no encerramento, *A doce vida (La dolce vita)*. Dir.: Federico Fellini, Itália, 1960), sendo que este último tinha acabado de receber a Palma de ouro no Festival Internacional de Cannes, na França.

Assim como ocorreu durante o festival dedicado à história do cinema francês, o Serviço de Censura e Diversões Públicas voltou a interditar uma obra do novo festival. A bola da vez foi o filme *A longa noite de loucuras (La notte brava)*. Dir.: Mauro Bolognini, Itália, 1959). José Sanz, mais uma vez, manifestou-se sobre o episódio de censura: “*Como de hábito, a Censura vem a público anunciar a interdição de um filme, mas nunca explica o motivo. (...) O Governo brasileiro patrocina a mostra e um órgão desse mesmo governo interdita uma parte da festa.*”²⁵⁰

²⁴⁷“ Festival italiano: encontro do presente com o passado”. **Correio da Manhã**, [10/1960].

²⁴⁸ Moniz Vianna referia-se, sobretudo, ao filme *Cabíria (Cabiria)*. Dir.: Giovanni Pastrone, Itália, 1914). VIANNA, Moniz. **Correio da Manhã**, 25 de ago. de 1960.

²⁴⁹ MAURICIO, Jayme. “Cumprir o Museu mais uma etapa cultural: Encerrado o Festival de Cinema Italiano”. **Correio da Manhã**, 30 de out. de 1960.

²⁵⁰ SANZ, José. “A longa noite de loucuras”. **Jornal do Comércio**, 11 de out. de 1960.

Como curiosidade, vale destacar que foi durante o Festival de Cinema Italiano que Moniz Vianna e Fernando Ferreira convidaram o jovem cineclubista e futuro cineasta Walter Lima Jr. para colaborar com a Cinemateca.

Ainda em 1960, possivelmente no final do ano, José Sanz deixaria a chefia da Cinemateca. Não conseguimos muitas informações sobre o que teria levado à sua saída. Quem, mais uma vez, nos auxilia é Paulo Emílio Salles Gomes, que em carta para Gustavo Dahl, comenta a situação da Cinemateca do MAM e fala dos atritos entre Sanz e Moniz Vianna e na atmosfera “bizarra” que cobria o Rio de Janeiro após a perda da Capital da República.

Problemas Moniz X Sanz continuam a me inquietar a respeito da CMAMRJ. Parece que depois que lá estive estalou nova crise. Seria muito importante para nós que a coisa lá se solidificasse definitivamente para a perspectiva de divisão de tarefas e responsabilidades. Mas, ao que tudo indica, o Rio, depois que deixou de ser capital, vai ficando cada vez mais bizarro.²⁵¹

Todavia, aquela não seria uma saída em definitivo, já que Sanz retornaria à Cinemateca em 1964. Nesse meio tempo, foi Fernando Ferreira quem assumiu a chefia da Cinemateca, com total apoio de Moniz Vianna. Porém, uma dificuldade logo se impôs. Em maio de 1961, a Diretora-Executiva do Museu, Niomar Moniz Sodré, que até aquele momento fora, possivelmente, a principal apoiadora do projeto da Cinemateca, se afasta de forma definitiva da direção do MAM. Embora tenha permanecido vinculada ao Museu, lutando pela conclusão das obras de sua sede, ela não mais se envolveria nas questões do dia a dia da instituição, o que representou para a Cinemateca o surgimento de um novo obstáculo nas relações internas. E mesmo que Moniz Vianna seguisse como conselheiro do Museu, a situação da Cinemateca já não era mais a mesma. Assim, começava a se fechar o primeiro ciclo da Cinemateca do MAM.

Sem dúvida, em 1961 a condição da Cinemateca do MAM era mais estável e segura do que em seu início. Já se haviam consolidado uma imagem e espaço para a instituição junto ao meio cultural e cinematográfico, que eram também fortalecidos pelos compromissos assumidos internacionalmente. Dessa forma, embora tenha havido

²⁵¹ Carta de Paulo Emílio Salles Gomes para Gustavo Dahl. São Paulo, 22 de out. de 1960.

uma diminuição do apoio dado à Cinemateca, sobretudo de caráter financeiro, Fernando Ferreira conseguiu manter uma boa programação e realizar alguns importantes eventos durante algum tempo, mesmo que sem a dimensão e prestígio dos eventos anteriores. É interessante notar, ainda, que este é um dos períodos menos documentados da história da Cinemateca, no qual as informações sobre as atividades são extremamente fragmentadas, com pouquíssima cobertura jornalística e buracos enormes na cobertura da programação regular. Mesmo os relatórios que existem são bastante vagos.

Ferreira mantém a aproximação com a Cinemateca Brasileira, que fora retomada com José Sanz, e junto àquela instituição organiza alguns festivais e mostras que ganham certo destaque. Em primeiro lugar, a mostra “O cinema documentário e a Escola Inglesa”, realizada em meados de 1961, e depois o festival de Cinema Russo e Soviético que, segundo Walter Lima Jr., foi “*uma mostra sensacional!*”²⁵². Ainda em 1961, no mês de setembro, foi feita uma homenagem ao pioneiro Adhemar Gonzaga.

Em sua gestão, o arquivo de filmes começa a ganhar maior volume e em 1963 tornou-se possível para a Cinemateca manter uma programação completa com filmes de seu próprio acervo. Isso se deveu, sem dúvida, às inúmeras doações de cópias realizadas pela *Cinmathèque Française*, iniciadas em 1961. Essa nova etapa do arquivo de filmes permitiu também que a Cinemateca iniciasse uma série de parcerias para empréstimo dos filmes, como, como por exemplo, com a recém-fundada Universidade de Brasília. Também em parceria com a *Cinmathèque Française*, em 1964 seria mostrado um ciclo itinerante em homenagem ao centenário de Louis Lumière. Após a exibição carioca, os filmes seguiriam para as cidades de Brasília, Curitiba, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Fortaleza e também Buenos Aires.

Uma das principais novidades dessa etapa foi a implementação dos cursos da Cinemateca. A ideia já existia há alguns anos, mas só começou a ser colocada em prática a partir de 1964. Em março desse ano foram oferecidos os seguintes cursos: “História do Cinema”, tendo como professor Alex Vianny; “Crítica de Cinema”, com Ronald F. Monteiro; e “Direção Cinematográfica”, com Ruy Guerra. No ano seguinte, Ronald Monteiro ministraria dois cursos, o primeiro de Crítica Cinematográfica (que teve 37 alunos) e o segundo de História do Cinema (com 16 alunos).

²⁵² Depoimento de Walter Lima Jr. para o filme *Cinema é Maresia* (Dir.: Diogo Cavour, Brasil, 2008).

3.12 - Formação do acervo

A decisão de transformar o Setor de Cinema do Museu de Arte Moderna em uma Cinemateca não foi tomada no escuro e sem alguma clareza de sua significação. Havia uma consciência das necessidades e das obrigações de um arquivo de filmes e de que elas eram distintas das obrigações e interesses de um clube de cinema, ou entidade mais voltada para a exibição de filmes. Isso ficou ainda mais claro e definido, sobretudo, após a viagem de Ruy Pereira da Silva e Antônio Moniz Vianna à Europa e EUA, quando tiveram a oportunidade de conhecer alguns dos principais arquivos de filmes do mundo. A construção de um auditório, a formação de um acervo próprio, composto de filmes “primitivos”, clássicos da cinematografia mundial e também de filmes nacionais, além da construção de espaços de guarda adequados, eram objetivos a serem levados adiante.

No que se refere à formação do acervo de filmes da Cinemateca do MAM, tal processo caminhou de forma lenta. Até onde conseguimos levantar, o primeiro depósito de filme feito na Cinemateca foi providenciado pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores em maio de 1958. Tratava-se de uma cópia do filme *La arquitetura Moderna en el Brasil* (Dir.: Paul Stille), filme este que seria exibido no mesmo ano durante um seminário de Museus realizado pela UNESCO.²⁵³

O ano de 1959 foi um momento chave para a coleção de Filmes da Cinemateca, principalmente após ter sido aceita como membro da FIAF. Em um inédito convênio, a França Filmes passa a doar para a Cinemateca os filmes por ela distribuídos, ao findar seu contrato de comercialização. Num primeiro momento, foram doados 15 títulos distribuídos por essa empresa.

A França Filmes do Brasil, principal distribuidora de fitas francesas em nosso país, compreendendo a importância da preservação das grandes obras do cinema que, finda sua carreira comercial, têm as cópias habitualmente destruídas, acaba de quebrar essa praxe determinando a doação à nossa Cinemateca dos filmes de sua programação retirados de circulação.²⁵⁴

Além disso, a Cinemateca recebeu negativos de obras nacionais depositados por Adhemar Gonzaga e Olga Fenelon, viúva do diretor Moacyr Fenelon. Esses materiais, por serem em suporte de nitrato, foram encaminhados para os depósitos da Cinemateca

²⁵³ Boletim da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio de 1958

²⁵⁴ Boletim da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abril de 1959.

Brasileira, na cidade de São Paulo.²⁵⁵ Ainda em 1959, foi depositado em comodato uma cópia do filme *Ce siècle a cinquante ans* (Dir.: Denise Tual, França, 1950). Em 1961 a Sociedade Americana de Filmes depositou materiais negativos de três filmes, que pelos mesmos motivos dos filmes de Fenelon foram remitidos à Cinemateca Brasileira. São eles: *Beethoven (Un grand amour de Beethoven)*. Dir.: Abel Gance, França, 1937), *Sensação no Circo* [?] e *Família exótica (Drôle de drame / L'étrange aventure du Docteur Molyneux)*. Dir.: Marcel Carné, França, 1937).

No início da década de 1960, o acervo da Cinemateca do MAM ainda era bem pequeno e pouco representativo, como lembra Walter Lima Jr.: “*Quando eu trabalhava aqui, era um repertório muito insignificante ainda. Não era uma cinemateca, estava se formando uma cinemateca.*” A programação seguia dependendo de um bom contato com as distribuidoras de filmes e com os consulados e embaixadas, especialmente para as mostras e festivais.

Por meio de uma Comunicação Interna trocada por Fernando Ferreira e um Superintendente do Museu, podemos ter uma dimensão do tamanho real do acervo.

Como é de conhecimento de V.S., a Cinemateca possui vários filmes que lhe foram doados, os quais acham-se inteiramente desprotegidos e expostos à poeira. Um armário de aço poderia servir como solução temporária, até que tenhamos acomodações definitivas, para evitar que tais filmes sofram maiores danos.²⁵⁶

A transformação do acervo começa a se concretizar com a doação de clássicos do cinema francês, feita pela *Cinémathèque Française*. Não foi encontrada a data exata da chegada dessas obras, mas em uma carta de Paulo Emílio Salles Gomes a Henri Langlois, datada de junho de 1961, há uma referência a esse depósito “*Je viens d’arriver de Rio, une partie du matériel était déjà parvenue là bas, et tout le monde était très content.*”²⁵⁷ E em abril de 1962, esses filmes estavam sendo programados em uma mostra em parceria com o Cineclube da Aliança Francesa. Em junho do ano

²⁵⁵ Em janeiro de 1960 e novembro de 1961, a senhora Olga Fenelon repetiria o gesto de depositar negativos de algumas das obras do falecido Moacyr Fenelon na Cinemateca do MAM. Entre os títulos depositados estavam: **Obrigado doutor; Poeira de estrelas; O homem que passa; Todos por um; A inconveniência de ser esposa.** Todos os materiais foram encaminhados à Cinemateca Brasileira por razão de serem em suporte de nitrato. [Acervo Cinédia]

²⁵⁶ Comunicação Interna de 13 de dezembro de 1960. Fernando Ferreira para o Superintendente do Museu.

²⁵⁷ “Acabo de chegar do Rio de Janeiro. Parte do material já chegou lá e todos estão muito contentes.” (Tradução livre do autor). Carta de Paulo Emílio Salles Gomes para Henri Langlois. São Paulo, 30 de jun. de 1961.

seguinte, a coleção de filmes da Cinemateca seria suficiente para suprir as demandas da programação regular da entidade e ainda fazer alguns empréstimos. Entre os filmes franceses, estavam: *Un chapeau de paille d'Italie* (René Clair); *L'Argent* (Marcel L'Herbier); *Gardiens de phare* (Jean Gremillon) e *Une partie de campagne* (Jean Renoir).

Uma cinemateca só estaria completa com a formação de um setor de documentação e pesquisa incluindo biblioteca de livros e periódicos, acervo de fotos, cartazes e demais materiais correlatos que envolvem a produção, a divulgação e a recepção de uma obra cinematográfica. No caso da Cinemateca do MAM, esse setor teve um crescimento bem mais acelerado que o acervo de filmes. Muitas doações, especialmente de livros, foram realizadas de forma constante por personalidades do mundo cinematográfico brasileiro, como Adhemar Gonzaga, Padre Guido Logger, Hary Stone, Octavio de Faria, além dos próprios membros da Cinemateca.

A primeira grande doação foi feita por ocasião do aniversário de dois anos de atividades, quando Enrique Baez, representante no Brasil e América Latina da *United Artists* do Brasil, doou para o setor livros e *press-releases* dos filmes distribuídos por sua companhia.

A viagem de Ruy Pereira da Silva e Moniz Vianna para a Europa e os EUA foi uma fonte importante de materiais para o acervo da Cinemateca do MAM: “*Tenho despachado para o Rio um farto material: livros, folhetos, cartazes, fotografias (inclusive de instalações de arquivos de filmes).*” Nessa viagem, foram adquiridas ainda duas lanternas mágicas.²⁵⁸

Também as Mostras Internacionais de Arte Cinematográfica seriam momentos em que o setor receberia muitos novos itens. Por ocasião do Festival A História do Cinema Francês, por exemplo, a embaixada da França presenteou a Cinemateca com uma assinatura da revista *Cahiers du Cinema*.

3.13– Cosme Alves Neto e o fim da primeira fase da Cinemateca

Mesmo que Fernando Ferreira tenha conseguido manter uma programação diversificada e feito crescer as coleções da entidade, entre 1961 e 1965 os ventos não foram muito favoráveis à Cinemateca do MAM. Muitos acontecimentos, alguns mais

²⁵⁸ Carta de Ruy Pereira da Silva para Niomar Moniz Sodré. Paris, 28 de nov. de 1957.

ligados ao contexto sócio-político e outros no nível institucional do Museu e de seus apoiadores, acabaram repercutindo de maneira forte na dinâmica interna da própria Cinemateca.

É inegável o impacto causado em toda a cidade do Rio de Janeiro com a transferência da Capital Federal para Brasília. Em 1958, o *Correio da Manhã* publicara uma série de reportagens nas quais indagava, para diversos intelectuais do país, sobre o futuro do Rio de Janeiro.²⁵⁹ Segundo Hilda Machado, a cidade estava “agoniada com a construção de Brasília.”²⁶⁰ O Rio de Janeiro não queria se tornar a “velha cap”, e acabou recebendo o título de *Belacap*.²⁶¹

Para além do plano simbólico, a transferência da capital para Brasília representou uma mudança na organização política do país, afetando diretamente as relações de bastidores do poder. O Museu de Arte Moderna, por ter estado desde o seu início muito próximo aos altos escalões do governo, perdeu muita força nesse processo.

A agitação política que marcou a vida republicana brasileira no início dos anos de 1960 e que culminou com o golpe militar de 1964 teve reflexos indiretos no Museu de Arte Moderna e na Cinemateca, sobretudo por conta do envolvimento do *Correio da Manhã* nesses eventos. Em agosto de 1961, por exemplo, após a renúncia de Jânio Quadros, o jornal de Paulo Bittencourt partiu para a defesa da posse do vice-presidente eleito, João Goulart, que ficou ameaçado de não assumir o cargo. Embora não explique os detalhes, Moniz Vianna conta que, por razão desse episódio do universo político, a Cinemateca precisou cancelar um festival que estava sendo preparado em homenagem a John Ford e Frank Capra.²⁶²

Em 1963 o *Correio da Manhã* entra em uma crise interna após o falecimento de Paulo Bittencourt, ocorrido num momento delicado de renovação editorial do jornal, para a qual havia sido contratado o jornalista Jânio de Freitas, responsável pela modernização do *Jornal do Brasil*. O processo foi interrompido devido a uma intensa briga judicial entre a viúva, Niomar Moniz Sodré, e a filha de Paulo Bittencourt sobre o testamento e a posse do jornal. Sodré acabou fazendo valer na justiça o testamento de

²⁵⁹ AMOROSO, Mauro Henrique de Barros. *Nunca é tarde para ser feliz?* A imagem da favela pelas lentes do Correio da Manhã. Niterói: 2006. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

²⁶⁰ MACHADO, Hilda. *Op. cit.* p. 229.

²⁶¹ Roberto Farias brincou com o tema em seu primeiro filme de longa-metragem, *Um candango na Belacap* (Dir.: Roberto Farias, Brasil, 1961).

²⁶² Depoimento de Moniz Vianna para Alice Pougy. Apud: POUGY, Alice. *Op. cit.*

Bittencourt e assumiu o *Correio da Manhã*, porém não conseguiu mudar o rumo do jornal, que seguia em crise.

Tal situação não melhora após o golpe militar de 1964. Se o *Correio da Manhã* adotou uma linha editorial contrária às reformas constitucionais propostas por João Goulart e chegou a pedir a saída do presidente, isso não significou um apoio direto aos militares. Ao contrário, o jornal iniciou uma campanha em defesa da legalidade política e passou a denunciar os abusos cometidos pelo novo regime. Muitos de seus jornalistas foram perseguidos e presos, e essa situação se agravou ainda mais após a promulgação do Ato Institucional Nº5 e o estabelecimento da censura prévia aos jornais. Em enfrentamento direto ao regime, o *Correio da Manhã* conseguiu driblar os censores e publicar, em 7 de janeiro de 1969, uma reportagem denunciando o cerceamento à liberdade de imprensa: “*Abolida a censura à imprensa*”. Esse episódio resultaria na prisão da própria Niomar Moniz Sodré. Em última instância, a oposição ao regime custaria a existência do *Correio*, que acabou sendo fechado em 1974.²⁶³

Tal contexto acabou criando uma situação desfavorável para o Museu de Arte Moderna e também para a Cinemateca. Sem a base que o *Correio da Manhã* proporcionava, o Museu perdeu muitos de seus contatos e, especialmente, espaço de divulgação e publicidade para suas ações. No caso da Cinemateca, assistiu-se ainda ao progressivo afastamento de Antônio Moniz Vianna, cada vez mais envolvido com a crise do jornal, o que significou uma dificuldade a mais no contato com a diretoria. Para completar o quadro interno, José Sanz reapareceu e conseguiu que a direção do Museu o aceitasse de volta como chefe da Cinemateca, fato que resultaria em mais mudança, com a saída de Fernando Ferreira.

A única versão que temos desse episódio nos é contada por Fernando Ferreira. Sem entrar em nenhum detalhe, Ferreira relata que Sanz começou a frequentar o gabinete da diretora Carmen Portinho buscando uma nova oportunidade na Cinemateca e conseguiu criar uma situação insustentável para sua permanência. Para não entrar em conflito, Ferreira teria decidido afastar-se e abrir espaço para a volta do antigo diretor.²⁶⁴

Com a saída de Fernando Ferreira, Sanz convida, por indicação de Dejean Magno Pellegrin, Cosme Alves Neto para ser seu auxiliar. Como nos conta Pellegrin:

²⁶³ Sobre o *Correio da Manhã*, ver: ANDRADE, Jeferson Ribeiro de. **Um jornal assassinado**: a última batalha do Correio da Manhã. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

²⁶⁴ Depoimento de Fernando Ferreira para Alice Pougy. POUGY, Alice. Op. cit. p.57.

O Sanz me telefona, ele estava dirigindo a Cinemateca. (...) Ai eu vou lá e ele me pergunta se eu não queria trabalhar com ele, em secundá-lo, ser a segunda pessoa na Cinemateca. Mais uma vez eu não pude aceitar. Eu disse: - Não Sanz, eu estou indo para o Egito. (...) Eu não vou poder ficar, mas eu tenho um nome, uma pessoa que seria... que poderia ficar no meu lugar (...). Era o Cosme Alves Neto.²⁶⁵

No momento do convite, Cosme Alves Neto encontrava-se detido pelos militares e só assumiu o cargo na Cinemateca quando foi liberado.

Na curta gestão Sanz-Cosme, duas mostras de destaque foram programadas. Em primeiro lugar, o Ciclo do Cinema Fantástico, que ocupou a Cinemateca ao longo de quase todo o ano de 1965, e também o Panorama do Cinema Sueco, quando foram mostrados alguns importantes filmes daquela cinematografia.

Ainda em 1965, José Sanz é afastado da chefia da Cinemateca: “*Parece que houve um conluio para ele ser defenestrado da Cinemateca e o Cosme assumiu. (...) As relações entre o Cosme e Sanz ficaram ruins.*”²⁶⁶ Em seu depoimento, Pellegrin dá a entender que Sanz não acusou Cosme Alves Neto de ter participado do conluio, mas não o perdoou por ter seguido à frente da Cinemateca após sua saída, sentindo-se traído.

Pougy conta que Alves Neto assumiu a Cinemateca por um “*ultimato*” de Antônio Moniz Vianna. Caso não aceitasse, a Cinemateca do MAM seria fechada.²⁶⁷ A ameaça é um sinal claro da situação delicada que a Cinemateca estava vivendo naquele ano de 1965, e também do gradual afastamento de Moniz Vianna em relação à entidade. Seria preciso mais que uma mudança de chefia para manter a Cinemateca do MAM.

Posteriormente, Cosme reverteria a situação, estabelecendo outros laços e parcerias que transformariam a Cinemateca e a levariam para outro (longo) caminho. Dez anos após a primeira sessão pública, a Cinemateca do MAM encerrava sua primeira fase.

²⁶⁵ Entrevista de Dejean Magno Pellegrin realizada pelo autor. Rio de Janeiro, 23 de abr. de 2010.

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ POUGY, Alice. *Op. cit.* p.58



Figura 1 – Segunda sede do Museu de Arte Moderna instalada provisoriamente nos pilotis do edifício Ministério da Educação e Cultura (Palácio da Cultura). Rio de Janeiro, 195[?] [Acervo Cinemateca do MAM]

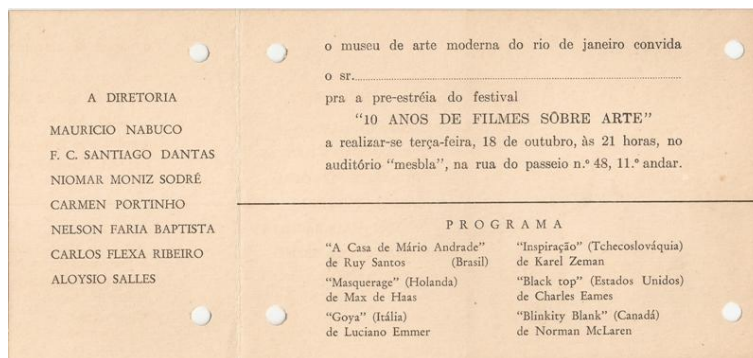


Figura 2 – Convite para a sessão de abertura do Festival 10 Anos de Filmes Sobre Arte. Rio de Janeiro, 1955. [Acervo Cinemateca do MAM]



Figura 3 - Paulo Emílio Salles Gomes e Ruy Pereira da Silva durante o Festival 10 Anos de Filmes Sobre Arte. Rio de Janeiro, 1955. [Acervo Ruy Pereira da Silva]



Figura 4 – Sessão da Cinemateca do MAM no auditório da ABI. Na foto aparecem Dejean Magno Pellegrin (terceiro na primeira fila), David Neves e Leon Hirzman (respectivamente segundo e terceiro na segunda fila), Walter Lima Jr. (quinto na quarta fila) e Carlos Diegues (segundo na quinta fila). [Acervo Cinemateca do MAM]



Figura 5 – Antônio Moniz Vianna, José Sanz, Margaret Herrick e Ruy Pereira da Silva na sessão de abertura do Festival A História do Cinema Italiano. 1958. [Acervo Cinemateca do MAM]



Figura 6 – Richard Griffith, conservador-chefe da *Film Library* do MoMA, com uma placa por ocasião do encerramento do Festival A História do Cinema Italiano. 1958. [Acervo Cinemateca do MAM]

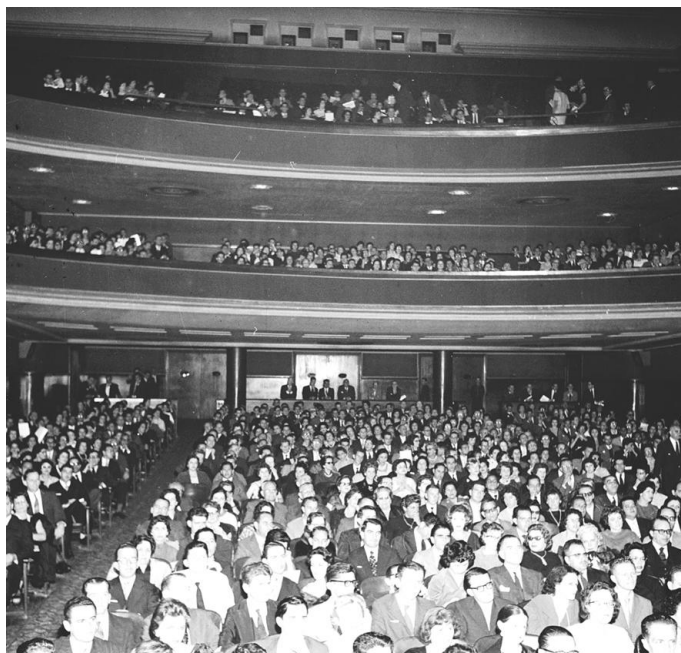


Figura 7 – Vista da plateia do Cine Palácio na sessão de encerramento do Festival A História do Cinema Italiano. 1958. [Acervo Cinemateca do MAM]



Figura 8 - Capa do boletim mensal de cinema de fevereiro de 1958 com dedicatória de Stephen Bosustow, da UPA, para o MAM. [Acervo Cinemateca do MAM]



Figura 9 – Ruy Pereira da Silva em sua residência segurando foto com dedicatória de Federico Fellini e Giulietta Masina, recebida durante viagem para a Europa por ocasião do Congresso da FIAF. Brasília-DF, 31/04/2010. [Acervo do autor]

Considerações Finais

A Cinemateca do MAM desempenhou um papel fundamental na formação cinematográfica de toda a geração que, em meados da década de 1950 e início da de 1960, buscou no cinema uma nova forma de ver e falar do mundo. Ao tornar acessíveis inúmeras obras cinematográficas que não entravam no circuito nacional ou que não estavam mais sendo exibidas em salas comerciais, ao promover grandes mostras retrospectivas de cinematografias estrangeiras, ao trazer para o Brasil diversos cineastas, produtores e gente de cinema, a Cinemateca do MAM ajudou a redesenhar o quadro da cultura cinematográfica do Rio de Janeiro e a trazer para pauta a discussão sobre a importância e necessidade de se guardar e preservar os filmes produzidos no país.

Críticos, cineastas, cinéfilos e pessoas interessadas em cinema de maneira mais ampla puderam encontrar novos e velhos filmes naquele espaço, descobrir novos cinemas e redescobrir outros já conhecidos. Entre pré-estreias, retrospectivas, ciclos temáticos, homenagens a diretores etc., a Cinemateca do MAM se tornou, além de um lugar de formação cultural, um importante ponto de encontro e trocas de experiências. Expandiu um trabalho que vinha sendo levado por cineclubes, agregando novas perspectivas e dimensões. Agregou pessoas e grupos diversos que, a partir dali, transformariam o panorama da cultura e do cinema brasileiro.

O grande exemplo disso é o Cinema Novo, cujos próprios participantes viam retrospectivamente a Cinemateca do MAM como um marco em suas trajetórias, como um ponto central na construção identitária do grupo. Paulo Cesar Saraceni, Walter Lima Jr., David Neves, todos eles identificam esse espaço como um lugar de origem, um lugar de memória.²⁶⁸ Segundo David Neves, um dos principais ideólogos do grupo:

Como nasceu esse movimento? De forma espontânea, natural e algo complexa. Pode-se dizer que seu núcleo central organizou-se de um grupo de jovens idealistas que se reunia nas sessões semanais da Cinemateca do Museu de Arte Moderna. (...) O Cinema Novo progrediu de forma inorgânica e hoje (1966) começa a produzir frutos verdes de ontem. Seus membros, sobretudo os daquelas sessões semanais da Cinemateca, continuam unidos e à frente do movimento. O Cinema Novo também é uma fraternidade.²⁶⁹

²⁶⁸ POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". In: **Revista Estudos Históricos**, 10, 1992.

²⁶⁹ NEVES, David E. **Telégrafo Visual; Crítica amável de cinema**. São Paulo: Ed. 34, 2004. pp. 205-6.

A importância da Cinemateca do MAM na formação daquele grupo já havia sido defendida pelo crítico e ex-diretor da Cinemateca, José Sanz, ainda no início da década de 1960. Sanz, que convivera com muitos daqueles jovens cineastas nas sessões de cinema da Cinemateca do MAM e nos grandes festivais por ela organizados, percebeu a importância que aquele ambiente de valorização e difusão de cultura cinematográfica tivera em suas formações.

O “Cinema Novo” brasileiro dificilmente poderia aparecer antes deste ano. Somente a partir de 1958, com o primeiro grande festival retrospectivo organizado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, puderam os jovens intelectuais interessados em cinema conhecer as obras realmente importantes fora da programação comercial.²⁷⁰

Mais de cinquenta anos depois de iniciadas suas atividades, a Cinemateca do MAM continua trabalhando em prol da preservação e difusão da memória e da história do cinema no Brasil. As previsões que Paulo Emílio Salles Gomes havia feito em “A vez do Rio” acabaram não se concretizando por completo. É certo que, como indicou, as relações entre o Museu e a Cinemateca passaram por muitos momentos difíceis, de maior ou menor tensão, de conflitos de interesses e prioridades. Porém, nunca houve um rompimento entre as duas instâncias, e muitas vezes o fato de a Cinemateca constituir um departamento do Museu acabou servindo de proteção para a mesma. Para o bem ou para o mal, o Museu de Arte Moderna foi a “casa” da Cinemateca por todos esses anos.

Por grande parte desse tempo a instituição ficou sob comando de Cosme Alves Neto, que conseguiu contornar as dificuldades e limitações presentes em meados da década de 1960 e dar um novo rumo para ela. Com um grande talento para a programação e um empenho na formação de um grande arquivo de filmes, Cosme Alves Neto transformou a Cinemateca do MAM em um arquivo de referência internacional. Seu falecimento no ano de 1996 marca o final de outra etapa na história da Cinemateca e coincide com um período de mudanças no campo cinematográfico brasileiro e internacional que teria impactos profundos na área da preservação. A chamada “retomada” da produção de filmes no Brasil, as mudanças na legislação, a criação de leis de incentivo, a reconfiguração do circuito exibidor e, principalmente, a incorporação da tecnologia digital teriam ressonâncias na preservação de filmes.

²⁷⁰ SANZ, José. “Cinema Novo (II)”. **Jornal do Comércio**, [1963].

A grave crise vivida pela Cinemateca do MAM no ano de 2002, quando unilateralmente a direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro julgou a Cinemateca incapaz de manter seu acervo de matrizes de filmes brasileiros – alegando falta de condições e risco de perda de parte do patrimônio cinematográfico ali depositado –, pode ser entendida como uma questão institucional interna, mas também como signo de uma transformação que vem se desenhando na área da preservação.

A decisão baseou-se nas estatísticas geradas pelo Censo Cinematográfico Brasileiro – projeto conjunto capitaneado pela Cinemateca Brasileira, sob patrocínio da BR Distribuidora, que tinha por objetivo fazer um levantamento do acervo e das condições físicas das duas principais instituições de guarda do país (Cinemateca do MAM e Cinemateca Brasileira), que seriam responsáveis pela preservação de cerca de 80% da produção nacional de filmes –, mas sem levar em consideração a posição dos responsáveis pela Cinemateca e nem dos técnicos encarregados pela construção do Censo na instituição. Como nos explica Ines Aisengart de Menezes:

De fato, a Cinemateca não possuía boas condições de guarda, mas os resultados obtidos em um ano e meio de trabalho no Censo exprimiram uma conquista significativa e apontavam que um caminho estava se abrindo para a reformulação da Cinemateca.²⁷¹

O diagnóstico obtido com o Censo Cinematográfico permitiu que, pela primeira vez em sua história, a Cinemateca do MAM tivesse um quadro das condições de preservação de sua coleção de filmes, estimada em 80 mil rolos. Porém, ironicamente, aquelas informações que possibilitariam um salto qualitativo no gerenciamento e conservação do acervo acabaram sendo usadas de forma inconsequente e contra a própria Cinemateca.

A intenção da diretoria do Museu era a transferência dos filmes para a Cinemateca Brasileira em São Paulo, que pouco tempo antes havia inaugurado o primeiro módulo de seu depósito de matrizes. Porém, as repercussões frente à possibilidade de envio de tamanho patrimônio cultural para fora do Rio de Janeiro foram enormes e geraram muitos debates no meio cinematográfico da cidade do Rio de Janeiro. A solução negociada entre instituições, governo do Estado do Rio de Janeiro,

²⁷¹ MENEZES, Ines A. *Op. cit.* p. 20.

produtores e cineastas foi uma distribuição dos filmes entre a Cinemateca Brasileira e o Arquivo Nacional na cidade do Rio de Janeiro.²⁷²

Para a Cinemateca do MAM, o resultado foi desastroso. Além do completo desmembramento de seu acervo, a instituição foi cercada por uma imagem de falência e descrédito que por muito pouco não significou o seu definitivo fechamento.

Todavia, é importante perceber que se, por um lado, a grande turbulência pela qual passou a Cinemateca do MAM pode ser em parte explicada como uma crise administrativa local, por outro, ela está inserida num contexto mais amplo de transição tecnológica no qual as dificuldades e limitações para a preservação do patrimônio audiovisual são comuns a muitas instituições. Um exemplo eloquente seria o do *British Film Institute* (BFI) de Londres que, no mesmo ano de 2002, enfrentou uma grande crise – com o congelamento de seus recursos – que só teria fim cinco anos mais tarde, graças a pressões sociais. Também nesse mesmo período, segundo Carlos Roberto de Souza, a Cinemateca Brasileira passava por uma delicada mudança em sua diretoria e conselho, que “*alteraram radicalmente os rumos e as perspectivas institucionais*”²⁷³.

A transição para os meios digitais que vêm se impondo há mais ou menos 20 anos já transformou de maneira permanente toda a cadeia cinematográfica, desde a produção de filmes até as formas de conservação e difusão. O despreparo, a constante falta de recursos – comuns a todos os arquivos de filmes²⁷⁴ –, a velocidade das transformações e inovações tecnológicas, os altos custos da migração de informação e a falta de garantias nos resultados e suas validades impõem questões e limitações a todas as instituições voltadas para a preservação do patrimônio cinematográfico.

Quando a Cinemateca do MAM foi criada, vivia-se o momento da transição do suporte de nitrato para o acetato, que resultou na chamada *terceira onda de destruição*. Apesar dos erros cometidos em relação ao *safety film*, os arquivos de filmes exerceram um importante papel para evitar que as perdas fossem ainda maiores. Hoje vivemos uma nova transição que os arquivistas audiovisuais já enxergam como sendo a quarta onda de destruição. Nesse novo momento, as cinematecas e demais arquivos audiovisuais são chamados a se reinventar, a se reestruturar, ou então encerrar suas atividades.

Desde 2006 a Cinemateca do MAM vem se re-construindo e buscando uma nova inserção no campo cinematográfico. O processo interrompido em 2002 foi retomado em

²⁷² Sobre a crise, ver: MENEZES, Ines A. *Op. cit.* e SOUZA, Carlos Roberto de. *Op. cit.*

²⁷³ SOUZA, Carlos Roberto de. *Op. cit.* p. 276.

²⁷⁴ EDMONDSON, Ray. *Op. cit.*

2006 com a reestruturação física das reservas técnicas de filmes brasileiros por meio de um financiamento do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Essa e outras ações mais pontuais, como a de Digitalização de Acervos Fotográficos de Filmes Brasileiros e o projeto de Digitalização do Acervo Alex Viany, pioneiras na forma de dar acesso à documentação da coleção, vêm conseguindo estabilizar as atividades da Cinemateca do MAM e, paulatinamente, prepará-la para novos desafios. Nesse novo cenário, a Cinemateca do MAM vem procurando se redefinir e se reestruturar enquanto instituição.

Curiosamente, foi justamente em meio a todo esse processo que uma nova geração de jovens foi formada pela Cinemateca do MAM – estudantes de Cinema, Arquivologia, História e Comunicação que passaram pela Cinemateca e ali descobriram outras maneiras de ver e pensar o cinema. Porém, diferentemente das anteriores, essa nova geração viu na preservação um caminho a ser seguido e de se inserir no mundo do cinema. Com esses jovens, a Cinemateca do MAM mais se apresentou como um espaço de formação – esta que foi sua principal característica ao longo de seu mais de meio século de existência.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Jeferson Ribeiro de. *Um jornal assassinado: a última batalha do Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

AMO, Alfonso del. *Crisis de Conservación: Oleadas de Destrucción*. Comunicação apresentada no FIAT/ IFTA World Conference, Madrid, 28 de outubro de 2006. Apresentação disponível em: (http://archivesatrisk.org/restricted/madrid_2006/samedi_28/28oct_16_Amo.ppt)

AMOROSO, Mauro Henrique de Barros. *Nunca é tarde para ser feliz? A imagem da favela pelas lentes do Correio da Manhã*. Niterói: 2006. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Rudá. *Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962. Cadernos da Cinemateca.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Campinas: Unicamp, 2004. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes.

BARBIN, Pierre. *La Cinémathèque Française. Inventaire e legends (1936-1986)*. Paris: Vuibert, 2005.

BEE, Harriet S. (ed.). *MoMa Highlights. 350 works from The Museum of Modern Art of New York*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art of New York, 1999.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional-popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BORDE, Raymond. *Avatares de un arte vulnerable*. In. *El Correo de la Unesco*, n.8, v.37, 1984.

BRUM, Érica Alves. *Finalmente Sanz sem ficção: verdadeiras histórias*. Monografia de projeto experimental. Departamento de Cinema & Vídeo/UFF. Niterói, 2007.

COSTA, F. M. *O Som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CAPELATO, Maria [et al.]. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

COELHO, Maria Fernanda. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso*. São Paulo: USP, 2009. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA).

CORRÊA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Cinematecas e Cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)*. Assis: UNESP, 2007. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista.

CUNHA, Ângela Regina de Souza. *Pioneirismo e crítica: o cinema segundo Moniz Vianna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1982.

FRANCHINI, Silvia. *As ondas de destruição: a efemeridade dos objetos e o desafio da preservação audiovisual*. Trabalho apresentado no VI Seminário Nacional do Centro de Memória – UNICAMP, outubro de 2009.

FRANCIS, D. *From parchment to pictures to pixel balancing the accounts: Ernest Lindgren and The National Film Archive, 70 years on*. In: *Journal of film preservation*, FIAF, N°71, 2006.

FREIRE, Rafael de Luna; GATTI, André Piero (org.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

GATTI, André Piero. *A distribuição cinematográfica*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos>.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

_____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Embrafilme, 1981. Vol.1.

GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ IPHAN, 2002.

GONZAGA, Alice; AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo: memórias e escritos de um pioneiro do cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/FUNARTE, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

HEFFNER, Hernani. "Preservação". In: Revista eletrônica *Contracampo*, n°34, 2001 (<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>)

- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LAGNY, Michèle. *De l'Histoire du cinema: méthode historique et histoire du cinema*. Paris: Armand Colin Editor, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2003.
- LUCAS, M. R. de Lucena. “Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950”. In: *Revista Brasileira de História*. vol.28 no.55, São Paulo, Jan/Jun 2008
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS/ Ed. da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.
- MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- MACHADO, Regina (ed.). *Seminário Cinearte*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991.
- MANNONI, Laurent. *Histoire de La Cinémathèque Française*. Paris: Gallimard, 2006.
- MARIE, Michel. “*La naissance du mythe Vigo et les premières années du Prix Jean Vigo, les cine-clubs et le mouvement 'Art et Essai'*”, In: *Conférences du college d'histoire de l'art cinématographique*, 1993.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Junior, viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Comunicação/UFF.

MENEZES, Ines Aisengart. *Memorial crítico na área de preservação audiovisual*. Niterói, 2009. Monografia de projeto experimental. Departamento de Cinema & Vídeo/UFF.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1990.

MOURA, Roberto. “Cinema Brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras”. In: *Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro, n° 10, março / abril 1998.

_____. “Cinema Moderno”. Revista *Moviola*, maio de 2009. Disponível em: (<http://www.revistamoviola.com/2009/05/12/cinema-moderno>)

NEVES, David E. *Telégrafo Visual; Crítica amável de cinema*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: *Revista Estudos Históricos*, 10, 1992.

POUGY, Alice. *A cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado) - Programa de História da PUC-Rio.

RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe A. de (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1981.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado) – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP, 2009.

SOUZA, José Inácio de Melo. *A carga da brigada ligeira, intelectuais e crítica cinematográfica (1941-1945)*. São Paulo: USP/ECA, 1995.

_____. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

STAN, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VIANNA, Antônio Moniz. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-1973)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WASSON, Haidee. *Museum Movies: the Museum of Modern Art and the birth of art cinema*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Filme consultados:

A cinemateca segundo Cosme Alves Neto (Dir.: Valêncio Xavier, Brasil, 1981)

Cinema é maresia (Dir.: Diego Cavour, Brasil, 2009)

Preservação Audiovisual (Dir.: Phillip Johnston, Brasil, 2008).