

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

VÍTOR OLIVEIRA CÔRTEZ

AO ENCONTRO DA MEMÓRIA:  
A PRESERVAÇÃO DE FILMES NO BRASIL (1952-1979)



Niterói  
2020

VÍTOR OLIVEIRA CÔRTEZ

AO ENCONTRO DA MEMÓRIA:  
A PRESERVAÇÃO DE FILMES NO BRASIL (1952 – 1979)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ

Niterói  
2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C828e Côrtes, Vitor Oliveira

Ao Encontro da Memória : A Preservação de Filmes no Brasil (1952 - 1979) / Vitor Oliveira Côrtes ; Fabián Rodrigo Magioli Núñez, orientador. Niterói, 2020.  
188 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

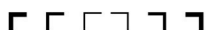
DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2020.m.05857773300>

1. Cinemateca. 2. Preservação. 3. Exibição. 4. Prospecção. I. Rodrigo Magioli Núñez, Fabián, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando VÍTOR OLIVEIRA  
CÔRTEZ , na forma em que se segue:

Aos nove dias do mês de junho de dois mil e vinte, às 14:30 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos – Niterói/RJ (realizado por videoconferência) , instalou-se a banca examinadora da dissertação de mestrado em Cinema e Audiovisual de **VÍTOR OLIVEIRA CÔRTEZ** formada pelos seguintes professores doutores: **FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ** - UFF (orientador) , **JOÃO LUIZ VIEIRA** - UFF , **LUÍS ALBERTO ROCHA MELO** – UFJF. Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“AO ENCONTRO DA MEMÓRIA: A PRESERVAÇÃO DE FILMES NO BRASIL (1952-1979)”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A Banca destaca a extrema originalidade do trabalho ao abordar de modo distinto o tema da preservação por intermédio de uma investigação sobre a sua presença nas esferas da produção e da exibição. A Banca também destaca o rigoroso trabalho de pesquisa, de investigação das fontes, sublinhando a qualidade dos dados levantados, que apontam para contribuições futuras.

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ( )**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, **FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ**, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

**FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ – Universidade Federal Fluminense**

**JOÃO LUIZ VIEIRA – Universidade Federal Fluminense**

**LUÍS ALBERTO ROCHA MELO – Universidade Federal de Juiz de Fora**

## AGRADECIMENTOS

Este foi um trabalho que se desdobrou em muitas fases e percalços. Ideias e projetos da Dissertação podem ter sido abandonados, mas o que não nos força a ignorar o nome dos que nos auxiliaram nessa fase anterior. Nossa grande consideração, portanto, a Carlos Roberto de Souza, Fernanda Coelho, Ana Pessoa, Neyde Trindade, Alberto Shatovsky e Tiago Castro Gomes. Quer inconsciente, ou não, o apoio destes foi imprescindível para que o trabalho adquirisse o rumo que, ora, veio se apresentar.

Na fase decisiva do projeto, enfatizamos Fabiano Canosa e Júlio Heilbron que, num espírito dos mais cordiais, prestaram as informações que nos foram solicitadas. Por esse gesto de abertura, oferecemos as maiores estimas.

A meu orientador, Fábian Núñez, que tanta paciência deve ter suportando as constantes alterações sobre este projeto.

Este é um trabalho que muito repousa no acesso a documentos e fontes de arquivo. Por isso, grande admiração devemos prestar às equipes da cinemateca Brasileira e do MAM/RJ. Da primeira, agradecemos sobretudo a Alexandre Miyazato e Evelyn Paulino. Sobre a equipe do MAM e sua cinemateca, todos são dignos de ênfase; porém, a maior gratificação deve ser atribuída a Fábio Vellozo; sem a sua generosidade, muito desse trabalho não seria possível. A ele, e todos os que nos ajudaram, oferecemos a mais sincera gratidão.

## RESUMO

Este trabalho é um olhar sobre o movimento preservacionista nos anos 1950-70, a partir das atividades da Produção e Exibição. Através destes, vamos analisar como a preservação se manifestou nessas áreas. No caso da Produção, enfatizamos o trabalho do que chamamos filmes de material histórico, detendo-nos a que tipo de discurso – historiográfico, ou preservacionista – eles se vinculam. Noutro momento, vamos analisar a literatura crítica que se produziu a respeito desses filmes, atentando-se novamente ao discurso que os textos produzem. Ao final, destacaremos o trabalho de busca e investigação de materiais antigos – matéria-prima desses filmes – separando-os cronologicamente, isto é, por décadas. No caso da Exibição, vamos mencionar os acordos entre salas comerciais e outras instituições – a exemplo dos cineclubes – e as cinematecas do eixo Rio-São Paulo. O objetivo não é tanto de mensurar o impacto desses convênios nas suas atividades preservacionistas, tendo em vista a precariedade dos dados; mas relatar, acima de tudo, a existência dessa situação. Na última parte, observaremos o programa dos circuitos alternativo e comercial de exibição. Assim procedemos, no intuito de observar se algum dos circuitos acima podiam ter destaque mais relevante quanto à exibição de materiais e filmes antigos. Para isso, utilizamo-nos respectivamente das mostras organizadas de 1952-79 (nossa data-limite) sobre o filme brasileiro e, no tocante ao circuito ou linha comercial, o exemplo do Cinema II, de início anunciado como local para exibição de títulos das décadas de 1930 a 50.

**Palavras-chave:** Cinemateca; Preservação; Exibição; Prospecção

## ABSTRACT

This work is a look at the preservation movement in the 50-70s, from the activities of Production and Exhibition. Through these, we will analyze how the preservation manifested itself in these areas. In the case of Production, we emphasize the work of what we call films of historical material, focusing on what type of discourse – historiographic, or preservationist – they are linked to. In another moment, we will analyze the critical literature that has been produced about these films, paying attention again to the discourse that the texts produce. In the end, we will highlight the work of searching and investigating old materials – the raw material of these films – separating them chronologically, that is, for decades. In the case of Exhibition, we are going to mention the agreements between movie theaters and other institutions – such as film societies – and the film archives of the Rio-São Paulo axis. The objective is not so much to measure the impact of these agreements on their preservation activities, in view of the precariousness of the data; but to report, above all, the existence of this situation. In the last part, we observe the level of research that laid behind the alternative and commercial circuits of exhibition. We did so in order to see if any of the circuits above could have a more relevant prominence in the exhibition of old materials and films. For this, we used the exhibitions organized from 1952-79 (our deadline) on Brazilian film, respectively, and, in terms of the circuit, or commercial line, the example of Cinema II, initially announced as a venue for the exhibition of titles from the 1930's to the 50's.

**Keywords:** Film Archives; Preservation; Exhibition; Prospection

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1</b>	<b>PRODUZINDO-SE O PASSADO</b> .....	17
<b>1.1</b>	<b>Filmes e Materiais Históricos</b> .....	17
<b>1.2</b>	<b>Discurso Historiográfico &amp; Preservacionista</b> .....	25
<b>1.3</b>	<i>Panorama do Cinema Brasileiro</i> .....	34
<b>1.4</b>	<i>Nitrato</i> .....	43
<b>1.5</b>	<b>A Literatura Crítica</b> .....	47
<b>1.6</b>	<b>Prospecção &amp; Conservação</b> .....	55
<b>2</b>	<b>O PANORAMA DA EXIBIÇÃO</b> .....	71
<b>2.1</b>	<b>Exibição: Acesso e Prospecção</b> .....	71
<b>2.2</b>	<b>As Cinematecas &amp; Cineclubes</b> .....	73
<b>2.2.1</b>	<b>Filmoteca do MAM/Cinemateca Brasileira</b> .....	73
<b>2.2.2</b>	<b>Cinemateca do MAM</b> .....	78
<b>2.3</b>	<b>As Cinematecas &amp; Cinemas de Arte</b> .....	82
<b>2.3.1</b>	<b>Uma Tentativa de Definição</b> .....	82
<b>2.3.2</b>	<b>A Origem dos Cinemas de Arte</b> .....	94
<b>2.3.3</b>	<b>Cinemateca Brasileira</b> .....	100
<b>2.3.4</b>	<b>Cinemateca do MAM</b> .....	105
<b>2.4</b>	<b>Um Cinema para o Passado? A Situação do Cinema II</b> .....	118
<b>2.4.1</b>	<b>Filme Antigo, Filme Velho</b> .....	118
<b>2.5</b>	<b>O Filme de Repertório e o Cinema II</b> .....	122
<b>2.5.1</b>	<b>O Programa Duplo</b> .....	125
<b>2.5.2</b>	<b>A Questão da Obrigatoriedade</b> .....	128
<b>2.6</b>	<b>Um Cinema para o Passado? Mostras e Retrospectivas</b> .....	135
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	145
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	149
	<b>APÊNDICES</b> .....	160



## INTRODUÇÃO

Em 1952, ao final do mês de Setembro, delegações de todo o Brasil reuniram-se nas dependências do Instituto de Previdência e Assistência aos Servidores do Estado (IPASE), à Rua Pedro Lessa, Cinelândia, no Centro do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, procuraram traçar e discutir os planos de uma atividade que, então, oferecia sinais de fôlego.

Os anos 1950 marcaram a época dos debates político-institucionais de cinema. A realização, nesse 1952, de um encontro nacional sobre o tema era prova incontestável de que novas esperanças se alimentavam no seio de nossa cinematografia. É fato que o I Congresso não veio a ser dado totalmente inédito, uma vez que a organização de fóruns sobre cinema foi tentada em épocas anteriores.<sup>1</sup> Todavia, um aspecto que caracteriza a década de 1950 frente aos demais períodos é a concentração de tais espaços e locais de debate. A partir desse fato, a organização desses eventos jamais se deteve e, até os anos de 1970, foram surgindo vários congressos e simpósios, originadas de conjunturas e questões bem específicas, e nunca organizados de forma constante, ou regular.<sup>2</sup>

De forma um tanto sintética, todos os fóruns nacionais realizados de 1952-1978 se caracterizam quanto à pluralidade de suas intenções. A julgar pelo Temário de cada encontro, seus objetivos estavam voltados a uma abordagem macro do cinema nacional, a partir das questões e problemas os mais diversos. Ao menos, assim colocavam-se na teoria. Algumas pautas, sem dúvida, eram privilegiadas com relação a outras que nem sequer apareciam; ou, se assim ocorria, tinham uma presença inconstante no seio dos debates. Um desses filhos menos bem vistos e enfeitados foi, sem dúvida, o tópico da preservação.

Em retrospecto, o que era o assunto da preservação nos anos 1950? Nada, senão um trabalho de pouquíssimos abnegados, encabeçado junto às poucas instituições que se dedicavam ao serviço. O tópico não podia ser o mais urgente; porém, no longínquo 1952, enquanto ainda se pleiteavam benefícios e medidas de amparo à produção de filmes, o assunto preservacionista também não podia ter sido o mais distante.

---

<sup>1</sup> Por exemplo, a Convenção Nacional Cinematográfica, de 1932.

<sup>2</sup> De 1952-1978, realizaram-se os seguintes encontros de âmbito nacional: I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1952); II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1953); I Convenção Nacional dos Críticos de Cinema (1960); I Conferência Nacional do Cinema Brasileiro (1966); I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira (1972); I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro (1978).

Num retrospecto, vejamos de que maneira se colocava o tema da preservação desde o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro até 1978. Mas antes, de que forma trabalhar nesse inquérito? Como veremos mais à frente, o termo *preservação* é capaz de ser entendido numa via dupla: seja através de sua missão, ou objetivo principal – *resguardar a integridade física dos objetos audiovisuais* – ou então, a partir de suas atividades e tarefas – *prospecção, catalogação, conservação, etc.*

Porém, essa questão conceitual é, antes de tudo, uma falsa dualidade, visto que as definições não se eliminam. Pelo contrário, elas atuam de forma harmônica, complementar – pois, o objetivo de *resguardar a integridade física* não exclui as tarefas que devem subsidiar essa meta.

De qualquer maneira, sinais e vestígios da preservação eram observados sobre os documentos e arquivos de cada fórum.<sup>3</sup> Vejamos, logo, que o tema preservacionista é identificável, em 1952, na pauta versando sobre formação de cinematecas. Ou ainda, na I Convenção (1960), quando seus integrantes pedem a salvaguarda de *Limite*, afora subsídios à Cinemateca Brasileira. É também identificável pelo Temário da I Conferência (1966) que especificava, no item de número seis (6), sobre medidas de “[...] amparo, estímulo e desenvolvimento dos cursos particulares de cinema, cinematecas, cine-clubes e entidades de amadores [...]” No I Congresso da Indústria (1972), Clóvis Sena, ao ler documento assinado por várias entidades culturais, menciona o seguinte pedido, dentre outros: “Auxílio ao trabalho de preservação e recuperação de filmes antigos, sobretudo brasileiros, evitando a perda de uma importante parcela da memória visual da nação.” Finalmente, no I Simpósio (1978), uma das pautas que compõem as Resoluções trata, especificamente, sobre a entrada de novos representantes junto ao Conselho Nacional de Cinema (Concine) – sendo, um deles, o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Do I Congresso (1952), *cf.* I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro – Regulamento, Regimento Interno e Temário. 1952.

Da I Convenção (1960), *cf.* Resoluções da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. [1960]; da I Conferência (1966), *cf.* Temário da I Conferência Nacional do Cinema Brasileiro. [1966].

Do I Congresso da Indústria (1972), *cf.* Exposição dos Técnicos, Exposição dos Críticos e Debates, 1972, p. 22; do I Simpósio (1978), *cf.* I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro, 1978.

<sup>4</sup> Apesar do nome *pesquisadores* não despertar suspeitas, fato é que o CPCB se constituiu numa frente de salvaguarda a filmes antigos. O seu boletim inicial já reivindicava contra o sucateamento desse passado – num apelo ao Estado e à sociedade em geral: “[...] façam das Cinematecas as suas ‘latas de lixo’ de coisas velhas de cinema.”

O que temos, assim, é uma figura inexpressiva, no qual o tema da preservação é, antes, dado secundário, frágil. Algumas vezes, o tópico simplesmente não aparece – como nos encontros de 1953 e 1972. Ou então, é apresentado na lista do Temário, sem que venha aparecer na Resolução dos fóruns – o acontecido em 1952 e 1966. Em contrapartida, os fóruns de 1960 e 1978 são os únicos por incluírem, em suas listas de Resoluções, ideias que remetem ao tema preservacionista.

Ao observarmos o fato acima, imagina-se que a preservação de filmes consistia, sim, numa atividade relegada, em geral, pelo setor cinematográfico. Apesar de tudo, sua inclusão tanto deficitária nos fóruns não é indício suficiente para declararmos que a mesma era uma atividade morta – o que seria um absurdo. Por mais que o contexto dos fóruns a menosprezava, tratava-se de uma função que devia ser tocada. Os indivíduos que assim a cumpriam – além de suas entidades – provavelmente não tinham corpo, ou voz suficientes, a ponto de torná-los visíveis nesses debates.<sup>5</sup> Mesmo ao largo das disputas que permeavam os encontros e fóruns de cinema, a preservação teve de continuar sua trajetória, ainda distante do reconhecimento e apreciação do setor cinematográfico.

A atual pesquisa é uma tentativa de se historiar a atividade da preservação nas décadas de 1950-70. Tendo em vista sua condição secundária nos fóruns de cinema, trata-se de investigar de que outra forma a mesma podia se fazer atuante no cenário local – entre o setor cinematográfico, melhor dizendo. Para isso, decidimos focar a atenção em campos, mediante os quais o tema preservacionista encontrou – ao menos, nesse período – uma forma de se manifestar que não fosse, obrigatoriamente, no interior de seus espaços privilegiados, os arquivos de filme. Esses campos foram o da Produção e Exibição que, sem mencionar a Distribuição, receberam grande publicidade nos fóruns nacionais, sobretudo no que tange à lei de obrigatoriedade ao filme nacional, fator de contenda entre produtores e donos das salas cinematográficas. Seja porque eram temas mais discutidos ou não, o fato é que nessas áreas a preservação encontrou um tipo de sustentáculo, não obstante suas falhas e imperfeições.

Em termos de apoio, o trabalho preservacionista tanto se inclina ao Estado, como à iniciativa particular. Se vinculada ao Estado, a preservação deve atender, obrigatoriamente, a

---

Sobre a citação, cf. BERNARDET, Lucilla Ribeiro; GALVÃO, Maria Rita. *Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro: Relatório Sintético*, 1970, p. 5.

<sup>5</sup> Exceção, sem dúvida, fora a proposta de incluir o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro a um assento no Conselho Deliberativo do Concine.

fins de natureza, ou interesse público. Já a opção privada, em contrapartida, pode tanto enveredar-se nesse viés, como atribuir à preservação uma finalidade comercial. Essa prática é calcada sobre um mercado, ou indústria cultural, que visa à exploração lucrativa do passado – nicho que, falando-se apenas do meio cinematográfico, é extremamente raro no Brasil. Em oposição a esse quadro, restariam as iniciativas de papel filantrópico, ou subvencionadas através do Estado. Porém, se essas atividades são ainda complexas no atual horizonte da preservação, elas se tornavam ainda mais no período em que estudamos. Contudo, não significa dizer que as mesmas deviam ser inexistentes. Fato é que a atividade preservacionista teve de encontrar uma saída usando dos meios que, então, podia alcançar.

Nesse contexto de 1952-79, a preservação se fez mais visível a partir de certos elementos. Uma fora a prospecção, isto é, a busca e levantamento dos filmes e seus materiais correlatos – roteiros, cartazes, *etc.* Essa condição, sem dúvida, é fundamental para se iniciar a atividade preservacionista. Na hipótese de organizar mostras e festivais, ou adaptá-los em obras que dialoguem com o passado, nenhuma dessas tarefas é possível na ausência de trabalho preliminar que se orienta em descobrir e rastrear fontes. Ademais, houve a etapa da conservação, com vistas, especificamente, à tentativa de se prolongar a vida dos filmes – a exemplo das câmaras com regulagem de temperatura e umidade. Até utilização desse tipo de local pelas cinematecas Brasileira e do MAM, a partir dos anos 1980, a prática já vinha sendo adotada no contexto do Instituto Nacional de Cinema e para os filmes da produtora Cinesul.

As funções acima – *prospecção* e *conservação* – consistem nos únicos aspectos que fazem referência direta à ideia da preservação como uma série, ou conjunto de tarefas. Porém, não decidimos ater somente a essa ótica, uma vez que o tema preservacionista é observado a partir de várias facetas. Dessa maneira, também optamos por incluir outras questões nas quais o tema vinha a ser abordado nesse período de 1952-79. Nisso se incluem, portanto, o fator da análise e recepção críticas, além do financiamento sobre as cinematecas.

A análise de filmes e recepção destes são temas exclusivos do Capítulo I; em contrapartida, a parte do financiamento só é abordada no Capítulo II. Assim, no Capítulo I, investigaremos dois (2) filmes que têm o passado como questão-chave: a antologia *Panorama do Cinema Brasileiro* (Jurandyr Passos Noronha, 1968) e *Nitrato* (Alain Fresnot, 1974). Usando-se das ideias de *discurso histórico* e *preservacionista*, abordaremos como o tema preservacionista constava nas obras acima. A recepção, neste caso, vincula-se à maneira com

que esses mesmos filmes vinham a ser tratados, ou recebidos, na ótica do público. E com *público* queremos mencionar, especificamente, o trabalho dos críticos, ou jornalistas cinematográficos. Interessa-nos, aqui, fazer uma listagem sobre temas desses autores que, de alguma forma, mais se vinculam a um discurso *preservacionista*.

Já a questão do financiamento condiz, especificamente, em tratar como a atividade exibidora podia servir de apoio material-econômico à preservação. A origem desse auxílio – ou, talvez, a maioria desses recursos – vinha da linha comercial, pois através dele se formou uma rede de negociações em que, de um lado, ficam as salas comerciais, e mesmo instituições culturais a nível dos cineclubes e do outro, as cinematecas. É fato que esse vínculo não é fixo; dessa maneira, convênios envolvendo cineclubes e salas comerciais também não deixaram de ocorrer. No entanto, devido à sua relação mais direta com a salvaguarda de filmes e seus materiais correlatos, é motivo com o qual trataremos mais especificamente sobre acordos no qual a cinemateca era uma das partes nessas tratativas. Até onde sabemos, o apoio dos cineclubes a uma atividade preservacionista ficara direcionada à pesquisa e reunião de materiais antigos (isto é, prospecção), sem contar o apoio quanto a instituições representativas dessa tarefa. Exemplos do caso inicial podem ser encontrados nas ações do Museu do Cinema de Pernambuco, nos anos 1940; do segundo, no incentivo dado à sobrevivência da Cinemateca Brasileira sobre as Jornadas de Cineclubes, a partir dos anos 1960.

No aspecto geral, a estrutura do trabalho se encontra, assim, dividida. No Capítulo I, analisaremos filmes que dialogam com o passado, tendo em vista a ideia que montamos sobre discurso histórico e preservacionista. Depois, será apresentada a recepção dessas obras, em geral, pontuando algumas de suas marcas – distintivas, ou não – e de que forma se vinculam ao discurso preservacionista. Por último, trataremos da importância que tiveram esses filmes quanto à busca e levantamento de materiais (prospecção), e a pauta da conservação. Em contrapartida, o assunto do Capítulo II será tratado, unicamente, sob o viés da Exibição. Antes de lidar com os acordos propriamente, vamos discorrer sobre o caráter “não-lucrativo” que permeia a ideia dos cineclubes e cinematecas. Somente ao final do relato, é que serão mencionados os vínculos entre as cinematecas e o circuito exibidor. Primeiro, na ligação daqueles aos cineclubes e, depois, junto às salas comerciais – antes, fazendo-se uma breve recapitulação quanto à origem e popularização das salas, ou cinemas de arte. Terminada a questão do financiamento, vamos discutir, por último, os obstáculos contra a projeção de filmes antigos no mercado exibidor, contrapondo essa situação ao exemplo das mostras e

retrospectivas sobre o cinema nacional. É difícil afirmar que salas comerciais tinham uma posição hostil sobre filmes antigos. No entanto, é fato que elas tiveram maior antagonismo à sua veiculação do que as mostras. Prova desse afastamento está quando analisamos a programação do Cinema II que, na origem, desenvolveu-se para se tornar um cinema de repertório – voltado, para exibir títulos fora de cartaz. Porém, a ideia não se adequou por completo, e a falta desses títulos afetou seus planos iniciais. A saber, o contexto das mostras e retrospectivas podia ser tanto mais favorável; todavia, a baixa representação dos filmes mais antigos continuava motivo de alarme. Seja devido ao paradeiro, ou origem incerta desses filmes – ou, simplesmente, que eles não podiam ser disponibilizados – as mostras prestaram um apoio necessário na formação de um olhar retrospectivo, descontando-se a repetição de seus títulos mais antigos.

Uma vez que é difícil atribuir um quadro temporal ao filme antigo,<sup>6</sup> procuramos fazer uma listagem de todas as obras que constam em *Panorama do Cinema Brasileiro, Nitrato*, além das mostras. Expressões como *filmes do passado*, ou *antigos*, portam uma ambiguidade que, de forma inevitável, jogam um problema quando à tentativa de conceituá-los. E um dos motivos para isso se deve, talvez, a uma literatura patrimonial – ou mesmo, preservacionista. Dos anos 1920-60, seja em *Cinearte*, em textos de Pedro Lima à revista *O Cruzeiro*, e nos catálogos das retrospectivas de 1952/54, conclamava-se pela ideia de salvaguardar filmes nacionais – sem jamais especificar, porém, a qual fase histórica de nossa produção devia ser objeto de maior levantamento. Por vezes, faz-se uma defesa tanto genérica a filmes do passado; noutras, especifica-se um tipo, ou gênero de produção, a ser abrigada – filmes *naturaes* em detrimento a posados; ou ainda, são feitas menções específicas a certos títulos que, de alguma maneira, tinham se consagrado num imaginário – *Barro Humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) e *Limite* (Mário Peixoto, 1931), sobretudo. Nessa amostragem literária, jamais se destacou um recorte de tempo mais elaborado. Faltou dos autores, portanto, uma maior delimitação nesse quesito. Escolha que, talvez, fora ocasionada por questões de estratégia – os recursos e investimentos não devem se limitar a uma cronologia, ou tempo específico – ou, mesmo, por uma confiança total na ideia de que nenhum filme deveria ser preterido.

Falando-se, agora, do recorte temporal maior (1952 – 1979), podemos dizer o que nos levou, individualmente, a cada opção. De início, 1952 fora selecionado tendo em vista a I Mostra Retrospectiva do Cinema Nacional, que realizou-se nesse ano. Seus vínculos ao tema

---

<sup>6</sup> Salvo o Cinema II, que, no início de suas atividades, tentou se fixar em produções dos anos 1930-50.

preservacionista encontram melhor identificação no levantamento e busca dos títulos que formaram o seu programa. Ademais, fora a mostra que tentou iniciar uma prospecção mais sistemática do filme brasileiro – tendo em vista que, após ser organizada, planejaram-se mais edições para a mesma.<sup>7</sup> Quanto à data de 1979, assim a selecionamos por conta do Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil, realizada nesse ano, quando o tema preservacionista é incluso, de forma pioneira, como tema de discussão num fórum nacional. A partir dessa fase, inicia-se pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), uma série de medidas que visam reverter o quadro deficitário sobre a preservação de filmes. Sem entrar em minúcias como o resultado, e alcance dessas tarefas, questões ainda passíveis de estudo, ao menos um projeto institucional havia sido esboçado à área preservacionista.<sup>8</sup> Trata-se, enfim, de data simbólica, quando em tese o Estado se coloca mais próximo da questão, procurando torná-la uma atividade mais sustentável. É através desse fato que encerramos o nosso recorte.

Pode-se argumentar que esse trabalho se divide em muitas instâncias. A justificativa dessa questão repousa na quantidade de lacunas que se colocaram frente à pesquisa. Cremos que os vazios sobre a documentação nos impossibilitam concentrar o trabalho num aspecto, ou ponto individual. A princípio, é verdade que a dispersão nos temas pode indicar uma certa anarquia. Por outro lado, também nos serve para demonstrar quão a atividade preservacionista conseguia se infiltrar noutras áreas e setores cinematográficos, como uma rede tanto oculta, mas existente. Motivo, aliás, de trabalharmos com objetos que não sejam obrigatoriamente as cinematecas – a exemplo dos filmes de material histórico e os circuitos de exibição da linha tradicional e alternativa.

Apesar de tudo, o mais importante é destacar que a preservação teve de desenvolver uma vida individual; precisava traçar seu caminho próprio, independente a validação e respaldo desses fóruns – e, conseqüentemente, de seus integrantes. Sem dúvida, trabalhos de cunho mais específico hão de ser bem vistos, à medida que novas documentações surjam e as lacunas

---

<sup>7</sup> O catálogo da retrospectiva citava a possibilidade de se organizarem eventos anuais. Na prática, apenas as mostras de 52 e 54 foram coordenadas pela Filmoteca. Cf. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro*, 1952.

<sup>8</sup> Ocasionado com o programa *Cinema e Memória* – ao que parece, um dos frutos desse Simpósio. Cf. Um Plano para Preservar o Cinema Brasileiro (Enquanto é Tempo). *O Globo*, 31/07/1980, p. 35.

Para medidas da Embrafilme no campo da preservação antes de 1979, cf. Balanço das Atividades da DONAC. *Filme Cultura*, n. 28, p. 61, 02/1978. A lista de filme recuperados: *Mulher* (Otávio Gabus Mendes, 1931); *Pureza* (Chianca de Garcia, 1940); *Argila* (Humberto Mauro, 1940); *O Canto do Mar* (Alberto Cavalcanti, 1953); *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955); *Cidade Ameaçada* (Roberto Farias, 1959).

venham a ser preenchidas. De momento, essa abordagem geral nos pareceu a mais certa, ou adequada. Como sucedeu ao trabalho preservacionista, é imprescindível que lidemos com os fatos da maneira que nos apresentam e, a partir deles, formular uma estratégia de ação. A urgência é uma poderosa arma mobilizadora. Se isso não fosse seguido, é possível que mais de nossos filmes teriam sido condenados à perda. Estratégias precisaram ser levantadas, e felizmente assim conseguiram. Podem não ter surtido o efeito necessário em algumas situações, mas isso não as diminui. Salvo incorrerem em medidas de danos aos filmes, a prática, nesses casos, deve ser o grande motivo a ser elogiado.



## CAPÍTULO 1 – PRODUZINDO-SE O PASSADO

### 1.1 – Filmes e Materiais Históricos

Inicialmente, a tentativa de ligar a produção de filmes junto à tarefa da preservação deve soar, um tanto, esdrúxula. Se assinalarmos que *produzir* é o conjunto de etapas que levam à confecção do filme, e *preservar*, o conjunto de etapas que levam à sua proteção, vemos que a meta, ou objetivo, dessas atividades – ao menos, prioritários – são contraditórios. Mas é fato que alguns vínculos podem ser desdobrados. A começar que a lógica da defesa e acautelamento sobre o filme, peça-chave no discurso preservacionista, é capaz de se inserir nas fases que organizam a produção. Isso se tornou mais evidente com os mecanismos legais que possibilitaram o depósito obrigatório de filmes que recebessem investimentos do Governo Federal.<sup>1</sup>

Noutra instância, a tarefa de *preservar* influi na confecção de uma obra – às vezes, no sentido mesmo de recriar a sua narrativa. Pode-se assim constatar, sobretudo, em trabalhos que visam reconstruir filmes à sua versão original de lançamento – que, tendo em vista a falta de dados sobre o mesmo, às vezes são impelidos a tomar decisões “artísticas” a respeito da obra. Mas restaurar é apenas uma parte, ou fração, do que se incumbe à tarefa preservacionista, quando entendemos o seu objetivo mais importante é de resguardar seus objetos. Nesse sentido, a adaptação/readaptação do filme seria, aqui, uma função secundária.

Todavia, há outras maneiras que possibilitam o vínculo entre a atividade de *produzir* e *preservar*. Uma delas – e sobre a qual vamos nos concentrar – advém sobre o conteúdo do filme, que precisa dispor de algum material, ou fonte, históricos. No caso, vinculamos a ideia de *material histórico* a antigos fragmentos de obras cinematográficas dos quais outros filmes se utilizem. Obras que fazem esse trabalho de reaproveitamento, comumente recebem o nome de antologias, filmes de compilação, ou mesmo filmes de arquivo. Reconhecemos a utilização desses termos, mas sobre eles, temos algumas desavenças. De início, pela expressão *filme de arquivo*, por acreditamos que o uso desta é mais voltado para abordar filmes depositados em museus, ou quaisquer instituições devotadas à memória. O caminho, ou trajeto do lugar institucionalizado pode ser o ideal; todavia, nem sempre o filme antigo, como os utilizados em

---

<sup>1</sup> Para recapitular essa legislação no período 1992-2001 – até a Medida Provisória 2.228-1, portanto – cf. SOUZA, Carlos Alberto de. Questão de Tutela. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*, 2009, p. 303-304.

*Panorama do Cinema Brasileiro*, provém de arquivos com essa tipologia. Se nossa compreensão sobre esse sentido implícito do termo for verdadeira, então discordamos do seu emprego. Quanto ao termo *filme de compilação e antologia*, cremos que elas se aplicam a produções que utilizam de materiais e trechos de antigos filmes como seu objeto principal, que estes constituam grande parte de sua narrativa. Em verdade, a maioria dos filmes que analisaremos nesse capítulo se associam a esse gênero. *Nitrato* é o único que não atende ao requisito. Por esse motivo, quando falarmos sobre o conjunto e a totalidade dos filmes analisados, preferimos, antes, a colocação mais ampla, que é *filmes de material histórico*. Que esse termo serve para indicar produções que também se utilizam de materiais e trechos de antigos filmes, é inegável. Porém, à nossa concepção, sem a necessidade *de que estes constituam a maior parte de suas obras*. O filme de material histórico, assim, é o gênero, no qual se inscrevem as antologias e filmes de compilação – que consideramos sinônimos – e o filme de arquivo. São estas, portanto, as espécies que formam aquele grupo maior.

De qualquer maneira, é a partir do reaproveitamento quanto ao filme antigo que novas produções se constituem numa espécie de alento pós-morte, reexibindo filmes que se colocavam à margem desde seu lançamento original. Isso não significa, obrigatoriamente, incluir filmes que tão apenas foram desprezados quando lançados, mas inclusive os que tiveram êxito mas que, com o tempo, foram sendo “afastados” dos circuitos de exibição. Ambos os casos são possíveis. E nisso, temos a outra forma de se ligar *produção e preservação*, quando o filme é inserido numa rede, ou circuito exibidor. A partir desse instante, multiplicam-se os discursos sobre a obra. Nesta hipótese, o filme de material histórico tem a chance de não apenas fazer um aspecto do passado reconhecível a um público atual, mas também pode atuar como gatilho para exprimir sentimentos e ideias que, apenas timidamente, o filme de material histórico esboçou na sua narrativa. Em síntese, a obra produz um tipo de discurso que é retrabalhado noutros discursos – por vezes, de forma até mais abrangente.<sup>2</sup>

Mas que ideias e sentimentos procuramos tratar? Sem dúvida, ideias de salvaguarda e defesa sobre *materiais históricos* – que, nessas obras, constituem, talvez, seu dado mais fundamental.

A saber, um filme que se utilize de trechos e fragmentos antigos não implica que a sua finalidade é advogar – ao menos, explicitamente – com a área preservacionista. Por um lado,

---

<sup>2</sup> Para a questão, cf. 1.5 – *Literatura Crítica*.

utilização de fontes, ou materiais de origem histórica, implica a busca de fragmentos para que estes venham a ser introduzidos na obra – um estágio, portanto, inicial ao trabalho preservacionista: coleta-se para, depois, conservar. No entanto, a simples utilização de uma iconografia do passado, no mínimo, garante que essas produções apresentem uma forma de discurso que gostaríamos de nomear, aqui, como *historiográfico*. E este, apesar das ligações que podem existir, separa-se do outro discurso, que chamaremos de *preservacionista*.

Mas o que forma ambos os discursos, e por que, assim, classificá-los?

No Brasil, a produção de filmes com material histórico, como as antologias, ganha impulso ao final dos anos 1960. Mas, anteriormente a esse período, é muito difícil lhes reconstituir uma história, posto que referências a esse gênero “histórico” se tornam escassas. Se é desejo nosso apontar parâmetros, ou figuras de proa, assim fazemos por questões de genealogia – ainda que incipiente. Nesse quesito, temos experiências de nível isolado. Nesse caso, temos os filmes individuais que seus autores participaram, mas jamais deram prosseguimento às suas ideias – se é que as iniciaram, salienta-se. No âmbito dos trabalhos sem conclusão aparente, tivemos o projeto de Marcos Margulies e sua tentativa de criar uma antologia sobre fatos e aspectos da vida nacional.<sup>3</sup> Quanto à linha dos filmes solitários – já que, aparentemente, não tiveram sequências – tivemos o longa-metragem da Maristela e dirigido por Alfredo Palácios, *Getúlio, Glória e Drama de um Povo* (1956) – que abordava, como o próprio nome indica, a vida de Getúlio Vargas.

Ao que parece, o filme de Margulies, e que Viany toma como referência, é o mesmo a qual Paulo Emílio menciona em artigo de 1956 ao *Suplemento Literário*: “A Cinemateca Brasileira está preparando uma fita sobre a vida nacional durante o século XX, e serão certamente utilizados largos fragmentos dos filmes de [Aníbal] Requião [...]” Entre os títulos para o filme, constavam *Ecos do Passado*, *Cinquenta Anos de Vida Brasileira*, ou ainda o poético *Caminhos da Solidão*.<sup>4</sup> Curiosamente, tanto Margulies, como Paulo Emílio, também estiveram ligados, em algum momento, à produção de *Getúlio*. Após a morte de Vargas, Mário Boeris Audrá Júnior, principais artífices na formação da Maristela, é o autor da proposta – e quem nos oferece o seguinte comentário:

---

<sup>3</sup> Viany discute o projeto na sua crítica a *Cômicos... e Mais Cômicos*. Cf. VIANY, Alex. A Chanchada é Nossa. *Jornal do Brasil*, 18/06/1971. Caderno B, p. 4.

<sup>4</sup> Sobre a citação, cf. GOMES, Paulo Emílio Sales. Um Pioneiro Esquecido. *Uma Situação Colonial?*, 2016, p. 398. Sobre os títulos e o filme inacabado, cf. Filmografia Brasileira.

Paulo Emilio entusiasmou-se com a idéia e acabou sendo elaborado um contrato na ocasião, segundo o qual Marcos Margulière dirigiria a película. Acontece, porém, que Margulière estava doente e o material que se tinha comprado (foram investidos 200 mil cruzeiros na compra de jornais cinematográficos) ficou meses a fio amontoado, até que um dia Marinho cancelou o acordo com Paulo Emilio, pois não poderia ficar esperando eternamente.<sup>5</sup>

Ainda segundo Mário Audrá, para a realização de *Getúlio*, alguns jornais cinematográficos foram obtidos de Alexandre Wulfes (no livro, *Alexandre Wolfe*). E nisso chegamos a outro nome para incluímos nessa genealogia de filmes históricos. Isso porque Wulfes, em termos de abrangência, talvez fora um dos realizadores que mais se dedicou na produção de filmes com esse tipo de material – antes à chegada de Jurandyr Noronha, quer dizer. Talvez seu vínculo ao mundo cinejornal fora o que propiciou essa vantagem, tendo em vista o acúmulo e coleção de imagens que demandam, ou sobrevivem, com a feitura destes. Nos anos 1940, pelo menos, observamos que a atividade de Wulfes é bastante próxima do setor. Ele não apenas colaborou na revelação, copiagem e trucagem de noticiários feitos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), como organizou a própria linha de cinejornais – a exemplo do *Imagens do Brasil*.<sup>6</sup>

*A priori*, o nome de Alexandre Wulfes nos surge tendo em vista certos filmes que realizou nas décadas de 1940-50. Destes, Wulfes talvez é mais lembrado por conta do resgate das imagens de Virgulino Ferreira e seu bando. Posteriormente, esses materiais viriam a ser inseridos no curta-metragem *Lampião, o Rei do Cangaço*, exibido a partir de 1959. A Filmografia Brasileira relata que o título é uma produção conjunta entre Wulfes e Alcebíades Ghiu. Mas a partir de 2007, quando *Lampião, o Rei do Cangaço* fora remontado e divulgado junto com o livro-catálogo *Iconografia do Cangaço*, o texto de prólogo é redigido numa colocação que deixa margem para ambiguidades. Os créditos mencionam que, em 1955, Wulfes

---

<sup>5</sup> Depoimentos de Mário Audrá Júnior, 28/02/1979 e 25/11/1982, *apud* CATANI, Afrânio Mendes. *Getúlio, Glória e Drama de um Povo* (1956). *A Sombra da Outra* [...], 2002, p. 237-238.

<sup>6</sup> Quanto a Wulfes e o DIP, *cf.* NORONHA, Jurandyr. Wulfes, Alexandre. *Dicionário Jurandyr Noronha de Cinema Brasileiro* [...], 2008, p. 425; sobre *Imagens do Brasil*, *cf.* AUGUSTO, Sérgio. Garotas, Pilantras e Samba. *Este Mundo é um Pandeiro* [...], 1989, p. 139.

Afora o caso de *Imagens do Brasil*, a Filmografia Brasileira dispõe de outros filmes de Wulfes produzidos em série – como *Visões do Brasil* e *Vida Esportiva* – o que pode nos indicar que também fossem cinejornais.

recuperou alguns materiais que Benjamin Abrahão filmou no período de 1936-37 – cenas que, a propósito, servem de matéria-prima ao curta. Interpreta-se, portanto, que o objeto da recuperação fora depois utilizado por Alcebíades Ghiu para o filme de 1959. Assim sendo, o texto de prólogo nos deixa implícito que o papel de Wulfes tenha se restringido apenas à liberação, ou venda dos materiais, por ele recuperados, a Alcebíades Ghiu – procedendo como fizera junto à Maristela e os cinejornais, isto é, apenas na função de intermediário sobre o conteúdo. Porém, se Wulfes realizou, antes de 1959, outro filme que utilizava os materiais de Benjamin Abrahão, desconhecemos o fato. Sobre isso, temos apenas ciência de um artigo na revista *Manchete*, sobre a expectativa de que Wulfes incluísse esses registros de Benjamin Abrahão – que, no texto, permanece identificado – num futuro documentário, a ser chamado *Terra da Promissão*. Porém, filmes com esse título, à época, não foram achados sob o catálogo da Filmografia Brasileira. Se Wulfes inseriu essas cenas noutra de seus filmes, é impossível saber sem a indicação de sinopse – que falaremos logo abaixo.<sup>7</sup>

Mas, afora o caso de Lampião e o dos cinejornais, o vínculo de Wulfes com filmes de material histórico permanece esquivo, sem muitos detalhes. Ainda sobre o terreno da produção, temos que, em 1948, Wulfes exhibe o seu *Jornada Heroica*, sobre o envolvimento do Brasil durante a Segunda Guerra Mundial.<sup>8</sup> E, nos anos 1950, o curta-metragem *Padre Cícero, O Patriarca do Juazeiro*, reaproveitando cenas antigas que destacavam a figura de Cícero Romão Batista.

Não obstante os exemplos que listamos, é inegável que outros filmes de material histórico eram realizados antes da década de 1960, mesmo com relação a Wulfes. Para isso acontecer, no entanto, mais informações sobre o conteúdo desses filmes seriam necessárias. É o que temos na obra de Wulfes, no qual diferentes títulos não apresentam qualquer resumo, ou informação de sinopse. Julgando-se pelos títulos, apenas, é possível que alguns contivessem trechos e materiais reutilizados – a exemplo de *Brasil no Século XX* (1940), ou *Bahia Antiga*

---

<sup>7</sup> Sobre a revista, cf. CARLOS, Newton. O Filme Proibido: Lampião em 15 Minutos. *Manchete*, n. 263, p. 22, 04/05/1957. Consta, na Filmografia Brasileira, um *Terra de Promissão* – mas datado a 1981.

Por sinal, o texto da *Manchete* indica que Wulfes obteve os materiais de Lampião da Aba Filmes, sediada em Fortaleza, Ceará. O que problematiza, enfim, o resgate desses materiais que Wulfes e Jurandyr Noronha teriam feito nos anos 1940. Afinal, teriam esses materiais do DIP sido inutilizados – obrigando Wulfes a depois obter o material da Aba Filmes?

<sup>8</sup> Também intitulado *Jornada Gloriosa*. Cf. A Hora e a Vez dos Filmes Históricos. *Filme Cultura*, n. 18, p. 1, 01-02/1971. Sobre o emprego de materiais antigos na obra, cf. A Participação do [...]. *Jornal do Brasil*, 09/04/1948. Cartaz do Dia, p. 8.

(1955). Porém, isso não deixa de ser mera hipótese. Ademais, não é salutar que bibliografias sobre artistas e técnicos do cinema nacional tenham menções breves à sua figura – o que, de fato, não é vício contra a figura de Wulfes, e sim atributo desse tipo de literatura. Ao menos, tanto no *Dicionário Jurandyr Noronha de Cinema Brasileiro* e no *Dicionário de Cineastas Brasileiros*, nenhum atribui Wulfes como realizador de antologias, filmes de compilação, ou destaca o reaproveitamento de materiais antigos em suas obras. Se assim consideramos, é unicamente porque a lista de filmes que recolhemos de Wulfes – alguns por conhecimento, outros por hipótese – pode nos indicar uma atenção desse realizador ao gênero. Porém, o ideal é que mais estudos viessem à tona, a fim de melhor orientar o relacionamento de Wulfes com filmes que se utilizassem materiais antigos. Trata-se, enfim, da lacuna que ora nos apresenta.<sup>9</sup>

É certo que, sem mencionar a figura de Wulfes, nos anos 1940-50 havia filmes que priorizavam a narração sobre episódios da história brasileira. No período de 1956-59, por exemplo, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) produz uma série de documentários sobre Minas Gerais e suas cidades históricas.<sup>10</sup> E o mesmo INCE, nos anos 1940, lançava documentários sobre figuras e homens públicos – a exemplo dos literatos (Castro Alves), ou políticos (Rui Barbosa, Barão do Rio Branco). No entanto, se qualquer filme apresenta situações, ou eventos do passado, como seu objeto central, não implica dizer que este se utilize de trechos, ou materiais antigos em sua narrativa. Ao que parece, isso jamais aconteceu nos documentários sobre Minas Gerais. Dos filmes que listamos sobre o INCE, os únicos que aparentam conter material reutilizado foram o do Barão do Rio Branco (1944-1945) e o de Rui Barbosa (1949). O primeiro, apropriando-se de imagens registradas em 1943 – quando num desfile de 7 de Setembro. O filme de Rui Barbosa, em contrapartida, utiliza-se de filmagens no Palácio do Itamaraty. No entanto, a repetição de certos elementos sobre a composição dos planos – os jardins do Itamaraty, personagens de fundo – indica que estes foram registrados, muito provavelmente, por ocasião do curta-metragem feito ao Barão do Rio Branco.

---

<sup>9</sup> Sobre *Brasil no Século XX e Bahia Antiga*, cf. Filmografia Brasileira.

Sobre as biografias de Wulfes, cf. NORONHA, Jurandyr. Wulfes, Alexandre. *Dicionário Jurandyr Noronha de Cinema Brasileiro* [...], 2008, p. 425; MIRANDA, Luiz Felipe. Wulfes, Alexandre. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*, 1990, p. 359-360.

<sup>10</sup> *Roteiro de Arte Barroca em Minas Gerais* pode ter sido o nome que o INCE conferiu à série. Cf. Novos Filmes do Instituto de Cinema Educativo. *Jornal do Brasil*, 14/01/1958. 1º Caderno, p. 11.

Dessa série, os filmes que tratam de cidades históricas são: *Sabará* (1956); *Congonhas do Campo* (1957); *Cidade de Caeté* (1958); *São João Del Rei* (1958); *Diamantina* (1958); *Ouro Preto* (1959); *Barbacena*. Este último, ao que parece, jamais fora lançado pelo INCE – talvez substituído pelo curta-metragem *Cidade de Mariana* (1959), que não é mencionado no *Jornal do Brasil*.

Como apontamos, a maior ênfase sobre filmes com material histórico vem a partir de 1966, somente, à medida que várias obras desse gênero são produzidas nos quadros do INCE, e seu herdeiro, o Instituto Nacional do Cinema (INC) – como também das produtoras cinematográficas com as quais este negociava. Nesse quadro, podemos observar, de novo, filmes que se limitam a abordar passagens da história, sem a cooperação, no entanto, de trechos, ou materiais antigos. Mas também haverá o quadro oposto. De 1966-69, oito (8) curtas e dois (2) longas-metragens serão produzidos com essa característica: *Mauro, Humberto* (David Neves, 1966); *Uma Alegria Selvagem* (Jurandyr Noronha, 1966); *José Medina* (Julio Heilbron, 1968); *Adhemar Gonzaga* (Julio Heilbron, 1969); *Carmen Santos* (Jurandyr Noronha, 1969); *Carmen Miranda* (Jorge Illeli, 1969); *Inconfidência Mineira – Sua Produção* (Jurandyr Noronha, 1969); *A "Belle-Époque" da Aviação Brasileira* (Jurandyr Noronha, 1969). Os longas se referem a *O Gigante* (Mário Civelli, 1968) e *Panorama do Cinema Brasileiro*. É também a época em que a história do cinema se afigura tema principal dessas obras. Nesse sentido, um dos pioneiros fora *Mauro, Humberto*, de David Neves, ensaio poético sobre a obra do cineasta Humberto Mauro, lançado durante o II Festival de Cinema Amador.<sup>11</sup>

Nessa época, talvez a figura que mais se destacou na realização de antologias será a de Jurandyr Passos Noronha. Não por acaso um ex-funcionário de Alexandre Wulfes nos anos 1940 – quando este constituiu a Filmes Artísticos Nacionais (FAN) – Noronha pode ter sido influenciado, não apenas em suas descobertas individuais, como também em métodos de seu chefe – tanto na prospecção e levantamento de filmes, como na reutilização destes. Inclusive, em suas memórias, a admiração de Noronha pelos filmes antigos é contada sempre envolvendo, de alguma maneira, a figura de Wulfes – seja descobrindo as filmagens de Santos Dumont sobre o 14-BIS no laboratório do chefe, e depois ajudando-o no resgate das imagens de Lampião apreendidas no Departamento de Imprensa e Propaganda.<sup>12</sup> Ademais, tendo os filmes que

---

<sup>11</sup> PERDIGÃO, Paulo. Trajetória de Humberto Mauro. *Filme Cultura*, n. 3, p. 11, 01-02/1967.

Aliás, a data de *Mauro, Humberto* é a única da qual discordamos com a base da Filmografia Brasileira. Por algum motivo, o filme é listado como produção de 1975. Salvo hipótese de remontagem, não sabemos o porquê disso, sendo que o II Festival de Cinema Amador se deu em 1966.

Também poderíamos citar na lista acima *O Ciclo da Vera Cruz e o Surto Industrial* (Ruy Pereira da Silva, 1968); *A Batalha dos Sete Anos* (Alfredo Sternheim, 1968); *Os Vencedores: 1952-1965* (Rodolfo Nanni, 1968). Se não o fazemos, é devido à falta de referências quanto ao uso de materiais antigos em suas narrativas – embora a sinopse dos filmes nos leve a essa consideração.

<sup>12</sup> Sobre o episódio de Dumont, cf. NORONHA, Jurandyr. Descoberta no Laboratório do Wulfes; sobre o de Lampião, *ibid.*, p. 111-114.

Dos fatos acima, porém, não há dúvidas de que o autor confere maior importância ao primeiro. Tanto que, ao lembrar o episódio, menciona: “Creio que nesse dia nasceu meu fascínio pelos filmes de arquivo, a minha

citamos acima, Noronha estará, de certa maneira, ligado à sua maioria.<sup>13</sup> Inclusive, será o primeiro a dedicar um longa-metragem sobre o assunto, com *Panorama do Cinema Brasileiro*.

Falando de maneira ampla, qualquer filme se utilizando de material, ou fonte histórica, porta um discurso historiográfico. Mas seus vínculos com o discurso preservacionista são lógicos. Até porque a visão retrospectiva é uma das atribuições que mais importam à historiografia, e nisso se implica o acesso a detalhes e vestígios do passado. Assim, mais exequível é a historiografia quando, anterior a ela, procedeu-se a um resguardo de tais vestígios; não apenas de juntá-los, mas também lhes impondo ações que venham impedir, ou retardar, efeitos do tempo sobre os mesmos.

Portanto, na teoria, o discurso historiográfico é dependente sobre o trabalho da preservação. Mas o inverso também ocorre. Isto é, a historiografia pode nos levar à interpretação que alguns objetos – a partir de um, ou vários critérios – merecem um tipo de atenção particular, e não extensível a outros. Aos que vieram a ser escolhidos, são atribuídos qualidade e valor especiais, o que pode funcionar, enfim, à causa da preservação: engrandece-se o objeto para lhe justificar a sobrevivência. Essa manifestação, aliás, pode estar implícita no discurso historiográfico. Ao menos, é esta visão difusa que predomina nos filmes que tratam da história do cinema nacional. Todavia, se queremos enfatizar, no campo da produção, um discurso preservacionista, e não apenas historiográfico, as raízes devem ser encontradas noutro lugar – mais especificamente no curta-metragem de Alain Fresnot, *Nitrato* (1974); este, junto às publicações de imprensa, forma um contraponto ao discurso historiográfico que predomina em filmes como o *Panorama do Cinema Brasileiro*. Porém, antes de fazermos oposição entre *Nitrato* e *Panorama*, é necessário antes separar o conceito, ou noção, entre o discurso historiográfico e preservacionista.

---

preocupação pelos seus problemas de preservação.” Cf. NORONHA, Jurandyr. Uma Alegria Selvagem. *Filme Cultura*, n. 2, p. 31, 11/12/1966.

<sup>13</sup> Salvo por Mauro, Humberto e Carmen Miranda. Nos demais filmes, atuou no roteiro, montagem, e na própria direção. Cf. NORONHA, Jurandyr, *op. cit.*, p. 233-235.



## 1.2 – Discurso Historiográfico & Preservacionista

Em síntese, os discursos historiográfico e preservacionista trazem uma certa interdependência. A historiografia, quando se vincula a fontes primárias, aproveita-se do ideal preservacionista. E se faculta à preservação o uso da historiografia como instrumento, ou peça de retórica; uma justificativa que promova a defesa sobre um objeto determinado.

Embora o vínculo sobre os discursos da preservação e historiográfico sejam íntimos, é possível lhes estabelecer um recorte. Assim, é necessário observar que alguns critérios moveram essa ramificação. O fator mais importante era apontar um destino ou objetivo principal a que os discursos, individualmente, pareciam aspirar. Essa ideia, porém, não veio a ser empregada de forma total ou absoluta. A separação dos discursos em *historiográfico* ou *preservacionista*, a partir de seus objetivos ou finalidades, relevou-se difícil no tocante à historiografia, mas fácil no tocante ao campo da preservação. Assim, comentemos este primeiro.

A baliza que nos levou à noção sobre discurso *preservacionista* veio das observações que Carlos Roberto de Souza aborda em sua Tese de doutoramento sobre a história da Cinemateca Brasileira. Mas, seja de forma intencional, ou não, o que Souza nos emite é uma proposição dupla. Nesse conceito, o autor entende a preservação sob o critério de uma missão e finalidade que a mesma deve sustentar. Logo, a partir desse viés, a preservação se define por uma série de “[...] procedimentos, princípios, técnicas, e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual.”<sup>14</sup>

Já a outra definição segue um prisma diferente, visando entender a preservação como sequência de atividades, ou tarefas e que, segundo o autor, englobam “[...] a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas tarefas.” Não se trata de objetivos – como no significado acima – e sim de itens que compõem o trabalho da preservação. No entanto, basear a preservação em tarefas serve a um ponto de vista utilitário, tema que nem os filmes de material

---

<sup>14</sup> SOUZA, Carlos Roberto de. Introdução. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*, 2009, p. 6. A citação seguinte é dessa fonte.

histórico, ou a crítica que se desenvolveu sobre eles, jamais abordou. Não queremos dizer, com isso, que discursos sobre operações técnicas fossem inexistentes. Jurandyr Noronha, por exemplo, teve envolvimento na redação de textos que abordavam problemas dessa ordem.<sup>15</sup> Porém, acredito que esse tipo de literatura fosse uma exceção. E, tendo em vista esse quadro deficitário sobre as atividades que formam a preservação – diga-se, uma visão mesmo de bastidores do fenômeno – torna-se mais válido nos atentar aos objetivos como a marcação, ou sinal, que baliza o discurso preservacionista. E quanto à definição inicial de Souza nos interessa, acima de tudo, a passagem que cita a *manutenção da integridade do documento audiovisual*. A nosso ver, esta é a finalidade básica da preservação, tendo em vista que difundir/veicular um filme – a possibilidade da *experiência intelectual*, como menciona Souza – apesar de importante, apenas se concretiza quando, e na medida que a fase anterior do processo – a *manutenção* – está, de algum jeito, consolidada.<sup>16</sup>

Precisamos, assim, o que norteia o discurso preservacionista. No entanto, o que fazer tendo em vista o discurso historiográfico? Em síntese, o que anseia e motiva esse gênero? Sem dúvida, a questão acima é mais difícil em se obter uma resposta. Talvez por conta de sua orientação prática, às vezes emergencial, o discurso preservacionista estabeleceu um objetivo-geral que aparenta se manter consistente. Pode-se haver discordâncias quanto às tarefas e atividades que constituem a preservação; no entanto, a tese de se resguardar o objeto físico parece livre de quaisquer obstáculos, ou dúvidas. O mesmo não acontece com a historiografia. Quanto à esta, podemos deduzir que seu objetivo principal consiste num olhar retrospectivo, aliado a uma tentativa de se organizar os fatos e situações desse passado – venha a ser este recente, ou longínquo. Não entramos, aqui, no mérito dos objetivos particulares de cada historiografia que, definitivamente são muitos.

Devido a essa noção um tanto generalista, é inevitável que nosso conceito de historiografia se aproxime à de Francisco Silva Nobre, em *O Livro de Cinema no Brasil* – obra que reúne diferentes títulos sobre o assunto. Nele, estão inclusos *História do Cinema e Cinema Brasileiro*, capítulos que se voltam a uma literatura no qual o discurso histórico se constitui

---

<sup>15</sup> Para exemplos, cf. Indicações para a Organização de uma Filmotéca Brasileira. *A Cena Muda*, n. 28, p. 8-10, 07/1948; Técnica da Preservação de Filmes. *Filme Cultura*, ano III, n. 12, p. 46-48, 05-06/1969; A Preservação de Filmes Cinematográficos. *Memória da Memória*, [2006?], p. 97-100.

<sup>16</sup> Na teoria, porém. A falta de instalações adequadas que visem à salvaguarda dos filmes não impede que estes sejam liberados para exibição. Isso, todavia, acentua o processo de desgaste na película, sobretudo quando o arquivo lida a partir de materiais únicos e sem duplicatas.

tema principal.<sup>17</sup> O primeiro destes é voltado a publicações que focam numa história ampla e universal do cinema, enquanto, no último, a predominância é abordar – o nome assim subentende – a trajetória do filme brasileiro. Para nos limitarmos a esse capítulo – embora podemos observar o mesmo em *História do Cinema* – vejamos que os critérios do autor são os mais diversos. A partir das historiografias que são listadas,<sup>18</sup> temos uma profusão de abordagens. Quanto ao escopo, temos desde uma literatura panorâmica como *Introdução ao Cinema Brasileiro* e *70 Anos de Cinema Brasileiro*, àquelas de cunho mais específico, como *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte e Crônica do Cinema Paulistano*. Há obras que ressaltam o aspecto da produção – notadamente, *Introdução e 70 Anos* – como as que exploram outros paradigmas: o terreno dos cineclubes, periódicos, e outros fatores em *Cronologia da Cultura Cinematográfica*; o da distribuição/exibição, em *Plano Geral do Cinema Brasileiro*. Existem mesmo os que se concentram numa análise de nível estético e ideológico, como o é *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Tendo em vista essa multiplicidade de enfoques, como não reunir toda essa literatura dita histórica não fosse por um princípio geral? Francisco da Silva Nobre não é claro quanto a seu método, mas podemos deduzir, sim, que o olhar retrospectivo é um fator que parece ser constante nos livros. A volta ao passado e, claro, a tentativa de ordená-lo, montar uma sequência a partir dele.

Em síntese, partimos da ideia que a historiografia busca estabelecer, propor uma tradição.<sup>19</sup> A historiografia é um tipo de narrativa que procura construir uma linhagem, ou genealogia, sobre determinado tema. Referente às obras acima, o objeto dessa tradição é o cinema nacional, e da qual serão extraídas as particularidades de cada historiografia – como enfoque a um setor do cinema, a um julgamento estético, *etc.*

Dissemos antes – e de maneira geral – que o discurso historiográfico auxilia na preservação. Mais especificamente, quando a preservação se apropria de uma retórica – produto da historiografia – que venha ajudá-la na proteção sobre determinado objeto. Bom, esse procedimento não deixa, aqui, de ser verdade. Isso é mais verdadeiro quando lidamos com obras

---

<sup>17</sup> NOBRE, Francisco da Silva. *História do Cinema*, 1976, p. 41-50; *ibid.*, p. 123-158.

<sup>18</sup> Apêndice B.

<sup>19</sup> Com *tradição*, entende-se meramente uma visão, ou recorte do passado – da forma que Gonçalves interpreta de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Cf. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Apropriação da Cultura Nacional. A Retórica da Perda: Os Discursos do Patrimônio Cultural no Brasil*, 2002, p. 63-85.

Não significa dizer que o autor da historiografia deve reivindicar esse passado como objeto de pertencimento. Isso lhe é algo facultativo, e não uma característica imprescindível ao discurso historiográfico.

que enfatizam o lado da produção, já que nesse tipo de literatura se destaca o filme, produto que não deixa de ser valorado a nível estético. A saber, a preservação muito se beneficia dessa linhagem. Ao elaborar uma historiografia que destaca os filmes e seus participantes, temos um esforço que visa, justamente, ao cerne da preservação.

A maneira que a apropriação se constitui é simples. Montar uma historiografia implica seleção, o que leva a julgar, pesar elementos. O que, enfim, conduz à escolha de objetos em detrimento a outros. Às vezes, o motivo da seleção é devido a algum mérito que o objeto alcança, um prestígio que lhe é concedido. Um exemplo desse método pode ser observado em *Limite*. O filme de Mário Peixoto, antes de encontrar-se sob ameaça de perda, já era valorizado por alguns críticos e intelectuais, como Plínio Sússekind Rocha, Pedro Lima e Vinícius de Moraes. Esse sentimento de apreciação também se difundiu nas historiografias. José Roberto D. Novaes, ao tratar sobre o cinema mudo no Brasil, relembra a mística da obra-prima ao redor de *Limite*.<sup>20</sup> Silva Nobre, em *Pequena História do Cinema Brasileiro*, assim o define: “O filme, de que se encontra cópia na Film Library, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, representa o que de melhor se fez em nosso Cinema, apesar de não ter sido compreendido pelas platéias nacionais [...]”.<sup>21</sup> Nas páginas que compõem *Introdução ao Cinema Brasileiro*, o autor desta é mais lacônico nos elogios, atribuindo a obra como “[...] interessantíssima experiência de vanguarda, profundamente influenciada pelas investigações da *avant-garde* francesa, com muito de seu pessimismo e sua morbidez.”<sup>22</sup> Em termos de louvor, o mérito em *Introdução* cabe menos à fala de Alex Viany, e sim à entrevista que o autor reproduz em seu livro, no qual Plínio Sússekind Rocha tece considerações, via de regra, favoráveis à obra de Mário Peixoto.

Assim, quando se descobre que a cópia em nitrato de *Limite* estava prestes a desaparecer, a reputação que o longa-metragem havia adquirido se mostrou, de fato, importante. Ao menos, a herança do filme conseguiu reunir a defesa e luta de alguns realizadores e membros da crítica que, em periódicos, insistiram quanto à ideia de se proteger a obra. De qualquer maneira, a apropriação de que falamos se coloca, aqui, em evidência: temos um filme cultuado numa literatura (*discurso historiográfico*) e, depois, indivíduos que se apropriam dessa literatura e produzem uma outra (*discurso preservacionista*), mais focada em defender o objeto. Porém,

<sup>20</sup> NOVAES, José Roberto D. Notas sobre o Cinema Nacional. *Revista de Cinema*, vol. II, n. 2, p. 11, 01/1955.

<sup>21</sup> NOBRE, Francisco da Silva. *Pequena História do Cinema Brasileiro*, 1955, p. 39.

<sup>22</sup> VIANY, Alex. De como o Rapazinho se Fêz Homem. *Introdução ao Cinema Brasileiro*, 1959, p. 50. Grifo do autor.

deve-se ressaltar que, no tocante a *Limite*, o discurso historiográfico não agiu sozinho, em muito se sustentando noutro tipo de discurso, o *crítico*. Tendo em vista a circulação restrita de *Limite*, as historiografias pouco tinham a fazer, a não ser repetir antigos comentários envolvendo o longa-metragem de Mário Peixoto. Se esses comentários repousavam em figuras que já a patrocinavam – como Plínio Sússekind e Otávio de Faria – melhor haveria de ser à posteridade da obra.<sup>23</sup>

A situação envolvendo *Limite* se inscreve numa lógica no qual o filme digno a ser resguardado é o da obra-prima – que, neste caso, torna-se ainda mais célebre por ocasião do seu estado semiclandestino. Mas a ideia de salvar um filme por questões de crítica se manteve em franca oposição a outra lógica que se apoderou de certos historiadores como Maria Rita Galvão e Paulo Emílio Sales Gomes, que fora a de não optar pela discriminação e repúdio a quaisquer filmes. Tentava-se, dessa maneira, dar importância a toda produção de nosso cinema, independente a suposta qualidade do objeto. Essa ideologia é muito bem sintetizada por Maria Rita Galvão, sobre os filmes paulistanos de 1920-30:

O cinema que se tem é de uma mediocridade atroz – medíocre nos meios, na forma, no conteúdo, na repercussão (ou na ausência dela). No entanto, o que é extraordinário, este cinema existiu. Importa pouco o mérito da questão e entrar em considerações estéticas não teria o menor sentido.

Parece-me que a única coisa que tem sentido é constatar esta existência e tentar compreender as circunstâncias em que ela se tornou possível.<sup>24</sup>

Nesse sentido, temos quase uma adaptação do *slogan* que *Cinearte* tanto empunhava, sendo que, ao invés do lema *todo filme brasileiro deve ser visto*, falar-se-ia, aqui, em *todo filme brasileiro deve ser lembrado/preservado*.

Claro, é possível questionar até onde a ideologia acima pôde ser usada, tendo em vista que sua aplicação num trabalho de historiografia é inegavelmente mais fácil se comparada à *práxis* num arquivo. Paulo Emílio Sales Gomes, por exemplo, reconhecia essa questão no âmbito da Cinemateca Brasileira:

---

<sup>23</sup> Ao menos, isso foi o que aconteceu em José Roberto D. Novaes, Silva Nobre e Alex Viany: todos repetem citações, seja de Plínio Sússekind Rocha e Otávio Faria.

<sup>24</sup> GALVÃO, Maria Rita. Nota de Esclarecimento. *Crônica do Cinema Paulistano*, 1975, p. 11.

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 juizes da importância artística, histórica ou documentárias das obras.<sup>25</sup>

Nesse comentário de Paulo Emílio Sales Gomes, entende-se um tipo de operação em fases. Na primeira, a Cinemateca aceitava quaisquer filmes – e, talvez incluindo outros materiais como fotografias, cartazes, *etc.* – de forma indistinta; num momento futuro, dar-se-ia a seleção desses objetos. Assim, o tratamento inicial da Cinemateca, plural e abrangente, servia até determinada ocasião – e nunca de forma absoluta. A recepção indiscriminada dos materiais, ao que parece, tornava-se apenas um prenúncio à futura triagem destes.

Apesar de tudo, o mais importante a constatar é que, seja adotando uma postura mais criteriosa, ou não, o discurso historiográfico<sup>26</sup> possui a capacidade de instruir, ou elaborar justificativas que podem ser utilizadas na escolha de objetos – e futura proteção destes. Ao discurso preservacionista cabe defender um, ou então uma série de objetos, podendo fazê-lo, assim, com o subsídio da historiografia. Em suma, se esta *propõe uma tradição*, o discurso preservacionista *mantém essa tradição*. É o guardião e protetor desta genealogia.

O que falamos acima sobre a ideia de *propor e manter* funciona como princípio-guia, mas com a qual precisamos fazer algumas observações.

A primeira é a aplicação dos objetivos que norteiam os discursos historiográfico e preservacionista de forma desigual. Sobre o historiográfico, a ideia de se fixar genealogias dever ser apenas cabível a ele. Porém, a defesa sobre a linhagem é uma função que tanto pode ser compartilhada sobre o discurso preservacionista, como historiográfico. A razão volta ao que falamos, sobre a historiografia ter uma função implícita de defesa no tocante aos objetos que, nela, são exibidos. Justamente porque consideramos o gesto de selecionar, *per se*, uma ação defensiva. Isto é, trata-se de favorecer um objeto sobre os demais – algo nem sempre evidente quando se monta uma genealogia. O fato de ser uma menção explícita é um dado que vinculamos, apenas, ao discurso preservacionista. Este sempre colocará, enquanto causa

---

<sup>25</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. Funções da Cinemateca. *Uma Situação Colonial?*, 2006, p. 431. Artigo originalmente de 1957.

<sup>26</sup> Aliado a outros, como o da crítica.

principal, o objeto que é digno em ser protegido. E nisso aproveitamos para inserir outra característica que também funciona como indicador e guia de discurso. Trata-se da questão relacionada à perda, isto é, o sentimento de ameaça e perigo que rondam os objetos. O que resulta desse anseio fatalista é, justamente, a ideia de urgência: salvar a memória do cinema, antes que seus materiais venham se deteriorar. O discurso preservacionista se utiliza dessa retórica que, na verdade, consideramos apenas um meio – e, talvez, dos mais empregados – a fim de atingir sua finalidade, ou meta principal que é, sim, a defesa e manutenção – explícita – sobre o objeto.

A segunda e última observação que devemos realizar consiste na ideia que, por vezes, o objetivo de propor e defender uma tradição se encontram misturados. Isso não ocorre apenas porque o discurso historiográfico tem a liberdade de atingir os dois objetivos. Em verdade, a fusão se dá porque num mesmo discurso podem coexistir tanto um interesse historiográfico, como preservacionista. O que anula a ideia de que trabalhamos com discursos sem qualquer dependência, ou ligação, entre si. Pelo contrário. Ao invés de insistir num discurso que é *puramente* historiográfico, ou preservacionista, torna-se mais conveniente falar em prioridade de tema. Ou seja, cabe-nos atentar qual o fim principal que motiva um discurso: construir uma tradição, ou defendê-la? Ambos os objetivos são capazes de viver em harmonia, mas é possível interpretar qual destes será o tema preponderante.

Expondo as ideias acima, tomemos em consideração o restante do Capítulo. Reiterando o que já falamos, a proposta é de se fazer uma segmentação. Inicialmente, analisaremos o discurso predominante nos filmes *Panorama do Cinema Brasileiro* (1968) e *Nitrato* (1974), fazendo-se o mesmo com relação a críticas sobre filmes de material histórico – neste caso, voltando-nos apenas às produções em que o cinema seja o tema principal. Finalmente, reconheceremos o valor desses filmes num trabalho de redescoberta a antigas produções – e que, às vezes, influencia na proteção desses materiais, como ocorreu em *Cômicos... e Mais Cômicos* (1971) e *70 Anos de Brasil* (1972).

A razão de escolhermos *Panorama* como objeto de análise se dá porque neste longa-metragem, de todos os feitos por Jurandyr Noronha até 1979, ser o único que melhor justifica o uso das imagens com que se apropria. Embora *Panorama*, *Cômicos* e *70 Anos* contenham um narrador – que, via de regra, acompanha e/ou introduz os fragmentos e materiais antigos – nota-se que a locução de *Panorama* é a que mais tenta atribuir um valor e qualidade aos trechos que, nesse longa-metragem, são expostos. Mas, deve-se reconhecer, assim faz de maneira casual e

pouco enraizada. Já *Cômicos e Assim Era a Atlântida* (Carlos Manga, 1974), somente exacerbam a característica. Ambos consistem num tributo aos intérpretes de nosso cinema, sendo que, no primeiro filme, a ênfase reside nos humoristas, enquanto *Atlântida* se volta, exclusivamente, aos que trabalharam nas produções da empresa – não obrigatoriamente, que atuaram em papéis cômicos. Mas o fato é que *Cômicos e Atlântida* muito se dedicam a um sentimento de zelo e admiração ao passado cinematográfico, alcançando mesmo uma espécie de voraz nostalgia a tempos de outrora – sentimento este, claramente perceptível no último filme.

Embora de arranjo mais fluido, pode-se afirmar que *Cômicos e Atlântida* representam uma extensão sobre o que tentou *Panorama*. Com relação a este, é possível notar a raridade de comentários mais abalizados sobre os filmes que apresenta – cuja razão é, provavelmente, a quantidade de títulos que incluiu em sua narrativa. *Cômicos e Atlântida* somente levam esse processo ao extremo, devido à sua opção de revestir os filmes a um viés emotivo – marca ausente na sobriedade de *Panorama*. No fundo, o que ocorre neste longa-metragem, além de *Cômicos e Atlântida*, é talvez uma sobrevalorização de suas imagens, dos trechos que são, neles apresentados, em detrimento à fala do narrador. *Panorama, Cômicos e Atlântida* compartilham, assim o parece, do mesmo desempenho. Isto é, privilegiam o que “dizem” as imagens, baseando-se menos num trabalho crítico-opinativo – que, em tese, ficaria a cargo da narração.

Assim, a escolha de *Panorama* é objetivada pelo seu trabalho crítico-opinativo mais acentuado que *Cômicos e Atlântida* – justamente, por fugir à tonalidade nostálgica desses últimos. Feito o seguinte esclarecimento, assim passamos ao questionamento final: por que, então, justapor *Panorama* a *Nitrato*? O que vale a ser observado nesses filmes?

Se *Nitrato* parece caso *sui generis* aos filmes que citamos, isso se deve, antes, a seu formato de curta-metragem e à pequena inserção de materiais antigos.<sup>27</sup> Porém, tentamos contornar essas questões, a fim de oferecer privilégio a outra. A escolha de *Nitrato* é guiada porque observarmos, nele, uma manifestação legítima do discurso preservacionista – em detrimento a *Panorama*, que associamos ao viés historiográfico. Por motivos que serão adiantados mais à frente, *Nitrato* é um exemplo notável porque incorpora um olhar que – até o seu lançamento, ao menos – fazia-se oculto: não apenas é um filme que assimila uma retórica

---

<sup>27</sup> *Nitrato* só utiliza trechos de filmes e materiais antigos nas seguintes instâncias: na sua abertura e desfecho – exibindo títulos do *Cine Jornal Brasileiro* – e no depoimento de Jean-Claude Bernardet, no qual se sobrepõem trechos de *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*.



da perda e destruição, que instiga uma defesa ao cinema do país, como aparenta ser dos poucos que emitem um olhar de bastidores ao universo das cinematecas – e, assim, expondo-lhes a situação precária.

### 1.3 – *Panorama do Cinema Brasileiro*

O título do longa-metragem nos é autoexplicativo. Em termos gerais, o filme se insere sobre a mesma trajetória que percorreram livros como *Introdução ao Cinema Brasileiro e 70 Anos de Cinema Brasileiro* – ou seja, a historiografia de caráter abrangente, plural. E, também similar a essa literatura, o filme de Jurandyr Noronha apresenta a mesma ênfase sobre títulos e obras de ficção. O panorama cinematográfico é, aqui, restringindo a esse gênero e, por isso, documentários e filmes de atualidade lhes são, em geral, omitidos. Salva-se apenas um trecho que, em artigo sobre o lançamento de *Panorama*, é anunciado como reportagem do filme *Cousas Nossas*.<sup>28</sup>

Segundo os créditos que abrem *Panorama*, a ideia de um filme antologia sobre o cinema nacional é um tema antigo, precedendo, inclusive, a criação de instituições como o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine) e o Instituto Nacional de Cinema (INC). A saber, não conhecemos qualquer aspecto desses projetos anteriores. O que sabemos, de fato, vem-nos de Jurandyr Noronha. Ao que parece, a versão do projeto que finalmente deslanchou no filme retrospectivo viera de conversa do autor junto com Flávio Tambellini – à época, presidente do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), após o lançamento de *Uma Alegria Selvagem*. No caso, as razões para a escolha de Noronha na chefia desse projeto não se colocam explicitamente pelo mesmo. No entanto, subtende-se que Tambellini assim o fez, tendo em vista o curta-metragem de Santos Dumont – que utilizava trechos e materiais antigos – e os textos de Noronha que discutiam sobre memória cinematográfica.<sup>29</sup>

Se crermos no relato acima, é inegável que a feitura de *Panorama* se vincula, com grande adesão, à pessoa de Jurandyr Noronha. No entanto, as raízes desse vínculo são ainda mais longínquas. E para falarmos disso, e a questão do discurso historiográfico, é inegável remetermos o filme a um texto que seu diretor publicara em 1948, à revista *Cena Muda*. Sem contar *Mostra e Fílmoteca*, escrito para catálogo da 1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, o artigo da *Cena Muda* fora outro a partir do qual Flávio Tambellini pautou a escolha de Noronha àquele projeto. No caso, o título do artigo em questão fora *Indicações para a Organização de uma Fílmoteca Brasileira*. Texto que, aliás, é mencionado por diversos autores

<sup>28</sup> *Panorama do Cinema Brasileiro*. *Filme Cultura*, ano II, n. 9, p. 30-31, 04/1968.

<sup>29</sup> Sobre o fato, cf. NORONHA, Jurandyr. *Panorama do Cinema Brasileiro*. *O Momento Mágico*, 2008, p. 159.

como precursor na tentativa de instituir, no Brasil, uma consciência de preservação voltada ao cinema.<sup>30</sup>

De início, o artigo d'*A Cena Muda* não sugere que filmes portadores de material histórico – como é *Panorama* – tenham, como objetivo, salvar obras cinematográficas do passado. Aliás, o texto nem discute sobre tentativas de se montar antologias com base nessa perspectiva.<sup>31</sup> Em contrapartida, nota-se – e isso é bem evidente no artigo – um gesto de valorização ao passado do filme brasileiro. De forma geral, observamos que *Indicações* é, na verdade, um apelo de Jurandyr Noronha em vistas a ressuscitar filmes do ostracismo, aliada à tentativa de colocar algumas dessas produções em nível de igualdade – quando não, superioridade – a trabalhos com origem, por exemplo, nos Estados Unidos e Europa. E, no intuito de cumprir essa última medida, o autor reivindica que contatos sejam estabelecidos com indivíduos e organizações de fora, não apenas visando obter notícias sobre outros centros de produção, mas também com objetivo de enviar e remeter informações – referentes ao cinema nacional – a fim de que sejam veiculadas em historiografias.

Assim, a coincidência entre *Panorama* e o artigo de 1948 reside em dois (2) mecanismos. Sem dúvida, o mais aparente está na tentativa de valorizar o cinema nacional. No caso de *Panorama*, essa aspiração também é válida, à medida que descobrimos as razões que guiaram a escolha de seus títulos. Esse critério pode ser observado na maneira que se descreve o longa-metragem – como o faz essa reportagem da *Filme Cultura*:

Um trabalho de pesquisa e seleção, principalmente, o filme focaliza a chegada da arte cinematográfica ao Brasil; o nascimento do nosso cinema; os diversos *ciclos* regionais, todos independentes entre si; as experiências feitas pelos pioneiros [...].

<sup>30</sup> LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. A Filmoteca do MAM-SP e a Descoberta do Cinema Brasileiro. *Políticas para a Preservação*[...], 2013, p. 94-96.

SOUZA, Carlos Roberto de. Segunda Dentição. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*, 2009, p. 59-61.

COELHO, Maria Fernanda Curado. A Luta pela Sobrevivência – 1946 – 1974. *A Experiência Brasileira na Conservação Audiovisual* [...], 2009, p. 22-24.

Deve-se ressaltar, também, que a data de *Indicações* é falsamente atribuída no livro de Noronha: o texto é originário da revista *Cena Muda*, edição de Julho de 1948 – e não 1937, como é indicado. Cf. NORONHA, Jurandyr. *Panorama do Cinema Brasileiro. O Momento Mágico*, 2008, p. 159.

<sup>31</sup> O termo *antologia* chega a ser utilizado no texto, mas provavelmente se referindo às historiografias – livros sobre história do cinema. Cf. NORONHA, Jurandyr Bastos. *Indicações para a Organização de uma Filmoteca Brasileira. A Cena Muda*, n. 28, p. 33, 07/1948.

Testemunha imparcial de toda a história do cinema brasileiro, o filme mostra os movimentos mais importantes que constituíram a base de uma indústria em franca perspectiva.<sup>32</sup>

Sem dúvida, podemos inserir um pouco de ceticismo ao termo *imparcial*. Apesar do espírito totalizante que lhe cabia, era inevitável, no tocante a *Panorama*, que certas objeções fossem levantadas – por conta da abundância, ou falta de material.<sup>33</sup> Porém, o que tentamos destacar aqui é o método de seleção. Temos presente, sem dúvida, a ideia de valorização quando se menciona, no artigo, que os filmes são escolhidos pelo nível de *importância* que lhes atribuem. Mas também o significado de *importância* é uma questão passível de se discutir, tendo em vista que o longa-metragem de Jurandyr Noronha evita comentários e opiniões mais aprofundadas das obras que foram incluídas. Parece que, a nível explícito, *Panorama* não está interessado em justificar suas decisões, optando a uma visão opaca quanto a seu trabalho de seleção. É verdade que alguns filmes parecem justificar a inclusão por si mesmos, tendo em vista a fama, ou repercussão, que provocaram em determinado tempo – seja quando lançados, ou *a posteriori*. É a situação de *Brasa Dormida* (Humberto Mauro, 1928), *Limite* (Mário Peixoto, 1931), *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933), *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963).

Mas, se o motivo de escolha se coloca um tanto mais fácil nos títulos acima, a presença de outros é, justamente, enigmática. O que leva, por exemplo, à inclusão do filme *Hei de Vencer* (Luiz de Barros, 1924)? Seria pelas filmagens e cenas aéreas, ou a fama de seu diretor? Fora *Gigolette* (Vittorio Verga, 1924) mencionado devido à presença do ator Jaime Costa no filme, afora o sucesso deste? Por que então *Aitaré da Praia* (Gentil Roiz, 1925), em detrimento a outros filmes que integraram o Ciclo do Recife? Sem dúvida, a justificava não se deve porque o filme de Gentil Roiz era o único sobrevivente dessa fase histórica – até a realização de *Panorama*, isto é. Em 1962, a própria Cinemateca Brasileira realizou um trabalho de

---

<sup>32</sup> Um Documento Histórico: Panorama do Cinema Brasileiro. *Filme Cultura*, ano I, n. 5, p.11, 07-08/1967. Grifos do autor.

<sup>33</sup> FARIA, Octávio de. 70 Anos de Cinema Brasileiro. *Jornal do Commercio*, 07/04/1968. Cinema-Teatro, p. 5. Nessa crítica a *Panorama*, o autor tece dúvidas sobre a valorização de Alberto Cavalcanti, em detrimento à figura de Humberto Mauro, como também questiona a falta de referências no filme ao *Chaplin-Club* – que Faria, aliás, fora um de seus criadores.

recuperação em *Aitaré* e noutros filmes do ciclo pernambucano.<sup>34</sup> Ademais, se êxito é critério, por que não mencionar *O Ébrio* (Gilda de Abreu, 1946)? Por que *Sinfonia Carioca* (Watson Macedo, 1955) é escolhido quando se trata de abordar o gênero musical? É porque havia outras produções da Atlântida – *Amei um Bicheiro* (Jorge Ileli/Paulo Wanderley, 1952) e o *Homem de Sputnik* (Carlos Manga, 1959) – já inseridas sobre o longa-metragem? E assim por diante...<sup>35</sup>

Tendo em vista as questões acima, é inegável que *Panorama* devesse ter sido mais categórico em suas escolhas, assumindo seus gostos e preferências. Mas é verdade que, assim o fazendo, podia-lhe cair a máscara da isenção – ou *imparcialidade*, como o artigo da *Filme Cultura*. Talvez num projeto tão ambicioso como este, o fator *imparcialidade* seja crucial. É possível que servisse como estratégia publicitária, assim demonstrando a visão justa e balanceada que o Instituto Nacional do Cinema (INC) oferecia do passado. Concluindo, é necessário dizer que, não obstante o reparo a seus excessos – e faltas, sem dúvida – alguns críticos se mostraram mais tolerantes ao material selecionado, que tolhidos por este.<sup>36</sup>

A chave sobre a estratégia publicitária do INC também funciona para encontrarmos outra ponte que coincide artigo e longa-metragem, que está no papel do estrangeiro como fator de destaque na valorização de nosso cinema.

Em 1948, Noronha defendia que os filmes brasileiros deviam ser comparados às produções de fora – inclusive, com a possibilidade de tê-los catalogado em historiografias de cinema que, no futuro, viessem a ser publicadas. A verdade, porém, é que o texto omite – ou melhor, não especifica – o tipo de comparação a ser feita entre os títulos nacionais e estrangeiros. Se entendemos que, em 1948, o autor pretendia uma comparação mais incisiva dos filmes, podemos afirmar que isso nunca aconteceu – seja no artigo, ou em *Panorama*. Esse cotejo, em ambos, é sempre feito de maneira superficial. No texto de *Indicações*, isso se resume a Noronha defendendo a prioridade de inovações técnicas nos filmes nacionais: os “avanços e recuos de máquina” em *Tesouro Perdido* (Humberto Mauro, 1927) sobre *Varieté* (Ewald Andre Dupont, 1925). E a intercalação de cenas em preto-e-branco e colorido, em que *João Ninguém*

---

<sup>34</sup> THOMPSON, Cecília. Preservação. *Cinematoteca Brasileira e seus Problemas*, 1964, p. 9-10.

<sup>35</sup> Também é verdade que a falta de alguns títulos pôde ter sido ocasionada por conta de materiais que não foram encontrados, ou não podiam ser utilizados.

<sup>36</sup> Ely Azeredo, por exemplo, reconheceria no filme o “[...] equilíbrio na seleção dos títulos mais representativos dos últimos três lustros.” Cf. AZEREDO, Ely. Uma Antologia do Cinema Brasileiro. *Jornal do Brasil*, 21/03/1968. Caderno B, p. 2.

(Mesquitinha, 1937) teria precedido o filme *A Matter of Life and Death* (Michael Powell/Emeric Pressburger, 1946). Além destes, Noronha também justapõe *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole* (Adalberto Kemeny/Rudolf Rex Lustig, 1929) e *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927) – embora se limite a dizer que o último fora um modelo, ou inspiração, ao filme de Kemeny e Lustig.<sup>37</sup>

No caso de *Panorama*, a comparação com o estrangeiro se limita ao exemplo de Walter Ruttmann e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, repetindo-se então o mesmo que é publicado em 1948 – isto é, no fato de *São Paulo* ter se inspirado na obra de Ruttmann. A diferença é que, dessa vez, *Panorama* oferecerá algum relevo à *Cinearte*, na qualidade de intermediária nesse processo criador: “Valorizando as exposições de Ruttmann no Brasil, *Cinearte* influenciou também Kemeny e Lustig.”

Se ignorarmos, porém, o caso acima, não teremos em *Panorama* outras referências a quaisquer filmes do exterior. Haverá, sim, algumas comparações, mas repartidas a gêneros/movimentos cinematográficos<sup>38</sup> e festivais. Porém, nisso se compensa a lacuna anterior. Pois a falta de conflitos maiores entre o produto (filme) “de dentro” vs o “de fora”, não deteve a influência hipotética do valor e opinião estrangeiros sobre *Panorama*. E esse valor se encontra, justamente, na citação aos festivais internacionais – mais especificamente, nos prêmios que filmes como *Santuário*, *O Cangaceiro*, *Sinhá Moça* e *O Pagador de Promessas* conseguiram nesses eventos. Ou seja, mesmo que ínfimos na totalidade de *Panorama*, tratam-se de referências que o longa-metragem não deixa de apresentar como uma espécie de respaldo à filmografia nacional – um aviso, talvez, de que estamos em marcha para dias melhores.

A outra forma de se notar a importância do olhar estrangeiro sobre *Panorama* é mais direta – além de exterior a seu conteúdo – julgando-se por uma notícia de seu lançamento: “Estão previstas para a primeira quinzena de dezembro as primeiras exposições de **Panorama do Cinema Brasileiro**, produção do INC que documenta em longa-metragem a evolução do

---

<sup>37</sup> Em verdade, *Tesouro Perdido* é datado no texto como de 1926 – o que ainda não explica o motivo de sua precedência a *Variété*, lançado em 1925. Teria Noronha se enganado quanto à data? Teria o autor considerado apenas o lançamento de *Variété* no Brasil?

Para a questão da data e todas as comparações acima, cf. NORONHA, Jurandyr Bastos. Indicações para a Organização de uma Fílmoteca Brasileira. *A Cena Muda*, n. 28, p. 32, 07/1948.

<sup>38</sup> Como menções à *Nouvelle Vague* e ao musical – que acontecem, respectivamente, nos trechos d’ *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Sinfonia Carioca* (Watson Macedo, 1955).

cinema nacional e que terá ampla distribuição no Brasil e no Exterior.”<sup>39</sup> Portanto, afora a questão do mercado interno, havia em *Panorama* o objetivo *made for export*, e que também responde – ao menos, em parte – o gesto e atitude positivos do longa-metragem com relação aos filmes, nele, inseridos. Dessa maneira, tanto as referências aos prêmios de festivais, como à “ampla distribuição no Exterior”, parecem concretizar o que, em 1948, Jurandyr Noronha deixara um tanto subjacente em seu texto: a ideia de divulgar o filme brasileiro em solo internacional. Já se ignora a tentativa de buscar precedências de nível técnico aos filmes brasileiros, vista no artigo d’*A Cena Muda*; todavia, a busca pela divulgação se manteve atual. Sem contar que esse objetivo de *Panorama* não apenas coadunava ao texto de 1948, mas também a uma das diretrizes do organismo que o produziu, o Instituto Nacional de Cinema – que assim listava nas suas competências de origem: “I – formular e executar a política governamental relativa ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua *promoção no exterior*.”<sup>40</sup>

Como falamos anteriormente, a parte historiográfica é a que mais se destaca em *Panorama*. E da historiografia, a tentativa de instituir uma linhagem, ou tradição, é seu foco principal. Nesse filme, essa linhagem se organiza de forma cronológica: vamos das supostas origens do cinema nacional – atribuídas à mítica filmagem de Alfonso Segreto, em 1898 – e dirigindo-nos a produções, à época, mais recentes – como *O Pagador de Promessas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

De qualquer maneira, a exibição dos trechos é sempre antecedida pelo narrador, que expõe um rápido comentário das imagens – sejam fotografias, ou mesmo fragmentos da obra. Mas por conta do tempo que lhes é dispensado, a locução tende a ser genérica. Via de regra, o que temos em *Panorama* é uma descrição sobre o tema das obras, e informações como local de filmagem, equipe técnica – usualmente, o diretor, atores, fotógrafo – e influências do filme a um gênero cinematográfico, ou obras literárias. Essa síntese é mesmo dispensada aos, supostamente, exemplares mais célebres de *Panorama*. A respeito do filme inaugural de Nelson Pereira dos Santos, o locutor assim o resume: “Em *Rio, 40 Graus*, Nelson Pereira dos Santos contava, simultaneamente, em vários esquetes ou crônicas esparsas da cidade, a vida de alguns de seus personagens típicos. Um deles, um ex-jogador de futebol.” Ou ainda: “O romance de

<sup>39</sup> *Panorama do Cinema Brasileiro. Filme Cultura*, ano I, n. 7, p. 27, 10-11/1967. Grifo do autor.

<sup>40</sup> MELLO, Alcino Teixeira. Decreto-lei n. 43, de 18 de novembro de 1966. *Legislação do Cinema Brasileiro*, 1978, p. 38. Cf. Artigo 4º, Inciso I. Grifo nosso.

Graciliano Ramos foi ilustrado em locações autênticas por Nelson Pereira dos Santos. *Vidas Secas*: o homem, a mulher, o menino, os animais, na terra queimada pelo sol. Uma ida e volta monótona, sem esperança.”

Além da ênfase sobre questão temática, observada acima, os comentários, por vezes, relacionam a obra a seu contexto histórico. Para introduzir *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), por exemplo, o filme realiza uma digressão sobre o início do cinema sonoro, a formação da produtora Cinédia e seus estúdios. A mesma contextualização é feita em *Romance Proibido* (Adhemar Gonzaga, 1944) e em *Bonequinha de Seda* (Oduvaldo Vianna, 1936), mas destacando-se, apenas, o lado técnico dos filmes. Em nenhum deles o locutor faz qualquer apresentação temática, e somente o trecho de *Bonequinha de Seda* contém referências à sua equipe – das atrizes Déa Selva e Conchita de Moraes. Embora, nesse caso, o objetivo de *Panorama* fosse apenas comentar a tecnologia de *rear projection* (ou *projeção por transparência*, de acordo com o filme). Técnica que ocorre, justamente, na sequência dessas atrizes.

Outra forma de comentário em *Panorama* é aquela centrada na forma – e, no entanto, são os mais difíceis de surgir. Num dos filmes de Khouri, por exemplo, apenas o conteúdo da narrativa é levado em conta: “Mas a linha de rigor narrativo e introspecção dramática começou com *Estranho Encontro*, segundo filme de Walter Hugo Khouri, e já revelando o estilo perfeccionista do diretor.” Em compensação, o aspecto formal surge noutra exemplar:

*Noite Vazia*: o filme em que Walter Hugo Khouri melhor revelou seu ímpeto criador. A câmera se acerca dos personagens sem timidez, ou receio, para analisar cada angústia, a origem de cada frustração. O som, usado como recurso narrativo, servia inclusive para motivar um *flashback*.

Esses comentários de *Panorama*, aliado aos trechos de cada filme, servem a um interesse supostamente didático. Talvez não suficientemente didáticos, levando em conta a questão do tempo vs quantidade de obras. Como se, enfim, *Panorama* atribuísse mais valor e importância não pelos seus comentários em *off* (a locução), mas através dos trechos, *per se*, e na suposta celebridade dos filmes. Mas isso já falamos. O importante a destacar é que, independente seus métodos, o filme procura traçar uma linhagem histórica e, através disso, propõe uma visão sobre o passado do cinema nacional. Concretiza, em tese, a aspiração



principal de 1948. Mas essa questão de se formar uma genealogia – item de destaque, repetimos, do discurso historiográfico – parece um tanto evidente. O que dizer, no entanto, sobre o discurso preservacionista? Montar uma antologia de filmes, tendo em vista a *importância* destes, indica o viés de seu diretor, a tentativa de validar o cinema nacional – seja no Brasil, ou exterior. Sem dúvida, é um tipo de defesa sobre a materialidade das obras cinematográficas; mas é uma de caráter implícito, tendo em vista que *Panorama* mais se interessa em apresentar filmes, e não colocar a luta e proteção destes como prioridade. É implícito, porque a defesa é uma consequência, ou subproduto, dessa valorização. É inegável que, se os filmes são dignos de mérito – sob o ponto de vista de *Panorama* – supõe-se que deviam ser acautelados. Todavia, nada se fala a respeito desse trabalho, ou dos percalços que o atingem. De fato, o instante que mais se aproxima a um discurso de proteção – *preservacionista*, ou seja – ocorre num comentário sobre *Exemplo Regenerador* (José Medina, 1919). Ao discorrer sobre algumas qualidades formais desse curta-metragem, a locução assim conclui o texto: “Deteriorado pelo fungo, ainda sim pôde ser preservado este filme, básico para o estudo do cinema no Brasil.” É a única vez que *Panorama* comenta sobre o estado e condição num de seus filmes. Significaria dizer que, no filme de Jurandyr, a circunstância material das outras produções mais antigas estivesse a salvo, ou melhor disposta? Apesar de não conhecermos a história individual de cada filme que compõe *Panorama* – seu “desaparecimento”, “redescoberta”, além de suas condições materiais através desse período – a tendência, de fato, é cogitarmos que a resposta fosse negativa. Um indício, mesmo, são os filmes apresentados. Até a década de 1920, vinte e dois (22) é o total de obras inseridas. Mas destas, apenas seis (6) contêm trechos exibidos no longa-metragem.<sup>41</sup> A maioria das dezesseis (16) restantes, ao contrário, utilizam-se de fotografias – como maneira, talvez, de remediar a falta de suas cenas e sequências. Essa lacuna tão desproporcional é, de fato, um atestado e prova implícitos sobre o “genocídio” de nossos filmes quando à época do cinema mudo – ao menos, das obras ficcionais, que é objeto de *Panorama*. O desastre que foi esse período, em termos de memória, jamais é abordado – nem tampouco, a consequências dessa omissão sobre o futuro.

Mas o que podemos extrair do comentário acima está longe de ser uma crítica. Seria incoerente, afinal, denunciar *Panorama* quanto à falta de uma defesa aberta sobre a materialidade das obras cinematográficas se isso, veja-se, nunca fora a sua aspiração de origem. O longa-metragem de Jurandyr Noronha resiste mais pela esperança do seu autor, a

---

<sup>41</sup> Apêndice A.

concretização de ideias que remetiam desde 1948, e não com o intuito de expor uma narrativa de amparo e proteção aos filmes. O que não deixava de ser feito, mas que acontecia por detrás das cenas e nunca exposta.<sup>42</sup> Aspiração que, também, fora seguida em *Cômicos... e Mais Cômicos* e *Assim Era a Atlântida*: divulgar nomes de filmes e sua equipe, recriando-se também o contexto histórico dessas obras – mas dando-se poucas referências ao estado e condição das imagens, como a necessidade explícita em salvá-las. Até 1979, isso parece ter ocorrido raras vezes. E, sem dúvida, uma dessas exceções é *Nitrato*.

---

<sup>42</sup> Prova disso é na formação da câmara técnica do INC, como veremos adiante, e a literatura técnica que Jurandyr Noronha também se dedicou – *cf.* nota 23.

#### 1.4 – *Nitrato*

Em relação a *Panorama do Cinema Brasileiro, Cômicos e... Mais Cômicos e Assim Era a Atlântida*, *Nitrato* é o que mais se aproxima a um discurso preservacionista. Não deixa de trazer, consigo, alguns trechos e porções de filmes antigos.<sup>43</sup> Porém, não de modo suficiente, para que assim o caracterizamos enquanto filme de compilação, ou antologia. *Nitrato* consiste, acima de tudo, num filme que lida com a história, em sua forma mais concreta possível, ao lembrar-nos que esta também é revestida num corpo, objeto físico e, por isso, sujeito às manifestações do tempo.

A opção de *Nitrato*, assim o parece, é de fomentar um apelo à salvaguarda das obras cinematográficas. Para alcançar esse objetivo, o filme utiliza, como objeto de análise, a Cinemateca Brasileira e, sobretudo, um mecanismo que já citamos: a retórica da perda. Isto é, o sentimento de urgência se torna um propulsor de medidas que venham retardar, quando não impedir, o risco e ameaça que pairam certos objetos. O tom pessimista do filme, no entanto, acaba levando a uma pergunta inevitável: quem atenderá às súplicas da Cinemateca? E nisso surgem outras questões, a saber: o filme é realmente um apelo à sobrevivência? Ou, de forma mais radical, é um curta-metragem que absorve uma visão fatalista das coisas, imbuído a um sentimento de que tudo é desalentador? Nessa hipótese, o filme não é um gesto de socorro; seria, pelo contrário, melhor visto como lamentos de um moribundo, a que pouco lhe é dado, afora o direito de se queixar da própria sorte, ou destino.

O moribundo, a saber, é a Cinemateca Brasileira. E, por mais que não haja uma resposta categórica, parece que a hipótese fatalista é a encabeçada por *Nitrato*, tendo em vista que o intuito principal do filme é expor uma instituição em decadência e, por consequência, apontar os riscos desse fenômeno na manutenção de seu acervo. Na verdade, o que observamos do filme é um enunciado mais triste que positivo – a julgar pelos temas, ou ideias, que surgem a partir dele. A tais ideias, nós as classificamos por termos-chaves: perda, acúmulo, reconhecimento e apoio. São termos descritivos e que nos auxiliam a organizar e reunir o conteúdo do filme; destes, a perda e acúmulo são as ideias mais frequentes. Em contrapartida, também são as que carregam um viés explicitamente negativo.

Porém, o que são essas ideias? Ou melhor, como elas se manifestam?

---

<sup>43</sup> A notar os fragmentos do *Cine Jornal Brasileiro e São Paulo, Sinfonia da Metrópole* – cf. nota 36.

Começemos à ideia de perda.<sup>44</sup> O nome é autoexplicativo, mas devemos observar o seguinte: a perda não se traduz, aqui, somente no que deixou de existir, mas também no que se encontra sob perigo de não mais existir. Portanto, a ideia pode ser utilizada tanto a uma situação do passado – que, de fato, ocasionou a perda – como em situações do porvir e que, no entanto, ainda são envoltas pela ameaça.

De qualquer forma, essa noção de perda acontece em vários momentos do filme: quando o locutor noticia os incêndios de 1957 e 1969 que atacaram a Cinemateca, ou ainda o fechamento do primeiro Clube de Cinema de São Paulo, através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) – instrumento de censura e repressão do Estado Novo. A ideia também surge nos depoimentos. No primeiro, de Jean-Claude Bernardet, que menciona o desdém sobre as cinematecas e museus representarem, no fundo, um problema, ou vício de memória, e que Bernardet vincula como mal dos países subdesenvolvidos. E no depoimento de Paulo Emílio Sales Gomes, que comenta sobre a indiferença política, e mesmo dos que tocam a atividade cinematográfica, à situação da Cinemateca Brasileira. Subjacente a tudo, porém, temos um sentido de perda e destruição: de algo que se foi – da memória cinematográfica que sumiu com os incêndios, do cineclube suspenso – e uma mentalidade que facilita um processo de abandono: o desdém do subdesenvolvido à memória em geral, como também a negligência de setores públicos-privados à Cinemateca.

Já a ideia do acúmulo se relaciona ao problema da sobrecarga, das funções e materiais que, através do tempo, foram se sedimentando na instituição. Num depoimento, Almeida Salles utiliza a metáfora do *elefante branco* para formular a imagem da Cinemateca Brasileira. E noutro depoimento, Sales Gomes menciona o desnível que aparta expectativa vs realidade: que, uma vez conhecendo a totalidade de funções a serem enfrentadas num arquivo de cinema, a sociedade perdia o entusiasmo em apoiá-la. O resultado disso é o que, efetivamente, vemos nas imagens do curta-metragem. A ideia de acúmulo se harmoniza àquela de perda, quando se notam pilhas de documentos e latas que se espalham pelas instalações, às vezes de forma desordenada, com poeira sobre estas, filmes jogados no chão, o prédio em estado de ruína. O acúmulo, quando se junta ao descaso, pode conduzir à negligência. E pular disso à ameaça de perda, às vezes, é um fato iminente.

---

<sup>44</sup> Em nosso caso, ideia e retórica da perda têm o mesmo significado – estamos nos referindo ao livro de Gonçalves (2002).

As outras ideias não lidam com um viés negativo, como as que expomos. O tema reconhecimento se observa nos depoimentos e falas que mencionam como a instituição é celebrada no exterior, sua importância na difusão de filmes, além de incentivadora sobre o Cinema Novo. A última ideia, voltada ao apoio, condiz às mensagens que integrantes da Cinemateca trocaram entre políticos, a fim de aprovar um convênio da instituição junto ao Governo Federal.<sup>45</sup>

Os momentos acima, apesar de existentes, não chegam a anular, ou reduzir, o efeito negativo que o filme, em geral, transmite. A noção de que a Cinemateca Brasileira é reconhecida por conta do trabalho que empreendeu se mostra, assim, um tanto asfixiada aos problemas que se debruçam sobre ela. A mesma sensação transparece quando escutamos, pelo locutor, as mensagens que são endereçadas aos políticos. Observando a Cinemateca pelas imagens do filme, é uma apuração óbvia que as correspondências foram de pouca valia, ou totalmente inúteis. A ideia de apoio é uma que, no fundo, pode subentender a de esperança. Nesse quesito, as mensagens são um apelo às forças do Estado – ao Congresso Federal, mais especificamente – visando ao bem-estar daquela instituição. Mas o conflito, ou oposição, das imagens ao texto desses políticos coloca, de forma inequívoca, o fracasso nesses diálogos.

Aliás, a queixa ao universo da política é elemento que, vez por outra, desponta em *Nitrato*. Sem contar a relação das mensagens e o estado da Cinemateca, podemos notar essas críticas quando se menciona o fechamento do Clube de Cinema, que representou o gérmen da Cinemateca Brasileira. Com isso, não estaria o filme implicando uma certa animosidade do Estado junto à Cinemateca – e que ela persiste há tempos? De refletir o Estado não como um ente de apoio e, sim, um empecilho. Críticas assim também ocorrem no depoimento de Paulo Emílio Sales Gomes, quando fala sobre os políticos se interessarem pelo arquivo de forma rápida e sem consequências. Ou seja, da Cinemateca sendo um objeto de relevância apenas transitória. Em síntese, é inegável que todos esses momentos – da oposição texto-imagem, do cineclubes suspenso pelo DIP e a fala de Paulo Emílio – revelam não proximidade, e sim afastamento do Estado junto à Cinemateca. Ou então, de forma mais abrangente, do Estado e da memória cinematográfica. Quando não há obstáculos, o interesse é momentâneo e fugaz.

---

<sup>45</sup> De fato, não fora o único convênio que tentou a Cinemateca – porém, é o qual o filme se limita.

Para os outros convênios – que diferente ao da União, a Cinemateca teve sucesso, cf. THOMPSON, Cecília. Documentação. *Cinemateca Brasileira e seus Problemas*, 1964, p. 49-57.

Apesar de tudo, a crítica sobre o mundo da política não é a constante do filme – embora referências à indiferença dos políticos sejam as mais visíveis. O que importa em *Nitrato*, acima de tudo, é expor um quadro deficitário, propondo um alerta quanto à situação da Cinemateca. Isso se manifesta mais evidentemente na locução final, quando traz à luz que a maioria dos filmes ali depositados são em nitrato de celulose – justamente, o que levou aos incêndios de 1957 e 1969. Sem dúvida, alerta-se contra a possibilidade de outro desastre. Porém, o quanto existe de confiança e fé nesse alerta, trata-se de outra questão. Julgando, talvez, pelo estado que a Cinemateca alcançou, o filme parece apenas lançar a sua queixa porque assim tem a oportunidade – faltando-lhe, todavia, a esperança de que mudanças venham a ocorrer.

Apesar dessa posição defensiva marcada por uma certa angústia, cremos que *Nitrato* se inclina mais a uma linha de discurso preservacionista. Essa não é uma obra sobre a qual o interesse é montar uma genealogia do cinema – a exemplo de *Panorama*. Tampouco o curta-metragem de Fresnot parece querer somente o filme brasileiro; seu alerta é contra tudo que a instituição corre o risco de perder, a toda uma memória cinematográfica. Quando a câmera percorre as instalações da Cinemateca – mostrando seus cartazes, pinturas, fotografias, *etc.* – os exemplos advêm tanto da cinematografia nacional, como estrangeira: ao que parece, a questão da nacionalidade é secundária em *Nitrato*.

Quanto à genealogia, é muito discutível argumentar que esta consiste em sua preocupação central. Se entendemos a genealogia, ou linhagem, não como registro apenas cronológico – à maneira de *Panorama* – mas também um registro que se prende a uma estrutura mais caótica, sem nexos aparentes de suas partes, então é razoável cogitar que *Nitrato* apresenta, sim, uma linhagem. Percorrendo a Cinemateca e seus objetos, *Nitrato* visa – ao menos, inadvertidamente – referenciar um tempo. O acompanhamento desses objetos é ainda mais fugaz que em *Panorama*. Mas, sem dúvida, é uma insinuação de uma tradição, ou genealogia. Acima de tudo, esses cartazes, fotografias, e demais referenciais, parecem servir a um cargo que foge da mera exposição. Até porque o filme não é um exame sobre o passado e suas obras. Ao invés de analisar e tecer uma historiografia, *Nitrato* inverte a posição e se detém no que acontece com os filmes – mais especificamente, sobre os arquivos que os guardam. E mostra que, uma vez não protegidas essas instituições, novas camadas da memória cinematográfica podem, no futuro, tornar-se mais lacunares e desconhecidas.

## 1.5 – A Literatura Crítica

Como mencionado, a produção de filmes com materiais antigos é válida ao discurso preservacionista. Num determinado viés, porque estimula a busca de filmes, removendo-os não apenas da obscuridade, mas também da própria extinção – se à descoberta vierem acopladas, isto é, medidas de salvaguarda. E, noutro viés, porque estimula um olhar sobre a condição do material que lhe serve de fonte. Isto é, o filme que se utilize de material histórico pode incitar uma percepção a dilemas e questões, antes, de menor interesse – ou então, simplesmente, ignoradas.

Pelo exposto, não desejamos afirmar que temas sobre preservação se iniciam em textos jornalísticos com a exibição de *Panorama do Cinema Brasileiro, Cômicos... e Mais Cômicos, 70 Anos de Brasil*, ou *Assim Era a Atlântida*. A inclusão desse tópico é, de fato, mais antiga. Até porque, ideias que visam defender um acervo, ou patrimônio de filmes, muito se vinculam a discursos de fim colecionista – ou seja, que implicam na criação de um arquivo. É na gênese, ou formação desse conjunto patrimonial, que se deve basear uma política de acervo – e que, em tese, orienta a escolha dos materiais que vão compor esse repositório. Por outro lado, é a partir da formação desse acervo que se inicia uma série de problemas e questões intrínsecos à salvaguarda, e proteção dos materiais. Sua condição física, isto é, a própria existência e materialidade desses objetos, acabará se impondo como tópico – e com o qual não pode ser evitado. Assim, não é mera coincidência que, no Brasil, uma literatura sobre o tema preservacionista venha a se expandir com o nascimento dessas coleções – o que, de fato, aconteceu nas cinematecas. Por exemplo, o artigo que Jurandyr Noronha escreve, em 1948, muito se inspirou à proposta de se criar, sob o interior do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), um acervo de filmes.<sup>46</sup>

No Brasil, a inclusão das cinematecas no ambiente sociocultural fora de grande incentivo para que se abordassem problemas sobre o material e condições dos filmes. Discussões que podiam ter origem diversa – às vezes, oriunda de mostras que os próprios

---

<sup>46</sup> NORONHA, Jurandyr Bastos. Indicações para a Organização de uma Filmotheca Brasileira. *A Cena Muda*, n. 28, p. 8, 07/1948.

Sobre a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e a intenção de se criar uma filмотeca, cf. QUENTAL, José Luiz de Araújo. Introdução. *A Preservação Cinematográfica no Brasil e a Construção de uma Cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, 2010, p. 11.

arquivos de filme organizaram. Esse foi o caso, por exemplo, dos ensaios que Jurandyr Noronha e Benedito J. Duarte publicaram nos catálogos da 1ª e 2ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro. As discussões, no entanto, podiam ser motivadas, também, por conta de eventos mais trágicos. Nesse quesito, o incêndio que a Cinemateca Brasileira enfrenta em 1957 produziu, em consequência, um grande manancial de textos – dos quais uns apenas reportavam o fato, ao passo que outros teciam comentários de nível mais elaborado sobre o valor e significado do que se perdeu.

Importante a considerar, acima de tudo, é que os filmes de material histórico apenas representam uma maneira com a qual o tema da defesa e proteção sobre a memória cinematográfica pôde ser levado à frente. Infelizmente, não puderam ser encontradas críticas sobre *Nitrato* – o que nos força a analisar somente textos que se dedicam às antologias, ou filmes de compilação. A ideia é observar como o tema acima, próprio ao discurso preservacionista, manifestou-se nessas críticas. O objetivo é não apenas cotejar, mas dar ênfase a outras produções. Dessa maneira, além de *Panorama*, examinar-se-ão artigos que discorrem sobre *Assim Era a Atlântida*, *70 Anos de Brasil e Cômicos...* e *Mais Cômicos*, visando a uma imagem mais precisa de como a questão preservacionista se colocava nesse tipo de literatura.

O discurso a favor da proteção, do que se observa nos textos, estava longe de ser uma questão constante – a nível explícito, ao menos. Dos vinte (20) artigos consultados, apenas (9) trazem o assunto sob foco.<sup>47</sup> Dessa amostragem, ao que parece, um dado sempre constante e imutável, foi o tema, ou discurso, sobre a perda – o que, sem dúvida, aproxima esses textos ao curta-metragem de Alain Fresnot.

A crítica, apesar de centrada na narrativa, não impedia que seus autores tivessem liberdade em abordar, ou discutir, tópicos à parte – inclusive, a questão da memória cinematográfica. Afora *Nitrato*, este fora um tema geralmente ignorado nos filmes de Carlos Manga (*Assim Era a Atlântida*) e de Jurandyr Noronha (*Panorama*, *Cômicos* e *70 Anos de Brasil*). Nenhum deles se interessou em mostrar os bastidores – e nisto, as dificuldades – dos acervos. É claro que, vez por outra, alguma referência desse universo se podia observar. Em *Panorama*, assim notamos na locução que acompanha *Exemplo Regenerador*. Do mesmo Jurandyr Noronha, temos outra referência em *70 Anos de Brasil*. Ao final deste, o narrador lança uma espécie de dedicatória a repórteres cinematográficos do Brasil, e, nessa lista,

---

<sup>47</sup> Apêndice C.



menciona o caso de Ramon Garcia e suas filmagens sobre os xavantes, “[...] cujo filme se perdeu por má preservação.” Outra citação momentânea é encontrada ao final da sequência pré-créditos de *Assim Era a Atlântida*, quando o locutor menciona sobre o incêndio e, depois, a inundação que atinge o seu depósito de filmes. A última referência ocorre no canto diametralmente oposto, no pós-créditos, quando um texto agradece todos que direta, ou indiretamente, contribuíram pela realização do que o filme nomeia, *década de ouro da comédia brasileira* – e reconhecendo, no fim, “[...] e de uma maneira muito especial, aos homens que, zelando pelos arquivos da Atlântida, tornaram possível a realização desta antologia.”

Mas o que significam esses momentos, afora uma contextualização rápida quanto à origem e o estado dos materiais? Apesar da referência mais direta ao trabalho preservacionista na dedicatória pós-créditos, inserida no filme de Carlos Manga, a verdade é que essas passagens estão longe de constituir o fundamental dessas produções. As críticas, no entanto, podiam abordá-las – e, das que selecionamos, faziam questão de enfatizar uma situação, ou estado de perda: discorriam tanto do que sumiu como, em menor escala, do que poderia sê-lo.

A perda, assim, é um elemento-chave dos textos. Mas à exceção deste, também havia outros que se repetiam: a precisão temporal sobre os desastres e a atribuição de culpa. No entanto, todas as questões acima se manifestavam de forma variada.

Com *precisão*, queremos dizer uma ação e seu recorte no tempo – enfim, a situação que levou à perda. A maioria dessas ficam localizadas no passado: os autores tendem a reportar, ou noticiar, o que já se passou. Todavia, há autores que expõem, mais claramente uma ideia, ou noção de perda, que não é isolada a certas épocas, ou períodos, e sim de uma linha cujos vetores se entendem ao presente. Todavia, essa constatação é pouco frequente nos textos, que optam – inconscientemente, ou não – em circunscrever as perdas a uma determinada fase histórica. Assim procede nessa crítica a *Panorama do Cinema Brasileiro*:

Para dar uma ideia da importância dessa vigilância sobre o passado [...], cabe lembrar o desaparecimento total de filmes como *Barro Humano* (presente na antologia através de fotos fixas) e *Favela dos Meus Amôres*, respectivamente de Ademar Gonzaga e Humberto Mauro.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> AZEREDO, Ely. Uma Antologia do Cinema Brasileiro. *Jornal do Brasil*, 21/03/1968. Caderno B, p. 2. Grifos do autor.

Uma das interpretações que podem surgir dessa colocação é de que as perdas são experiências de um passado e ali delimitadas. Assim, comentários que tratam quanto à permanência dessa situação vêm a ser omitidos. Alex Viany, por sinal, atua de forma similar. Num texto a respeito de *Cômicos* e, à guisa de introdução, Viany narra algumas das perdas que atingiam a cinematografia do país – novamente, por meio de fatos e situações que ficam delimitadas ao passado.<sup>49</sup>

Essas constatações, porém, não devem significar que seus autores estivessem, por assim dizer, inconscientes a dilemas que visavam, no presente, aos acervos de filme. E se manifestavam esse comportamento, também é verdade que o mesmo podia se alterar – como veio a acontecer com Ely Azeredo. Em 1975, por exemplo, à época que *70 Anos de Brasil* é lançado no circuito exibidor do Rio,<sup>50</sup> o autor publica um texto sobre a carência dos arquivos de filme nacionais. Contudo, os problemas que listava não se restringiam ao passado, fazendo questão de trazer seus efeitos para atualidade. Há uma conexão passado-presente que garante ao autor traçar uma visão negativa quanto ao futuro se as condições de precariedade forem mantidas:

A continuar a deterioração da maior parte do acervo ainda existente de filmes de ficção, cinejornais, documentários, será impossível – dentro de poucos anos – a produção de filmes retrospectivos como *70 Anos de Brasil* (ainda em cartaz no Rio), ou a simples consulta de momentos-chaves da vida brasileira e da arte cinematográfica do país.<sup>51</sup>

Alerta similar também dá quando Azeredo menciona os problemas de salvaguardar filmes em cor: “Se não forem mobilizados recursos substanciais nesta área, até o final do século teremos, na melhor das hipóteses, versões em preto e branco de produções lançadas agora, como *O amuleto de Ogum* e *Quem tem medo de lobisomem?*”

---

<sup>49</sup> VIANY, Alex. A Chanchada é Nossa. *Jornal do Brasil*, 18/06/1971. Caderno B, p. 4.

<sup>50</sup> Ao que parece, desde 1972 que *70 Anos de Brasil* esteve pronto. No entanto, o título apenas chega às telas a partir de 1974, em pré-estreia no Cinema I. Sobre o evento, cf. VIANY, Alex. Uma Memória de 70 Anos. *Jornal do Brasil*, 27/12/1974. Caderno B, p. 5.

<sup>51</sup> AZEREDO, Ely. O Brasil Perde a Memória Cinematográfica. *Jornal do Brasil*, 01/03/1975. Caderno B, p. 1. A citação seguinte é da mesma fonte.

De qualquer maneira, outros articulistas fixam mais incisivamente que as tragédias pairando nossos acervos são, antes de tudo, fazem parte de uma linha contínua, ou processo. É o que se entende num artigo da *Folha de São Paulo*, que discutia *70 Anos de Brasil*: “Há uma raridade de material filmico que tolhe qualquer projeto mais ambicioso de transportar, para um filme longo, aspectos da vida e da sociedade brasileiras. E o que existe está, em sua maior parte, sofrendo as consequências da precária conservação.”<sup>52</sup> A mesma referência à atualidade pode ser observada numa crítica de Ely Azeredo sobre *Assim Era a Atlântida*, na qual menciona que o seu diretor, Carlos Manga:

[...] enfrentou, de saída, o mesmo problema de todos que realizaram filmes-antologia ou documentários históricos de montagem no Brasil. Como Jurandyr Noronha e a equipe do INC com **Panorama do Cinema Brasileiro**, o mesmo Noronha com **70 Anos de Brasil** e Ileli com **O Mundo em que Getúlio Viveu** (ainda inédito), Manga ficou estarecido com as deficiências ainda existentes na preservação do acervo cinematográfico nacional.<sup>53</sup>

Falamos, assim, da *precisão temporal*. Já a *atribuição de culpa* é ideia mais autoexplicativa. Neste campo se inclui as razões e motivos que vieram a ocasionar situações de perda. Nisso podemos dividir os artigos tendo em vista a responsabilização das perdas sob a figura humana: dos que assim o fazem diretamente, e dos que, por algum motivo, remetem apenas aos desastres sem, no entanto, jogar responsabilidade a pessoas físicas.

Sobre a última opção, os textos fazem questão de vincular essas perdas ora a um desastre, ora a uma expressão meio ambígua sobre condições precárias – já que não afirma, exatamente, um culpado. Octavio de Faria, na crítica a *Panorama do Cinema Brasileiro*, incorre nessa última posição: “Dada as habituais más condições de conservação de nossos filmes, já ia desaparecendo completamente a possibilidade de ‘memória’ que deles pudéssemos guardar.”<sup>54</sup> Da mesma forma procede Ely Azeredo que, sobre o longa-metragem de Carlos Manga, apenas menciona em *deficiências* sobre a preservação, sem entrar em detalhes.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> 70 Anos de Memória Nacional. *Folha de São Paulo*, 23/10/1975.

<sup>53</sup> AZEREDO, Ely. Os Anos Virgens da Chanchada. *Jornal do Brasil*, 09/10/1975. Caderno B, p. 4. Grifos do autor.

<sup>54</sup> FARIA, Octávio de. 70 Anos de Cinema Brasileiro. *Jornal do Commercio*, 07/04/1968. Cinema-Teatro, p. 5.

<sup>55</sup> AZEREDO, Ely, *op. cit.*

No entanto, a combinação de fatores diretamente humanos, ou não, consiste num método que parece ser a mais empregada nos textos. Luiz Alípio de Barros, no artigo sobre *70 Anos de Brasil*, menciona: “Na verdade os arquivos do filme no Brasil vêm sofrendo perdas terríveis e irreparáveis através dos anos. O que desapareceu, pelo desinteresse e incúria oficial, e mesmo pelas dificuldades de conservação, já alcançou índices catastróficos.”<sup>56</sup> Ou Gustavo Dahl, comentando do mesmo filme: “Não se pode porém negar-lhe um mérito que é o de apresentar o material que se salvou dos vários incêndios que assolaram os arquivos cinematográficos brasileiros, da desídia governamental diante da iconografia de sua história, da indiferença do país pelo seu cinema.”<sup>57</sup> Ou ainda Nelson Hoineff, que atribui as perdas tanto à inflamável base de nitrato, matéria-prima dos filmes mais antigos, como também à destruição proposital – frutos, talvez do descaso: “[...] algumas obras-primas podem ter servido como serpentina ou para a fabricação de cola no interior. Outras obras, no entanto, servem de peso em armazéns ou escondem-se nos subterrâneos de prédios abandonados.”<sup>58</sup>

Comparando a *Nitrato*, notamos que a atribuição da culpa, nesse filme, tanto vincula as perdas à questão humana, e a fatores sem vínculo aparente com estes – ao menos, faltando-se qualquer explicitação sobre. Em *Nitrato*, as perdas originam-se dos incêndios, mas também de outras questões, como a falta de apoio à Cinemateca Brasileira – sem dúvida, uma deficiência que é movida pelo descaso social.<sup>59</sup>

O que não existe em *Nitrato* – e, contudo, é perceptível em alguns dos textos – é a atribuição de culpa sobre os arquivos. Enquanto no curta-metragem de Fresnot o arquivo é a vítima, nas críticas ele, por vezes, é o algoz. Mais especificamente, os funcionários desse arquivo. O próprio Alex Viany, em texto sobre *Cômicos*, menciona que além das perdas oriundas de desastres – incêndios, desabamentos, *etc.* – e condições intrínsecas ao material, também acrescenta à lista, a negligência dos depositários.<sup>60</sup> Mais veemente nessa linha, porém, é o artigo publicado à *Folha de São Paulo*, por ocasião do lançamento de *70 Anos*. Esse texto

---

<sup>56</sup> BARROS, Luiz Alípio de. *70 Anos de Brasil. Última Hora*, 05/03/1975. Cine-Crítica.

<sup>57</sup> DAHL, Gustavo. *70 Anos de Brasil – Monocórdicos Salvos do Incêndio. Opinião*, 28/02/1975. Tendências e Cultura, p. 23-24.

<sup>58</sup> HOINEFF, Nelson. *O Destino da Memória Brasileira. Diário de Notícias*, 11/10/1975. Cinema, p. 10.

<sup>59</sup> Por conta da ênfase que atribui ao descaso social da Cinemateca Brasileira, é possível que os incêndios de 1957 e 1969 possam ser interpretados, em *Nitrato*, como apenas uma consequência indireta da ação humana – ou melhor, a ausência desta.

<sup>60</sup> VIANY, Alex. *A Chanchada é Nossa. Jornal do Brasil*, 18/06/1971. Caderno B, p. 4.

menciona que os filmes se perdem devido à sua *precária conservação* – uma colocação um tanto ambígua, diga-se – mas faz questão de incluir nisso o “[...] desleixo dos inúmeros responsáveis pela manutenção do material filmado sobre o país.”<sup>61</sup> Como *precária conservação*, esse trecho pode conter a sua dubiedade, uma vez que a responsabilidade pode ser atribuída tanto ao Estado, como a agentes mais diretos, isto é, os funcionários em si. Porém, é nesse último que a reclamação se concentra:

[...] a história do Brasil, em filmes, inexistente. O que se pode encontrar é apenas pequena parte de cenas deste ou daquele fato. O melhor ou foi jogado no lixo, desprezado como coisa velha pelos conservadores incompetentes, ou queimado nos sucessivos incêndios nos velhos galpões [...].

*Conservadores incompetentes...* No tocante ao Brasil, uma acusação tanto difícil de se julgar, sendo que os próprios conservadores lutavam para manter condições mínimas de subsistência aos acervos que gerenciavam. Já se torna possível observar, nessa frase, uma certa animosidade e repúdio aos funcionários de acervos – talvez pelo seu vínculo ideológico ao campo artístico-cultural, mais próximo à esquerda. Motivações como essa que se desdobram, e também podem explicar o uso de certo matiz, ou inclinação pejorativa, como o fizera Hélio Fernandes com o termo *cinematequeiro* – no intuito de se referir a uma suposta “esquerda festiva” que loteava cargos sobre a Embrafilme e o então Ministério da Educação e Cultura (MEC).<sup>62</sup>

Quanto ao aspecto da precisão temporal, *Nitrato* é bem direto. Isto é, não apenas o filme relata as perdas que já ocorreram, como expõe a precariedade atual da Cinemateca Brasileira, deixando-se implícito o perigo e ameaças sobre o futuro do acervo na hipótese dessas condições permanecerem. Nessa questão, o filme coincide aos artigos que manifestam uma imagem contínua de precariedade. São estes que põem de forma inequívoca uma ligação passado-presente, observando uma deficiência que se prolonga e não estanque.

É fato que nenhum dos textos abordam, exclusivamente, o problema dos arquivos. A começar, porque a maioria dos textos são críticas. Ou seja, o foco repousa quanto à análise da

<sup>61</sup> 70 Anos de Memória Nacional. *Folha de São Paulo*, 23/10/1975. A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>62</sup> A localização mais antiga desse termo por Fernandes surge ao final dos anos 70, em sua coluna na *Tribuna da Imprensa*.

obra filmica. Evidente que a tarefa não deixa de impedir que outros comentários, ou temas, surjam no corpo do texto – o que, de fato, observamos. Mas também ocorre que esses são momentos curtos, passageiros. A mesma evasão sobre o tema das instituições desponta em *O Destino da Memória Brasileira* e *O Brasil Perde a Memória Cinematográfica* – respectivamente, dos jornalistas Nelson Hoineff e Ely Azeredo – únicos que dedicam um artigo especial para discutir o Brasil e seus infortúnios quanto à preservação em cinema. Apesar de não serem textos de crítica, Hoineff e Azeredo os escreveram tendo como modelo filmes de compilação. *O Destino da Memória*, com *Assim Era a Atlântida*; e *O Brasil Perde a Memória*, com o longa-metragem *70 Anos de Brasil*.

De qualquer maneira, a abordagem, por vezes rápida e sem profundidade, talvez soe como vício, ao contrário de qualidade. Acreditamos, porém, numa resposta diferente. A realização de *Panorama*, *Cômicos*, etc., incita uma nova consciência sobre o tema da preservação. Esses filmes, claro, não representam o único tema, ou assunto, que iniciaram tal mudança. A época que foram realizados, por exemplo, colocou-se extremamente positiva, já que estes vieram em paralelo a outros acontecimentos que instigavam um olhar ao trabalho da preservação, como foram os encontros do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, sem falar das retrospectivas e mostras de exibição.<sup>63</sup> Aliado a esses motivos, o tema da preservação ganha um espaço mais consistente – ao menos, em parte da imprensa. O foco de alguns textos passa a ser a defesa sobre filmes do passado. Dessa maneira, guiam-se de forma similar a *Nitrato*, ao alertar e prevenir contra as ameaças de perda. Logo, parte dessas críticas tiveram um papel importante em criar um repertório de textos a favor da proteção cinematográfica – e, assim, distanciando-se à linha historiográfica que predominava nas antologias e filmes de compilação.

---

<sup>63</sup> Como a Retrospectiva Cinédia, em 1978. Cf. Cap. II.

## 1.6 – Prospecção & Conservação

Aliada à forma com que suscitaram o debate sobre preservação na imprensa, os filmes de material histórico se colocaram úteis como atualizadores de um passado. Através deles, velhos filmes não apenas foram reinseridos num circuito exibidor,<sup>64</sup> mas em casos mais extremos, salvos de uma extinção provável.

Quando se cogita em prospecção, geralmente o significado é a busca de filmes – implicando-se, talvez, a busca dos que se encontram perdidos: vai atrás do que não se tem, buscando retirar da obscuridade o que, no momento atual, já não existe. Porém, a ideia que trataremos de prospecção obedece a uma lógica mais ampla – inclusive, por razões de ordem prática. Isso se deve, acima de tudo, à falta de informações à pesquisa que, de fato, representa o trabalho da prospecção. No estágio atual das pesquisas quanto ao filme brasileiro, é muito difícil afirmar quais obras se encontravam perdidas – quando inseridas num filme de antologia, ou mostra de exibição – além de determinar quando descobertas. A respeito da história que permeia cada filme, não temos mais que relatos um tanto esparsos. É bastante difícil, por exemplo, conhecer se algum dos filmes em *Panorama do Cinema Brasileiro* fora redescoberto em virtude dessa antologia. Via de regra, esse trabalho arqueológico se fez invisível. Notícias assim raramente eclodem. Uma dessas situações é esse artigo sobre *Panorama*:

Através de pesquisas cuidadosas, foram descobertos alguns primitivos trabalhos já em vias de desaparecimento, como um desenho animado de Luís Seel, fragmentos das experiências de Paulo Benedetti com o colorido, gravações de **Cousas Nossas**, primeira película sonora brasileira de longa-metragem, ou os testes com atores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), origem da fundação da Vera Cruz, chegando às manifestações mais válidas da atualidade.<sup>65</sup>

Em seu livro de memórias, Jurandyr Noronha também não é mais enfático sobre o trabalho de pesquisa. Na investigação dos filmes para compor o seu *Panorama*, o autor

---

<sup>64</sup> Exibidos, a saber, por conta da antologia. Descartam-se, aqui, relançamentos comerciais do filme, ou exibições em mostras e retrospectivas culturais.

<sup>65</sup> INC: Hora Primeira. *Filme Cultura*, n. 5, p. 7, 07-08/1967. Grifo do autor.

É interessante constatar que algumas dessas revelações jamais foram incluídas em *Panorama*. Os trechos de Luís Seel, e *Cousas Nossas*, estão. Em contrapartida, os materiais de Benedetti e do TBC foram, por qualquer razão, alijados do filme. É possível que o conteúdo do TBC seja o apresentado em *70 Anos*. Cf. Apêndice A, *70 Anos de Brasil*.

menciona de sua visita à Cinemateca Brasileira – em companhia de Adhemar Gonzaga e Júlio Heilbron – e, num determinado trecho, faz o seguinte comentário: “Preciosidades da maior importância para a cultura brasileira, poderiam ter desaparecido, não fosse a prospecção lá por Ibirapuera. *Alô! Alô! Carnaval* (1936), por exemplo, teria caído no esquecimento.”<sup>66</sup>

A citação acima, por sinal, é o único momento do texto no qual o autor reconhece a importância de *Panorama* como espécie de profeta, o elemento permitindo a um conjunto de filmes, que então repousavam no Parque Ibirapuera,<sup>67</sup> uma nova “chance” de serem descobertos. Mas esse trecho coloca em evidência o problema que tentamos delinear: não apenas a descrição da pesquisa é tratada de forma pontual, como ela é sucinta. Sem mencionar uma certa ambiguidade: afinal, o que o autor pretendia ao usar a expressão de que filmes podiam *cair no esquecimento*? Significa dizer que o acesso às obras seria limitado – ou, de fato, inexistente? Que esta jaz presa num algo desvão, ou prateleira de acervo, longe dos olhos e atenção do público? Ou, pelo contrário, trata-se de uma concepção mais radical, que parece implícita no termo *desaparecido*. Ou seja, de que os filmes poderiam mesmo se extinguir – isto é, serem destituídos quanto à sua existência, no sentido mais estrito e literal? Se fora essa a situação de *Alô, Alô, Carnaval*, trata-se, porém, do único filme que o autor vincula um risco, ou hipótese de perda. Essa conexão de perigo jamais é traçada nos outros filmes citados nesse capítulo. A bem da verdade, não significa dizer que a conexão fosse inexistente: no mínimo, apenas que Jurandyr Noronha a omitiu. As referências aos “trabalhos já em vias de desaparecimento” de Luís Seel e do TBC são um exemplo – citados no artigo de *Filme Cultura*, mas ausentes desse relato.

Depois, é interessante constatar que, nesse trecho, discute-se numa probabilidade: os filmes *poderiam* desaparecer. Similar à *Nitrato*, aborda-se o tempo futuro. Mas, também similar ao curta-metragem de Fresnot, esse tempo pode não ser distante, mantendo-se implícito de que essa probabilidade tão logo poderia ocorrer. Em ambas as situações, a causa mais importante desse anseio se manifesta sobre o estado da Cinemateca Brasileira. Quando da visita, o próprio Noronha não deixaria de relatar – mais sinteticamente que *Nitrato*, mas também sem deixar de lado um temor: “Impressionante a precariedade das instalações.”<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> NORONHA, Jurandyr. *Panorama do Cinema Brasileiro. O Momento Mágico*, 2008, p. 162.

<sup>67</sup> Onde então se localizavam os depósitos de filme e a sede administrativa da Cinemateca Brasileira.

<sup>68</sup> NORONHA, Jurandyr, *op. cit.*, p. 161.



De qualquer maneira, essas *preciosidades* das quais Noronha cita permaneciam “vivas” – tendo em vista que seus materiais continuavam acessíveis nos depósitos da Cinemateca Brasileira. Por quanto tempo o filme sobreviria é, de fato, mera questão especulativa. Mas, em tese, *Alô, Alô, Carnaval*, não estava “perdido”: se temos filmes dessa natureza em *Panorama*, estes vieram a ser obtidos de outra fonte, e não da Cinemateca Brasileira. Infelizmente, sobre esse trabalho de pesquisa e investigação, o que temos é essa breve referência, infelizmente omitida nos outros capítulos sobre *Cômicos* e *70 Anos de Brasil* – nos quais o autor se limita a uma descrição parcial sobre o conteúdo desses filmes, justapondo, ao final do texto, uma fortuna crítica dos mesmos.

Afora notícias e relatos de seus envolvidos, outra maneira de conhecer a história, ou *status* de qualquer filme, é observando o seu histórico de exibição, seja nas salas comerciais, ou mediante circuito alternativo. No caso, a ausência de projeções entre o lançamento final de qualquer obra e sua aparição em filmes posteriores, como as antologias, em tese poderiam indicar o sumiço desses filmes. Ao menos, temporariamente, quer dizer. Um exemplo que, talvez, é digno a ser considerado fora *Acabaram-se os Otários* (Luiz de Barros, 1929), inserido em *Cômicos e... Mais Cômicos*. Até 1971 – ou seja, quando o longa-metragem de Noronha é exibido comercialmente – *Acabaram-se os Otários* jamais apareceu nas retrospectivas e mostras sobre o cinema nacional que, até a época, tinham se realizado. Igualmente, parece que jamais voltou às salas comerciais.<sup>69</sup> Seria este um indício de que o filme jazia desaparecido – e apenas descoberto por conta de Jurandyr Noronha, ou alguém de sua equipe? Talvez, mas a questão é longe de ser conclusiva. É possível, também, que a localização da obra fosse conhecida, mas – por qualquer motivo – esta jamais fora reexibida até sua inclusão em *Cômicos*. Ou mesmo, que a pouca duração dos materiais obtidos não fizesse jus à inclusão destes numa mostra, ou festival.

Sem dúvida, o grande problema de saber se um filme é desaparecido reside na grande mobilidade desse *status*. Novamente, quem pode nos indicar esses conflitos é o próprio Jurandyr Noronha, ainda, no seu capítulo sobre *Panorama*. Esse acontecimento é digno de nota: durante pesquisas na Cinemateca Brasileira, o acervo em questão se demonstrou incapaz de achar os materiais de *Exemplo Regenerador* e *Fragmentos da Vida*. Por conta da ausência destes, Noronha teve de recorrer à colaboração de José Medina, diretor de ambos os filmes e

---

<sup>69</sup> Afora a temporada de 1929-1930, quando originalmente lançado. Para a exibição comercial, cf. Filmografia Brasileira. Para a exibição das mostras e retrospectivas, limitando-se aos filmes antigos, cf. Apêndice G.

que, por sorte, mantinha um acervo de cópias em 16mm – e no qual constava as obras. Esse breve, mas importante relato, é o que nos permite levar à seguinte conclusão: mesmo apresentados nas 1ª e 2ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro, em 1952/54 – e, supostamente, mantidos na Cinemateca Brasileira – esse gesto não impediu que, em 1967/68, *Exemplo Regenerador* e *Fragmentos da Vida* estivessem “perdidos” na Cinemateca. O significado desse “perdido” é um tanto ambíguo, uma vez que, além da hipótese sobre destruição, os filmes poderiam ter sido objeto de mero extravio – numa troca com outra instituição, ou mesmo dispersos no acervo da Cinemateca Brasileira. Não se sabe. Mas isso é um testemunho claro de quão difícil é reconhecer um filme como “perdido”, de quão difícil é aplicar-lhe esse rótulo. A fim de atenuar esses problemas, talvez a melhor pergunta a ser feita seria: *perdido para quem e quando?*

Na lógica de se buscar filmes “desaparecidos”, *70 Anos de Brasil* parece – sobre o exemplo de *Nitrato*, *Atlântida* e outras antologias de Noronha – o mais apto à função de arqueólogo; e isso devido ao tipo de seu material. Contendo filmes que, muito dificilmente, reentrariam num circuito de exibição – veja-se o exemplo dos cinejornais – é lógico acreditar que vários materiais de *70 Anos* foram revistos por conta do trabalho de Jurandyr e sua equipe. Assim, das quinhentas a oitocentas (500-800) latas que a produção de *70 Anos* examinou,<sup>70</sup> é provável que certos filmes oriundos dessa seleção estivessem longe dos circuitos – seja comercial, ou alternativo – há décadas. Isto se falando de maneira geral, claro. Apenas a título de problematização – outra! – note-se que a corrida de automóveis em São Gonçalo, um dos filmes mais antigos de *70 Anos*, não apenas havia sido incluído num filme anterior de Jurandyr, *Uma Alegria Selvagem*, como tinha o hábito de ser exibido nas homenagens ao Decreto n. 21.240, de 4 de Abril de 1932.<sup>71</sup> Reconstituir a historia dos filmes é uma questão difícil – e, pela falta, ou carência de fontes, um tanto especulativa. Se assim é nas obras de ficção, os

---

<sup>70</sup> Segundo jornais da época. Cf. resenhas de *70 Anos*, Apêndice C.

<sup>71</sup> NORONHA, Jurandyr. *No Tempo da Manivela*, 1987, p. 16. As homenagens ocorriam no Cinema *Alhambra*, localizado na Cinelândia. Com o incêndio deste em 1939, desconhece-se se o filme continuou a ser exibido.

Talvez Paulo Emílio Sales Gomes se refira a esse curta-metragem em texto sobre Aníbal Requião: “De Botelho só restou um documentário sobre uma corrida de automóveis em 1910 [...]” Cf. *Um Pioneiro Esquecido. Uma Situação Colonial?*, 2016, p. 396.

Porém, não sabemos se a Cinemateca Brasileira – diga-se, à época em que fora publicado o texto (1956) – detinha em seu acervo qualquer material, ou registro, desse filme.

O Decreto n. 21.240 notabiliza-se como a primeira legislação do Governo Federal de apoio ao filme brasileiro. É ela, por exemplo, que advoga uma quota obrigatória de filmes nacionais a serem apresentados nos cinemas mensalmente. Essa quota, porém, não havia sido fixada no Decreto.

problemas se agravam mais com o uso de cinejornais, e também dos documentários. Em *Panorama, Cômicos, 70 Anos, Assim Era a Atlântida e Nitrato*, é difícil atribuir quais obras tinham fonte, ou paradeiro, conhecidos.<sup>72</sup>

Notando-se os obstáculos acima, uma ideia de prospecção teve de ser ajustada, removendo-se a questão do ineditismo – a certeza, portanto, *se a obra havia, ou não, desaparecido*. Mesmo se limitarmos a pesquisa a um recorte temporal e locais específicos – por exemplo, o foco sobre acervos de instituições ao invés de pessoas físicas, a exemplo colecionadores – seria necessária a consulta sobre antigos catálogos e inventários de tais entidades. O que, no tocante às cinematecas Brasileira, do MAM, e mesmo ao acervo do Instituto Nacional de Cinema, são dados que nos faltam. No máximo, o que podemos fazer é uma listagem dos materiais que constam nesses filmes de material histórico, em vistas a medir quais se apresentavam com mais frequência, tomando-se a década por parâmetro. Em tese, esse levantamento serve a diversas funções, podendo, inclusive, funcionar para se historiar parte dessa “historia individual” de um título específico. Claro que outras informações poderiam se ajuntar nessa historiografia. Contudo, o que apresentamos não passa de esboço.

Assim, no que toca aos filmes de Jurandyr Noronha, veremos que *Panorama* apresenta, um total de cinquenta e sete (57) obras – contabilizando-se as salvas e desaparecidas. Com *salvos*, entendemos os títulos que apresentam trechos exibidos. E *desaparecidos*, os que não apresentam esse tipo de material. Em *Panorama*, esses casos percorrem uma linha que se inicia com a filmagem de *Segreto*, e daí finalizando na década de 1920. Até esse período, teremos filmes cuja existência é limitada apenas à citação de seus nomes – o filme de Alfonso Segreto na Baía de Guanabara, *Os Estranguladores*, *O Crime da Mala*, etc. Outros da mesma época serão encontrados no mesmo estado de perda, mas apresentados em conjunto a uma prova documental – que, no caso de *Panorama*, limitam-se a fotografias. É o que acontece, por exemplo, com *Hei de Vencer* (Luiz de Barros, 1924), *Sofrer para Gozar* (E. C. Kerrigan, 1923), *Amor que Redime* (E. C. Kerrigan, 1928), etc. À exceção de *Cousas Nossas*, e do teste em cores de Paulo Benedetti, todos os filmes citados, a partir dos anos 1930, serão visualizados.

Até 1919, seis (6) filmes serão anunciados. Do período 1920-30, vinte e quatro (24). Grande parte dos anos 1920 (16), seguida pelos 1930 (8). Contudo, a maioria dos filmes

---

<sup>72</sup> Algumas entradas da Filmografia Brasileira têm a marcação de FILME DESAPARECIDO. Mas isso é longe de consistir em regra. Até onde se sabe, *Barro Humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) é um filme sem cópias existentes, mas que a marcação acima é omitida da Filmografia.

sobreviventes desse período se insere nos anos 1930.<sup>73</sup> Em *Cômicos*, o número de filmes nas décadas de 1890-1930 é ainda mais limitada, pois a quantidade de filmes é menor – se comparado à *Panorama*, melhor dizendo. No total, exibem-se onze (11) títulos. Do período que se estende aos anos 1930, constam *Le Soulier Trop Petit* – aliás, a única produção estrangeira do longa-metragem – *Acabaram-se os Otários*<sup>74</sup> e *Alô, Alô, Carnaval*. A maioria dos filmes pertencem à década de 1950 (5), fase áurea das chanchadas.

Por último nas obras de Jurandyr Noronha, temos *70 Anos de Brasil*. Ao contrário de *Panorama* e *Cômicos*, este longa-metragem apresenta maior diversidade de materiais e fontes – o que torna difícil identificar, com precisão, a época de cada fragmento. Se *Panorama* utilizava, também, um acervo heterogêneo de filmes, ao menos estes vinham acompanhados pela sua descrição – que, no mínimo, constava a referência ao título. Em *Cômicos*, a identificação dos trechos já agia diferente, baseando-se no nome dos atores e atrizes que formavam seu elenco – única informação, por sinal, que o filme disponibilizava. Mas em *70 Anos*, a simples citação de fatos e personagens se torna insuficiente para detectar a origem de cada filme – quando a citação, de fato, acontece. Por isso, no tocante a esse longa-metragem, devemos nos tanger apenas a valores aproximados – sem alcançar, portanto, a exatidão de *Panorama*, *Cômicos* e *Assim Era a Atlântida*.

Podemos dizer que *70 Anos de Brasil* apresenta setenta e seis (76) trechos, ou compilações – sendo a grande partes baseada em documentários, *newsreels* (cinejornais) e, em menor escala, obras de ficção.<sup>75</sup> Tendo em vista que *70 Anos* não se limita a esse gênero, a quantidade de filmes até a década de 1930 é um tanto substancial. Anterior a 1910, o circuito de São Gonçalo parece ser o único material. Até 1919, o longa-metragem disponibiliza um jogo de futebol entre *Paulistano/Palestra Itália*, aspectos da Primeira Guerra Mundial e um desfile de 7 de Setembro. Dos anos 1920-30, identificamos dezesseis (16) materiais.

Fazendo uma abordagem do todo, observamos que a maioria dos títulos, até 1939,

---

<sup>73</sup> A exibição de trechos, neste caso, implica na sobrevivência deste – em forma integral, ou não. Na década de 1920, são seis (6) as obras que foram apresentadas. Até 1919, apenas *Exemplo Regenerador*.

<sup>74</sup> Citado em *Panorama* – todavia, nenhum trecho do filme veio a ser exibido.

<sup>75</sup> Por exemplo, os trechos de Alzirinha Vargas, que pertencem a *Alô, Alô, Carnaval*. Ou ainda o número de Eros Volússia, extraído de *Romance Proibido*.

concentram-se sobre *70 Anos* (no total, 23). A seguir, temos o exemplo de *Panorama*<sup>76</sup> (14) e, finalmente, *Cômicos* (3).

Quanto aos demais filmes: a questão temporal é um problema em *Nitrato*. Afirmativamente, é possível datar os fragmentos que registram a vida urbana do que parece ser o início do séc. XX – trechos que, conhecemos, são oriundos do longa-metragem de Kemeny e Lustig. Mas demarcar essa questão temporal sobre os fragmentos do *Cine Jornal Brasileiro* é difícil. Isso porque a inclusão desse noticiário é limitada a seus créditos de abertura e encerramento – que, de fato, não apresentam qualquer referência explícita de data. Talvez conhecer a época do cinejornal fosse possível se o estilo do mesmo, com o tempo, viesse a ser alterado. E com estilo, queremos ressaltar os créditos em si: a edição do *Cine Jornal Brasileiro*, de 1941, podiam ser diferentes aos créditos das versões lançadas em 1945, como ambos podiam ser diferentes àqueles de 1939. No entanto, falta-nos esse conhecimento maior. No mínimo, podemos assegurar que, em *Nitrato*, o número do cinejornal – e, portanto, a época do qual esses trechos foram obtidos – poderiam se encaixar tanto na década de 1930, quando é iniciada sua produção, como na de 1940, quando finalmente o noticiário tem o nome substituído.<sup>77</sup>

Quanto à *Atlântida*: notando-se pelo Apêndice A, observamos a falta de quaisquer filmes anteriores à década de 1930. A bem da verdade, isso é o resultado natural – já que a empresa cinematográfica Atlântida se constitui na década de 40, apenas. Desse período, constam-se oito (8) filmes; dos anos 1950, vinte e quatro (24); e, dos anos 1960, quatro (4). Contando-se os filmes sem datação, este total alcança a quarenta (40).<sup>78</sup>

É provável que, tendo em vista o catálogo de *Assim Era a Atlântida*, este poderia ter sido mais amplo se, nos anos 1960, a empresa tivesse seguido o ímpeto produtor da década anterior. Ao menos nesse período de 1950-59, a grande quantidade de filmes em posse da Atlântida pode nos ajudar em formular certas hipóteses. Demonstrariam tanto o espírito produtor que, durante uma fase, norteou a história da companhia, ou mesmo, certa atenção sobre o seu catálogo e acervo, talvez com objetivo desses títulos virem a ser relançados nas salas comerciais – estudo à parte que mereceria ser feito. No entanto, é possível que a *atenção*, da

<sup>76</sup> Deve-se mencionar que o total em *Panorama* leva em consideração apenas filmes com trechos visualizados. Filmes citados por meio de fotografia – ou mencionados sem qualquer registro documental – foram descartados.

<sup>77</sup> A partir de 1946, torna-se *Cine Jornal Informativo*. Sobre a data e alteração do nome, cf. SOUZA, José Inacio de Melo. Trabalhando com Cinejornais: Relato de uma Experiência. *História: Questões & Debates*, v. 38, n. 1, p. 47, 2003.

<sup>78</sup> Sobre os filmes dessa antologia, cf. Apêndice A.

qual nos referimos acima, não fosse muito além do que catalogar filmes, revisá-los, descarte ocasional, além de mantê-los relativamente acessíveis para fins de reexibição.

Mas voltando aos filmes mais antigos, pré-Atlântida, é preciso se concentrar nas antologias de Jurandyr Noronha – uma vez que, em *Nitrato*, o emprego de materiais históricos é escasso. Como observado, até a década de 1930, *70 Anos* será composto de vinte e três (23) filmes; em *Panorama*, quatorze (14); e, em *Cômicos*, três (3). De forma sintética, o que esses valores podem indicar? Seria a maior quantidade de filmes em *70 Anos* – comparando-se a *Panorama* e *Cômicos*, isto é – testemunho de maior dedicação que o longa-metragem se entregou à pesquisa e levantamento de seus materiais? Sem dúvida, é uma interpretação factível. Mas os valores acima podem indicar, também, uma marca e traço distintivos – ao menos, da época que observamos – no qual a produção de documentários e *newsreels* (cinejornais) suplantava, em número, a de obras ficcionais. A pesquisa que se limita ao gênero de ficção tende a ignorar um vasto panorama da história brasileira implícita sobre o terreno não ficcional.

Além da pesquisa, deve-se reconhecer que um trabalho de manutenção veio acompanhado desses filmes. Ou, como usamos, no título desse subcapítulo, *conservação*. Sendo uma atividade de natureza cautelar, talvez prevenção é o termo que a caracterize melhor. Dessa forma, o objetivo da conservação é o de evitar maiores desgastes sobre os materiais – cópias, interpositivos, negativos, *etc.* – que um arquivo venha a deter. Por esse motivo, talvez a ferramenta mais importante da conservação seja a câmara, ou acervo climatizado – também nomeado de *blockhaus*. Através desses locais, a tentativa de se aplicar o tempo museológico aos filmes, como atribuía, certa vez, Paulo Emílio Sales Gomes, tornava-se exequível.<sup>79</sup>

Se limitarmos a conservação a tarefas mais primárias, não seria estranho cogitar que, em falta de orçamentos maiores, atividades como vistoria e revisão de filmes pudessem ser cumpridas. Ações desse porte, a saber, foram as que a Cinemateca Brasileira empregou nos anos 1950-60 – sem dúvida, até o total esgotamento dos meios para desempenhá-las.<sup>80</sup> No entanto, se descartarmos a hipótese da penúria orçamentária que sofreu a Cinemateca Brasileira, talvez essas ações mais simples foram tomadas pela Atlântida. Se, porém, incluirmos nesse campo a presença de acervos climatizados, talvez a resposta fosse diferente. Ao menos, não

---

<sup>79</sup> Para o significado de conservação, cf. SOUZA, Carlos Roberto de. Introdução. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*, 2009, p. 7.

<sup>80</sup> Sobre esse trabalho, cf. COELHO, Maria Fernanda Curado. A Realidade sem Encantamento; Estagnação dos Processos de Conservação. *A Experiência Brasileira na Conservação de Filmes*, 2010, p. 46-54.

temos indícios de que depósitos da Atlântida tinham esse privilégio. Aliás, a falta de certezas prevalece na história desse acervo. Nem Sérgio Augusto, nas pesquisas a seu *Este Mundo É um Pandeiro*, consegue se aproximar do local, permanecendo, como o autor mesmo diz, trancafiados a sete chaves. O que, afinal, não era de todo estranho, tendo em vista que se tratava, à época, de acervo particular. Se o autor d' *Este Mundo É um Pandeiro* teve acesso a filmes, isso se deve porque a Atlântida, em 1983, liberou todo, ou parte de seu catálogo, a fim de que servissem por base a edições do *Globo Repórter*. Dessa forma, o livro de Sérgio Augusto não é muito útil para nos informar sobre detalhes que tratam desse “mundo perdido” dos arquivos. No entanto, antes de discorrer sobre as condições físicas desse acervo, é necessário salientar que mesmo fatos como localização, e relacionados aos desastres que lhe aconteceram, são um tanto discordantes.<sup>81</sup>

Como o narrador de *Assim Era a Atlântida* fizera questão de salientar, o acervo da companhia fora atingido por duas (2) infelicidades: primeiro, num incêndio e, depois, sofrendo as tragédias de uma inundação. Mas desses fatos, somente o caso inicial é datado: 1952. Do segundo, a locução apenas se contenta em mencionar que o fato sucedeu *anos depois* ao incêndio. Por fim, omite a localização em que se desenrolaram tais episódios.

Apesar de tudo, a menção ao incêndio torna fácil supor que as dependências do acervo eram as mesmas onde se situavam os estúdios e palcos de filmagem da Atlântida, então à Rua Visconde do Rio Branco, Centro do Rio de Janeiro. Após o sinistro, os estúdios são transferidos a novo endereço – do Centro, ao bairro da Tijuca. Nesse contexto, a mudança dos *sets* de filmagem parece um dado inquestionável. Mas fora o acervo transferido junto com o local de produção? Nesse ponto, há uma certa ambiguidade nas fontes. Para a questão, existe um parecer do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ). No caso, o objetivo principal desse texto era discutir sobre o interesse público e social da Atlântida – melhor dizendo, sobre o acervo desta. Mas além disso, o parecer também se engaja numa breve recapitulação quanto às locomoções desse acervo, até a vinda do mesmo às dependências do Arquivo Nacional.<sup>82</sup> Contudo, o que nos interessa nessa linha cronológica são, acima de tudo, as informações sobre o depósito a partir dos anos 1970, quando é feito *Assim Era a Atlântida*:

<sup>81</sup> Sobre as sete chaves, cf. AUGUSTO, Sérgio. Trailer. *Este Mundo é um Pandeiro* [...], 1989, p. 30. Além da liberação nos anos 1980, a Atlântida teria feito o mesmo com a *Globo* ao final da década anterior.

<sup>82</sup> Embora a totalidade do acervo não ficou ali sediada – considerando a lista apresentada no parecer. Cf. JÚNIOR, Spinelli Jayme et al. Acervo Armazenado na Sede da Atlântida Cinematográfica. *Parecer CONARQ N° 07/2006*, 2006, p. 3-7.

Até 1952 o Acervo Atlântida esteve armazenado em depósito próprio sediado à Rua Visconde de Rio Branco, região central do Rio de Janeiro. Porém, neste mesmo ano um grande incêndio, provavelmente ocasionado pela autocombustão do suporte (nitrato) de seu material filmico [...].

A Atlântida Cinematográfica transferiu então o que restou de seu acervo para um novo depósito localizado à Rua Haddock Lobo – Tijuca, dando continuidade as suas produções ficcionais e cinejornalísticas. Por uma adversidade natural, em 1970 uma nova tragédia se abateria sobre o acervo, desta vez sob forma de enchente. E novamente uma parte significativa do acervo se viu perdida para sempre.<sup>83</sup>

Ely Azeredo, na crítica a *Assim Era Atlântida*, não menciona o local desses arquivos, mas relata que a inundação se deu em 1971 – atacando o depósito de negativos da empresa.<sup>84</sup>

No entanto, o parecer do CONARQ talvez entre numa contradição, na medida que damos fé a outra notícia. Feita por Denise Lopes ao *Jornal do Brasil*, a matéria trata especificamente sobre o legado da Atlântida, e o lançamento em VHS de parte do seu catálogo. Porém, em determinado trecho, a autora faz uma recapitulação quanto aos percalços desse acervo:

O incêndio na antiga sede da empresa na Rua Visconde do Rio Branco, próximo a Praça Tiradentes, por volta de 52 (ninguém sabe precisar a data certa), que levou a produtora a se mudar para a Rua Haddock Lobo, na Tijuca, e mais décadas e décadas de abandono do acervo num galpão da Rua Bambina, em Botafogo, que sofreu, inclusive uma *enchente*, acabaram privando o acesso a obras que marcaram a história da cultura nacional.<sup>85</sup>

Tendo em vista os relatos acima, certas hipóteses sobre o local onde repousavam os filmes da Atlântida se tornam possíveis. A explicação mais radical, de fato, propõe que houve equívoco sobre um dos textos – embora não possamos definir qual. Já a outra hipótese, mais

---

<sup>83</sup> JÚNIOR, Spinelli Jayme et al, *ibid.*, p. 2.

<sup>84</sup> AZEREDO, Ely. Os Anos Virgens da Chanchada. *Jornal do Brasil*, 09/10/1975. Caderno B, p. 4.

<sup>85</sup> LOPES, Denise. Assim Vai-se a Atlântida. *Jornal do Brasil*, 09/02/1999. Caderno B, p. 2. Grifo nosso.

O galpão da Rua Bambina, por sinal, talvez é o mesmo onde se situava o laboratório da empresa, a Cinegráfica São Luiz – e, depois, Atlântida Cine-Laboratórios. A esse respeito, cf. MENEZES, Joaquim. Gente de Cinema. *O Jornal*, 03/12/1972. Idéia Nova, p. 9.



harmônica e avessa a conflitos, sugere uma dispersão quanto aos materiais do acervo: ou seja, estes podiam se localizar tanto no galpão de Botafogo, além da própria Tijuca. O primeiro armazenando qualquer material específico – talvez o depósito de negativos, a que Ely Azeredo se refere – ficando-se na Tijuca outros materiais de filme – cópias? – ou demais objetos, como adereços de cena, cartazes, *etc.*

Agora, sem contar a questão do local e demais aspectos, é necessário dizer que nem o parecer do CONARQ, ou o artigo de Denise Lopes, mencionam sobre o uso de acervos climatizados – nem antes, ou depois da inundação. Se julgarmos pela notícia do *Jornal do Brasil*, talvez o galpão – ou galpões – da Atlântida não diferisse tanto dos abrigos sem climatização do Parque Ibirapuera que, até os anos 1980, a Cinemateca Brasileira teve de se acomodar. Em contrapartida, o relatório do CONARQ menciona que, após a inundação, o que conseguiu se recuperar desse acervo fora transferido a outro depósito, no bairro de Olaria. No entanto, os únicos comentários sobre o local se resumem a suas dimensões físicas e seus cuidadores – e ainda sim, negativos:

Em virtude do espaço limitado e da falta de conhecimento de alguns funcionários na manipulação do acervo, uma boa parte dos negativos originais de som foram indevidamente eliminados, causando um dano irreparável ao acervo, visto a perda de registros sonoros valiosos.<sup>86</sup>

E quando aborda a transferência do acervo para a Cinemateca do MAM, o parecer também é breve: diz-se apenas que as condições do MAM se situavam aquém do necessário, “[...] o que levou em alguns casos ao agravamento do processo de degradação das películas.”<sup>87</sup> Porém, a natureza desses agravamentos são omitidos.

E o texto de Denise Lopes? Sem contar a referência ao *abandono* sobre o galpão em Botafogo, o artigo, de fato, limita-se à parte do acervo que ficou na Rua México.<sup>88</sup> Neste caso,

---

<sup>86</sup> JÚNIOR, Spinelli Jayme et al. O Acervo. *Parecer CONARQ N° 07/2006*, 2006, p. 2.

<sup>87</sup> JÚNIOR, Spinelli Jayme et al, *ibid.*

<sup>88</sup> Desconhecemos quando o endereço da Rua México começou a ser utilizado como local de depósito. À época do parecer (2007), o local já não parecia mais conter filmes em película; no artigo de Lopes (1999), no entanto, vê-se que materiais desse tipo ainda podiam ser encontrados.

Para a lista dos objetos que ficavam na Rua México, *cf.* JÚNIOR, Spinelli Jayme et al, *ibid.*, p. 3-7.

o texto não cita incapacidade dos funcionários. Apenas diz que estes são poucos, como também são poucas as dimensões físicas do acervo e o número de cópias por filme. Contudo, faltam novamente quaisquer referências a atividades, ou processos, de medição e controle ambiental. Ou melhor, faltam quaisquer referências a medidas de acautelamento, incluindo revisões. Uma lacuna que, de fato, repete-se no texto do CONARQ.

Não podemos atestar quanto a revisões e outras tarefas. Porém, no tocante ao acervo climatizado, teremos indícios sobre estruturas desse porte apenas nos filmes de Jurandyr Noronha – e, mesmo assim, lacunares. O exemplo melhor documentado é o de *Panorama do Cinema Brasileiro*. A saber, a feitura do longa-metragem em questão apenas se tornou possível por meio de recursos que o Instituto Nacional do Cinema (INC) havia liberado para esse objetivo. De fato, um orçamento para uma retrospectiva do cinema nacional fora viabilizado pelo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine) desde 1966. À época, a verba ficara em Cr\$ 20.000.000,00. Com o surgimento do INC e alteração na moeda, o valor passa a ser de NCr\$ 100.000,00.<sup>89</sup> Talvez não por acaso, outra iniciativa também se juntou a essa: com indícios que remontam a 1967, o Instituto começa seus preparativos visando instalar, à sede na Praça da República, um acervo de filmes climatizado.<sup>90</sup> Inicia-se um trabalho de prospecção, cujos objetivos, quer explicitamente, ou não, serviam tanto para suprir o futuro acervo, como as sequências de *Panorama*. Talvez o objetivo fosse que o acervo se transformasse numa cinemateca. Isso se acreditarmos nesse artigo d’*O Correio da Manhã*:

Está sendo construído um depósito de conservação em bases inéditas no Brasil, onde o controle de temperatura e umidade relativa são ideais, seguindo os mais avançados preceitos do mundo. Já se tem um estoque inicial de filmes em longa-metragem que constitui a base para uma cinemateca que contará no futuro a história do cinema no Brasil.<sup>91</sup>

Uma cinemateca que, ao fim, *contará a história do cinema* no Brasil... Não seria este o mesmo objetivo de *Panorama*? Não obstante suprir aspirações de seu criador, o longa-

---

<sup>89</sup> Sobre os valores acima, cf. GEICINE Assinou [...]. *O Jornal*, 07/01/1966. 2º Caderno, p. 5; PEREIRA, Geraldo Santos. INC: Conquista de uma Classe [...]. *Diário de Notícias*, 10/11/1967. 2ª Seção, p. 2.

<sup>90</sup> Sobre o local, depoimento Júlio Heilbron, concedido ao autor, em 16/09/2019.

<sup>91</sup> RODRIGUES, Jaime. Cinema Brasileiro: Problemas (e Soluções) de Cultura. *Correio da Manhã*, 15/10/1967. 4º Caderno, p. 5.

metragem de Jurandyr Noronha, de fato, parece a aplicação do que evocam as páginas do *Correio*. Afinal, ao invés de se contentar em narrar a história do cinema nacional, também não fora *Panorama* uma tentativa de expor as atividades do INC, como as de prospecção – de colocar, à mostra, as joias e tesouros de sua almejada cinemateca?

Ao que parece, o depósito e Filmoteca – órgão por meio do qual o arquivo se subordinava – foram constituídos, apenas, em 1968.<sup>92</sup> O artigo de Joaquim Menezes discorre sobre a inauguração do espaço e, similar ao texto d’*O Correio da Manhã*, também faz questão de declarar o projeto como “iniciativa pioneira”. O autor descreve o acervo em questão como uma “câmara especial”, onde seriam guardados contratipos, másteres e negativos, todos sob a proteção de um ambiente climatizado, no qual constavam aparelhos como higrômetros, higrostatos, termômetros e termostatos, ficando a umidade relativa do ar limitada a 60-65 graus, e a temperatura, a 18-20 graus centígrados.

Detendo-se nessa, e a notícia da *Filme Cultura* a seguir, é interessante constatar que as atribuições desse repositório, de um lado, em nada se distanciavam aos objetivos que a Cinemateca Brasileira havia postulado nos seus Estatutos de 1956 e 1961 – mantendo uma atitude, em tese, flexível com relação ao filme brasileiro, mas seletiva à produção de fora:

Outro capítulo ao qual o INC, dentro de sua política de valorização cultural, está dispensando atenção, é a **Cinemateca Nacional**, atualmente em organização, destinada a manter um acervo de todos os filmes nacionais de curta e longa metragem, além de películas estrangeiras, cuja importância histórica, técnica, artística e cultural seja valiosa para a formação cinematográfica do público brasileiro.<sup>93</sup>

No entanto, o ideal totalizante, que é explícito no comentário acima, não deixava de voltar à sua prudência no texto de Joaquim Menezes. Talvez porque não fosse uma revista oficial do Instituto, como a *Filme Cultura*, ou então porque os objetivos do acervo já tinham sido modificados – observa-se que a notícia d’*O Jornal* é mais recente... Fato é que o texto de 1968 é menos enfático quanto às ambições desse repositório:

---

<sup>92</sup> MENEZES, Joaquim. INC Inaugura Câmara [...]. *O Jornal*, 11/09/1968. 2º Caderno, p. 5. Os dados técnicos provêm dessa fonte.

<sup>93</sup> FONSECA, Carlos et al. Movimento. *Filme Cultura*, n. 11, 11/1967, p. 43. Grifo do autor. Nota-se também que, similar ao artigo do *Correio da Manhã*, a ideia de uma cinemateca reaparece.

Inicialmente, o Instituto Nacional de Cinema guardará em sua Câmara Especial os documentários mais importantes produzidos pelo antigo Instituto Nacional do Cinema Educativo e filmes longos que se salvaram da destruição, entre os quais os clássicos “Limite”, “Ganga Bruta”, “Brasa Dormida” e “Argila”. O INC guardará também películas da moderna produção nacional, já tendo selecionado “O Padre e a Moça”.

A partir das fontes citadas, é possível observar que, além de custodiar produções que vinham do Instituto, o acervo dessa futura “Cinemateca Nacional” – usando as palavras da *Filme Cultura* – também visava proteger objetos de fonte e origem as mais diversas. A partir dessa perspectiva, não é estranho reiterar que as buscas de *Panorama* talvez serviam ao duplo interesse de fornecer-lhe matéria-prima e, de forma complementar, suprir o acervo do INC. Vejamos que a preparação do filme e a montagem do acervo são fatos simultâneos. E na lista de paralelismos, deve-se ressaltar que, com a inauguração da Fimoteca, o próprio Jurandyr Noronha é nomeado o seu chefe. Ademais, os filmes citados por Joaquim Menezes (*Limite*, *Brasa Dormida*, *Ganga Bruta*, *Argila* e *O Padre e a Moça*) – títulos, estes, a serem custodiados pelo acervo do INC – foram, todos, inclusos no longa-metragem de Noronha.<sup>94</sup>

O gesto de se ambicionar uma nova cinemateca – quando, no Brasil, já existiam a Brasileira e a do MAM – provocará alguns conflitos, no qual um dos críticos à formulação do projeto será Geraldo Santos Pereira. Mas isso é outra questão. Por ora, devemos afirmar que o depósito do INC abria uma oportunidade para que filmes descobertos em prospecção, ou mesmo já conhecidos, ganhassem um tempo maior de sobrevivência. Como não temos inventário desse acervo durante o tempo em que o INC se manteve ativo (1966-1975), é difícil falar em certezas. Julgando-se pelos catálogos da Embrafilme e do Centro Técnico do Audiovisual (CTAV), que herdaram o acervo do Instituto Nacional de Cinema, sabemos que *Panorama* consistia num item permanente dessas listas.

No entanto, a situação acima é mais complexa quando abordamos os filmes inseridos na obra de Noronha, tendo em vista a grande discrepância sobre os inventários. O de 1985-86, de fato, consta alguns títulos de *Panorama*. Apenas para exemplificar, a listagem do catálogo

---

<sup>94</sup> Interessante que, no capítulo sobre *Panorama*, a ideia da cinemateca não chega a ser discutida por Noronha. Cf. NORONHA, Jurandyr. *Panorama do Cinema Brasileiro. O Momento Mágico*, 2008, p. 159-165.

Sobre a atribuição de chefia e a lista de filmes, cf. MENEZES, Joaquim. INC Inaugura Câmara [...]. *O Jornal*, 11/09/1968. 2º Caderno, p. 5.

apresenta filmes como *Rio, 40 Graus, Estranho Encontro, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Uma Pulga na Balança*. Todavia, estes ficaram ausentes do catálogo que se publicou em 1996. Em contrapartida, todos, à exceção de *Rio, 40 Graus*, encontram-se sobre o catálogo *online* que o CTAV oferece. Esse quadro pode então nos levar a duas (2) trajetórias: os filmes saíam, e depois retornavam ao acervo – por isso, em 1996, já não constavam mais em sua lista. Ou mesmo, podemos imaginar que as obras nunca deixaram de existir sobre o acervo – mas que, por razão ou outra, vinham a ser omitidas dos catálogos. Veja-se que *O Padre e a Moça*, inserido em *Panorama*, não constava nem no catálogo dos anos 1980, ou sobre a versão posterior. No entanto, o catálogo *online* registra a existência de materiais em 16mm do filme – apenas não se sabe a data que o mesmo fora depositado. Na época de *Panorama*, talvez? Impossível dizer com apenas os dados a que somos expostos. Por ora, cabe-nos assinalar que, além da situação “filme cigano” – que aparece num catálogo e some noutro – podemos também mencionar o tipo invisível, como *Aitaré da Praia*; único representante do Ciclo do Recife em *Panorama do Cinema Brasileiro*, esse título não aparece em qualquer um dos inventários objeto de consulta – seja nas versões impressas, ou *online*.

Em termos de iniciativa, *Cômicos e 70 Anos*, seguiram trajetória diferente, mas sem escapar, ao que parece, à fase da conservação. Embora realizados por Jurandyr Noronha, consistiam em projetos de interesse particular. Longe, assim, da categoria oficial, produzida sob apoio e proteção do INC – como *Panorama* o fora. Mas, similar a este, também *Cômicos e 70 Anos* foram mantidos num acervo sob condições, supostamente, de temperatura e umidade propícios.<sup>95</sup> Ao que parece, há cópias de 16mm desses filmes no acervo do CTAV, embora não se saiba se isso quando foram ali depositados. De qualquer maneira, os filmes acima também receberam outra proteção, ficando também sob tutela da *Cinesul*, produtora de ambos, num depósito que a mesma construiu – e que Jurandyr teria supervisionado.<sup>96</sup> Assim, materiais de *Cômicos, 70 Anos* e outros filmes da *Cinesul* se mantiveram nesse depósito até, faltando-lhes meios para a tarefa, serem transferidos ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS/RJ).<sup>97</sup>

Não obstante lacunas que nos deparamos, interessa-nos constatar o seguinte: que,

<sup>95</sup> Depoimento Júlio Heilbron, concedido ao autor, em 16/09/2019.

<sup>96</sup> Heilbron, Júlio, *ibid.* Não se sabe, porém, quando o acervo particular fora construído.

<sup>97</sup> Heilbron, Júlio, *ibid.* O depoimento não precisa a data, mas supomos que a transferência se deu a partir de 1991. Cf. Acervo do MIS Recebe Arquivo sobre Cinema. *O Fluminense*, 27/04/1991. Estado, Cidade Universitária, p. 7.

atrelado à tarefa de prospecção, foi-se vinculando uma medida adicional – visando, justamente, a resguardar o estado químico-físico dessas produções. O gesto do Instituto Nacional do Cinema (INC) e da *Cinesul* podem ser considerados tentativas iniciais no desenvolvimento de acervos que obedecessem a parâmetros – então, os mais adequados – para defesa e salvaguarda de filmes. Se materiais constantes em *Panorama*, *Cômicos* e *70 Anos* não podiam ser mantidos nos depósitos do Instituto e da *Cinesul*, ao menos, o filme de material histórico – e, por consequência, seus trechos – eram resguardados. Claro, isso não trata de solução ideal, mas talvez é o que levou à sobrevida de alguns materiais, como a animação de Luís Seel, fragmentos de *Acabaram-se os Otários*, e possivelmente outros.<sup>98</sup> Em síntese, o que aconteceu em *Panorama*, *Cômicos* e *70 Anos* fora ajuste propício entre as tarefas de prospecção, conservação – a salvaguarda dos materiais em si – e a exibição. Tiveram o privilégio que, à época de *Nitrato*, tornava-se impossível para a Cinemateca Brasileira – e talvez para a Atlântida. O curta-metragem de Fresnot é exemplar por conta de revelar um mundo tradicionalmente oculto da produção filmica. Porém, a ausência desse ponto nos demais filmes analisados não deve ser motivo para rejeitá-los. Se os filmes de Noronha e Carlos Manga apresentam uma visão tímida sobre os bastidores e dilemas do trabalho arquivístico, isso não deve, jamais, reduzir o seu trabalho. De alguma maneira, o enfoque sobre o passado, traz à mente a necessidade de tê-lo em mãos, e de sustentá-lo. Mesmo que indiretamente, é um convite para salvá-lo. Ao menos, não lançam sementes para que o tópico do passado não se esmoreça.

---

<sup>98</sup> Fato que ocorreu, por exemplo, nas antologias de Robert Youngson – por vezes, contendo materiais únicos. Nesse caso, a existência da obra se dá porque foi incluída nessas antologias, ou compilações.

Sobre a questão, cf. BRENT, Walker. The Robert Youngson Compilations [...]. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivist*, n. 1, 2004., p. 143-173.

## CAPÍTULO 2 – O PANORAMA DA EXIBIÇÃO

### 2.1 – Exibição: Acesso e Prospecção

Como expusemos, a Produção é uma atividade que favorece o discurso histórico e preservacionista, quando, e na medida que opera com fragmentos, ou materiais antigos. De fato, são essas imagens que levam a um olhar retrospectivo, capazes de incitar, sobre o passado, as mais diversas reflexões. No entanto, para viabilizar esse olhar retrospectivo, não basta que os filmes sejam produzidos; é também necessário que sejam inseridos num circuito de exibição.

A ideia principal, aqui, é traçar um painel quanto à exibição de filmes nacionais. O objetivo não é tratar dos filmes de material histórico como *Panorama*. No caso, pretendemos fazer a mesma abordagem do capítulo anterior, guiando-se a partir das diretrizes a seguir:

- a) Definir a maneira que esse tipo de filme ou produção eram veiculados;
- b) Realizar uma amostragem dos filmes por década

O ponto *a* tem como seu objetivo precisar a qual circuito os filmes acima podiam ter maior chance de serem exibidos, onde podemos atribuir uma vertente dupla: a da linha comercial – isto é, de salas que atendem ao regime do livre-mercado – e da linha alternativa ou cultural.

Quanto ao ponto *b*, busca-se investigar o perfil dessas exibições. A perspectiva é dupla. Inicialmente, analisar que período (*década*), o cinema nacional foi privilegiado nos circuitos. Por último, observar a frequência com que os filmes acima se tornavam objeto de programação.

Tendo-se em vista os pontos *a* e *b*, é suficiente dizer que o exame das programações – tanto de uma linha comercial e alternativa – constitui a fonte principal de investigação nesse capítulo. E ambas respondem a um lado da Exibição que é benéfica ao discurso preservacionista. Ao examinar o circuito preferencial dessas obras, lembramos a questão do acesso, a possibilidade de contato entre público e obra. Isso é de suma importância na tentativa de construir e/ou solidificar o discurso historiográfico – que, enfim, pode funcionar como retórica ao que deve, ou não, ser protegido. E, ao proceder esse tipo de amostragem, levamos

em conta o trabalho de descoberta e investigação sobre filmes antigos. Mas além de operar com a prospecção e o acesso, o circuito exibidor ainda pode se ligar ao discurso preservacionista noutra chave. Pois, além de sustentar o discurso nos propósitos acima, a Exibição pode ser útil num sentido mais prático – isto é, no subsídio financeiro a organizações que se dedicavam à proteção e salvaguarda do cinema. Falamos, mais especificamente, num tipo de relação no qual os circuitos podiam estabelecer formas de apoio. Analisando-se a história, podemos observar que a figura principal nessas relações foram as cinematecas. É com elas que se associaram ora cineclubes, ora salas comerciais. No Brasil, essas parcerias ocorreram tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo. Em tese, investigações sobre a natureza desses acordos podem oferecer dados importantes no tocante a objetivos das cinematecas – acima de tudo, quanto a princípios e ideias sobre uma política de difusão – e ainda esclarecer outras questões, como a própria saúde financeira dessas instituições. Mas é lamentável que tais informações continuem escassas, sendo muitas as lacunas que guardam. Por isso, o que devemos oferecer, antes de tudo, é um esboço, ou rascunho, dessas tentativas.



## 2.2 – As Cinematecas & Cineclubes

### 2.2.1 – Filmoteca do MAM/Cinemateca Brasileira

Antes mesmo de oficializar convênios com o Município e Estado,<sup>1</sup> a Cinemateca Brasileira – quando ainda se chamava Filmoteca do MAM/SP – incorreu noutras ações, a fim de melhor subsidiar suas tarefas. Deduzimos que a principal fonte de verbas da Filmoteca vinha de seu público, filiados no quadro social do Museu de Arte Moderna, ou não. Porém, as demandas sobre a entidade não terminavam com os programas feitos à Rua 7 de Abril, onde funcionava o auditório do Museu. É possível que a ampliação sobre o número de cineclubes pesou nessa equação e, com estes, os pedidos no tocante à obtenção de títulos que a Filmoteca detinha. É provável que, a fim de atender à nova demanda, a verbas das exposições, e de outros recursos que tivesse o Museu, tornaram-se insuficientes. O que fazer nessa situação? Com novas exigências sobre o horizonte, ao que parece, a Filmoteca decide apelar financeiramente não à sua entidade-mãe, o Museu, e sim aos que tanto lhe solicitavam cópias de exibição – seja cineclubes, ou demais instituições de cultura.

Ao que parece, conexões da Filmoteca com entidades de fora ao Museu acontecem desde 1950. No entanto, a partir de nossas fontes, não temos qualquer detalhe sobre os vínculos desse período.<sup>2</sup> As informações começam a surgir – e, ainda sim, um tanto nebulosas – a partir de 1954, apenas, quando se materializam na *Campanha do Contratipo*, ou na *Campanha de Divulgação da Arte Cinematográfica*.

O termo *campanha*, em si, denota um trabalho coordenado e de certa amplitude. Mas também é possível que essas *campanhas* fossem apenas um, dentre vários projetos que, nos anos 1950, a antiga Filmoteca do MAM veio a organizar. De fato, o termo é usado em periódicos da época. Porém, nem chega a surgir nas edições n. 1 e 3 dos *Cadernos da Cinemateca*, quando se trata do período 1950-59. O mais próximo que temos é essa referência em *Cronologia*, sobre o ano de 1955, no qual o autor se limita a dizer: “Os Clubes de Cinema Brasileiro contribuem financeiramente com a Filmoteca do M.A.M. para a tiragem de cópias

<sup>1</sup> Firmados, respectivamente, em Março de 1957 e Setembro de 1961. Cf. THOMPSON, Cecília. Documentação. *Cinemateca Brasileira e seus Problemas*, 1964, p. 49-57.

<sup>2</sup> THOMPSON, Cecília, *ibid.*, p. 12. Segundo mesma fonte, esse trabalho de difusão teria ficado regular a partir de 1955.

de filmes em circulação.”<sup>3</sup>

Se fora ação solitária, observamos que a campanha da Filmoteca pode ter apresentado dois (2) nomes de batismo. É Paulo Emílio Sales Gomes, em artigo que publicou ao *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, quem a nomeou Campanha do Contratipo. Nomenclatura que, afinal, é empregada na Tese de Doutorado de Carlos Roberto de Souza, como também na biografia sobre Paulo Emílio, a quem José Inacio de Melo Souza lhe dedicou.

A diferença sobre os autores é de que Melo Souza não se contentou em mencionar a Campanha do Contratipo, também acrescentando o da Campanha de Divulgação da Arte Cinematográfica, organizada depois – e, segundo autor, feita aos moldes da primeira. Se tomamos como verdade que não houve diferenças quanto à substância, o lado particular das campanhas então se limitou a aspectos pontuais – questões, por exemplo, envolvendo a nomenclatura, que abordamos, e datas. A esse respeito, Melo Souza fixa que a Campanha do Contratipo se iniciou com o término do I Festival Internacional de Cinema, em 1954. Já a outra campanha teria sido implementada antes do fim de 1957. A nenhum desses fatos, o autor propõe uma data de término.<sup>4</sup>

Apenas à guisa de esclarecimento, a Campanha de Divulgação foi real. É objeto, inclusive, de crítica na *Revista de Cinema* – e, sobre qual, mencionaremos depois. Porém, acreditamos que, no fundo, as campanhas são apenas um desdobramento da outra. A própria data de 1957, feita por Melo Souza, talvez seja equivocada. Não apenas o texto publicado na *Revista de Cinema* é de 1955, como parece ser da mesma época um panfleto do cineclube Os Espectadores, que trata da iniciativa.<sup>5</sup> Quanto à periodização sobre a Campanha do Contratipo, vejamos que Carlos Roberto de Souza apenas cita que a origem do projeto vem desde 1954, após a conclusão do I Festival Internacional – o que é repetido por Melo Souza. Já o artigo de Paulo Emílio limita a campanha a um tempo anterior ao fatídico incêndio de 1957. Assim, se houve mesmo uma Campanha de Divulgação da Arte Cinematográfica após o desastre de

---

<sup>3</sup> ANDRADE, Rudá. 1955. *Cronologia da Cultura Cinematográfica*, 1962, p. 18.

As edições n. 1 e 3 foram, respectivamente, *Cronologia da Cultura Cinematográfica e Cinemateca Brasileira e seus Problemas*.

<sup>4</sup> Sobre a Campanha do Contratipo no *Suplemento*, cf. GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Cinemateca e os Poderes. Uma Situação Colonial?*, 2016, p. 438.

<sup>5</sup> Panfleto do Cineclube Os Espectadores, [1956].

Janeiro, não temos dados a respeito.<sup>6</sup> Mas se esta veio acontecer no mesmo intervalo de tempo que a Campanha do Contratipo – de 1954-57 até, digamos, quando sobreveio o incêndio – julgamos que sejam o mesmo empreendimento. Claro, apenas se ressaltando a questão do nome.<sup>7</sup>

Não obstante o problema acima, os dados que se vinculam à campanha – ao menos, aquela de 1954-57 – são escassos. Um breve sumário desse projeto fora descrito por Carlos Roberto de Souza. É dessa forma que o autor procura definir o objetivo do movimento: “[...] os clubes cotizar-se-iam e financiariam a feitura de um novo negativo – um contratipo – a partir do qual outras cópias poderiam ser tiradas.”<sup>8</sup> Porém, o texto se mostra bastante sóbrio ao tratar do desenvolvimento e fim dessa atividade. Segundo ele, a campanha jamais funcionou, uma vez que “[...] a maior parte dos cineclubes era paupérrima e, exceto por alguns como os de Marília, Santos, Porto Alegre e Curitiba, outros não podiam dar contribuições significativas e a Filmoteca acabava cedendo as cópias a taxas irrisórias, às vezes de graça.”

Mas, afora a questão do nome, outras ressalvas devem ser feitas. A começar, sobre o tipo de financiamento. É incerto se a proposta assim continuou, mas quando inicia a campanha, a partir de 1954, o curador-chefe da Filmoteca, Paulo Emílio Sales Gomes, trata que a arrecadação deveria partir de organismos coletivos, e não de cineclubes tomados individualmente. “Cada Estado reuniria seus clubes numa Federação Estadual de Clubes de Cinema, e reuniria uma quantia para ajudar um total máximo que possa ser obtido.”<sup>9</sup>

Vejamos que o método acima poderia ser visto como forma de agilizar processos, além de oferecer subsídios sem a obrigação de instituir, a seus membros, quotas, ou valores paritários. Sem contar que a Filmoteca não precisaria se deter em negociações com cineclubes, focando-se, em contrapartida, numa entidade maior – isto é, a Federação. Porém, é bastante duvidoso que esse modelo, de fato, ocorreu. Inclusive porque, até o final de 1954, a única referência que

---

<sup>6</sup> O incêndio se deu a vinte e nove (29) de Janeiro. Sobre a data, cf. THOMPSON, Cecília. *Imprensa 1954-1963. Cinemateca Brasileira e seus Problemas*, 1964, p. 66.

<sup>7</sup> Sobre a Campanha do Contratipo, cf. SOUZA, José Inácio de Melo. *Será Possível uma Cinemateca em São Paulo? Paulo Emílio no Paraíso*, 2002, p. 362. Sobre a Campanha de Divulgação, cf. SOUZA, José Inácio de Melo, *ibid.*, p. 374.

<sup>8</sup> SOUZA, Carlos Roberto de. *Um Festival Internacional. A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*, 2009, p. 7. A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>9</sup> Os Clubes de Cinema se Organizam. *Tribuna da Imprensa*, 06/12/1954. Caderno 4, p. 4.

teremos sobre organismos coletivos é a União Regional do Cine-Clubes, com suposta origem em Pernambuco. Até o incêndio de Janeiro, dar-se-ia à luz a um novo organismo desse tipo, com a fundação do Centro dos Cine-Clubes do Estado de São Paulo. Ao que parece, as demais iniciativas surgem após o desastre de Janeiro. Ou seja, no tocante ao período 1954-57, a Filmoteca do MAM – a partir de 1956, Cinemateca Brasileira – provavelmente lidou, em sua maioria, com organizações a nível isolado.<sup>10</sup> Sobre o que é noticiado pela *Revista de Cinema*, apenas as seguintes instituições são listadas como filiadas à campanha: 1) Clube de Cinema PRO-DEO; 2) Cine Clube de Aracaju; 3) Biblioteca Pública do Paraná; 4) Clube de Cinema da Bahia; 5) Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais. No entanto, o número de associados devia ser bem maior. A saber, Paulo Emílio Sales Gomes menciona a participação de quinze (15) entidades.<sup>11</sup>

Outro fator a ser esclarecido é a noção de contratipo, que pode significar tanto o material em negativo – ideia defendida por Carlos Roberto de Souza – como positivo. A ideia de negativo, ao que parece, é a atualmente usada pela Cinemateca Brasileira. Nesse sentido, o contratipo é “[...] qualquer negativo montado que não seja o negativo original: qualquer negativo não original que apresente a versão final editada de um filme.”<sup>12</sup> Sendo que o acervo da Filmoteca consistia, majoritariamente, de cópias – ou seja, de filmes em positivo – tornava-se lógico que esse negativo fosse produzido da cópia e, a partir daquele, viessem outros materiais. Em tese, são esses materiais – as novas cópias – que deviam ser remetidos aos cineclubes e outras instituições.

Outros autores, como Sadoul, insistem numa visão oposta, em que o contratipo equivale às cópias de exibição.<sup>13</sup> E a mesma ideia parece ser a adotada no texto de jornal que aborda a campanha da Filmoteca: “Atinge a 250 obras, o número de filmes da Filmoteca do MAM [...]. Para poder divulgar e ao mesmo tempo proteger êsse patrimônio cultural, apareceu uma solução:

---

<sup>10</sup> Sobre a União Regional, cf. ANDRADE, Rudá. 1954. *Cronologia da Cultura Cinematográfica*, 1962, p. 16; sobre o Centro, ANDRADE, Rudá, *ibid.*, p. 19.

<sup>11</sup> *Revista de Cinema*, n. 15- 17, 06-08/1955, p. 79; *Idem*, n. 19, 10/1955, p. 30; *Idem*, n. 20, 12/1955-01/1956, p. 39-40.

Sobre as quinze (15) entidades, cf. GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Cinemateca e os Poderes. Uma Situação Colonial?*, 2016, p. 438.

<sup>12</sup> CINEMATECA Brasileira; COELHO, Fernanda. Tipos de Materiais e Suas Siglas. *Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas: Procedimentos Utilizados na Cinemateca Brasileira*, 2006, p. 29.

<sup>13</sup> SADOUL, George. Os Diversos Tipos de Película. *O Cinema: Sua Arte, Sua Técnica, Sua Economia*, 1956, p. 98.

a tiragem de cópias ou contratipagem de filmes, por meio de uma campanha entre os clubes de cinema do país.”<sup>14</sup> No entanto, também a partir de 1954, numa entrevista sobre o acervo da Filmoteca, Paulo Emílio Sales Gomes assim colocava: “‘Temos uma só cópia positiva de cada filme, que, sendo projetada com muita freqüência, ficará inutilizada, e o nosso acervo tão penosamente constituído, será aniquilado. A solução é fazer de cada cópia positiva um contratipo, para dêle se fazer cópias positivas.’”<sup>15</sup> Constatação que, no mesmo ano, Paulo Emílio já havia feito: “‘Estamos autorizados, pelos proprietários atuais de grande número de filmes, a fazer contratipos para tiragem de novas cópias, desde que sejam utilizadas com objetivos exclusivamente culturais.’”<sup>16</sup> Assim prevalece, nesses casos, a mesma visão defendida no *Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas*.

Mas talvez a ideia do contratipo ser positivo, ou negativo, é um tanto fútil se o valor cobrado às instituições, com as quais a Filmoteca acordava, fosse independente dessa variável. Pelo menos, a única informação que dispomos sobre preço ignora o fato se cineclubes e demais instituições precisavam arcar tanto com a feitura do negativo, e cópia dos filmes, ou apenas com o material da cópia.

Bom, seja qual for a interpretação do contratipo, o fato é que tanto Carlos Roberto de Souza, quanto a literatura da época, unem-se quando o objetivo é declarar a insuficiência dessa campanha. E o argumento era simples: os cineclubes não tinham possibilidade de arcar com as despesas que a Filmoteca solicitava. Assim divulga a *Revista de Cinema*: “[...] os clubes farão um esforço sôbre-humano para conseguir os Cr\$ 25.000,00 a fim de entrar na ‘Campanha’. Tratando-se de entidades de finanças abaladas não se concebe que dêem donativos, pois de donativos precisam elas.”<sup>17</sup> O autor se mostra solidário com o projeto apenas na condição dos filmes – ou melhor, das cópias – serem destinadas a uma Federação Nacional de Clubes de Cinema.<sup>18</sup> Mas a perspectiva desse organismo jamais se concretizou – ao menos, não antes de 1962, quando é fundado o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC). É provável mesmo que a campanha de arrecadação tenha sido efêmera. A *Revista de Cinema* menciona o

---

<sup>14</sup> Os Clubes de Cinema se Organizam. *Tribuna da Imprensa*, 06/12/1954. Caderno 4, p. 4.

<sup>15</sup> Importante Instituição sôbre Cinema em São Paulo. *A Gazeta*, 11/11/1954, *apud* THOMPSON, Cecília. *Imprensa 1954-1963. Cinemateca Brasileira e seus Problemas*, 1964, p. 62.

<sup>16</sup> Problemas da Filmoteca Paulista. *Tribuna da Imprensa*, 23/07/1954, *apud* THOMPSON, Cecília, *ibid.*, p. 63.

<sup>17</sup> NOVAES, José Roberto D. Pelos Cine-Clubes. *Revista de Cinema*, n. 10, 01/1955, p. 37. Grifo do autor.

<sup>18</sup> NOVAES, José Roberto D, *ibid.*, p. 24.

desenvolvimento do projeto até a edição n. 20, do trimestre Nov. – Jan. de 1955/56. A partir daí, cessam as referências. É possível que as contribuições tenham se encerrado a partir de 1956, mais especificamente em Dezembro, quando a Filmoteca do MAM/SP se transforma na Sociedade Civil Cinemateca Brasileira. Talvez pelo anseio em se vincular ao Estado, a instituição se dispôs a prestar atividades gratuitas. E assim o fez com possíveis intenções de atribuir, para si, uma noção de entidade de fim, ou utilidade pública. O livro *Cinemateca Brasileira e seus Problemas*, de fato, trata sobre a aplicação dessa metodologia de fins sociais pela Cinemateca – apesar de não haver uma clara referência de quando essa postura veio a ser adotada: “Durante os primeiros anos, a Cinemateca condicionou o envio de programas a uma compensação financeira. Atualmente, firmado o princípio de que as atividades da Cinemateca são de interesse público, a cessão de filmes é gratuita.”<sup>19</sup>

De qualquer maneira, a falta de êxito na campanha entre a Cinemateca Brasileira (ex-Filmoteca do MAM/SP) e os cineclubes não encerrou, por completo, o relacionamento dessas partes. Afinal, cineclubes ainda dependiam sobre o acervo da Cinemateca, no intuito de formar suas programações, e esta necessitava dos mesmos para disseminar a apreciação e estudo cinematográficos. Porém, desde o término da campanha, o apoio dos cineclubes à instituição parece ter se orientado menos a um viés financeiro, e sim a esforços de caráter ideológico. O fato é perceptível nas Jornadas dos Cineclubes de 1959-63, nas quais se solicitavam o auxílio e pressão dos cineclubes visando a uma maior rapidez na tramitação de convênios entre o Governo Federal e a Cinemateca. Um sumário dessas ações nas Jornadas é tomado pela Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro (FCRJ), que assim a descreve: “Um exemplo, de passagem, do tom monocórdio protocolar característico das Jornadas anteriores, evidencia-se na sucessiva aprovação de mensagem de solidariedade à Cinemateca Brasileira, mensagens de evidente inconsequência, por sua total inutilidade prática [...]”<sup>20</sup>

### **2.2.2 – Cinemateca do MAM**

Igualmente à Filmoteca do MAM/SP, a instituição do Rio de Janeiro jamais restringiu

---

<sup>19</sup> THOMPSON, Cecília. Difusão. *Cinemateca Brasileira e seus Problemas*, 1964, p. 12.

<sup>20</sup> TEIXEIRA, Jaime Rodrigues et al. *Cinemateca & Variações. Síntese Crítica da IV Jornada Nacional de Cineclubes Brasileiros*, 1963, p. 5.

seus acordos ao meio dos cineclubes. Suas ambições, pelo contrário, eram maiores. A partir de 1965, a Cinemateca do MAM inicia uma série de entendimentos com várias instituições, com objetivo de firmar convênios para exibição dos ciclos e programas que, então, ofertava. Salvo os cineclubes, as partes que constituíam esses acordos eram um tanto heterogêneas, abrangendo órgãos do governo estadual, universidades, associações de críticos, museus, ou escolas – voltadas ao estudo do cinema, ou não.<sup>21</sup>

Antes de distinguir, é válido traçar no que se assemelhavam os projetos do Rio e de São Paulo. De início, suas intenções eram marcadas pela amplitude. Nem a campanha de 1954-57, nem a Cinemateca do MAM, jamais se isolaram num esquema regional de difusão. Ao que parece, o objetivo dessas instituições sempre foi, à medida de suas capacidades, tecer uma rede exibidora nacional. Nisso, temos a primeira coincidência. A outra semelhança está no fator preservacionista. Nos anos 1950, a campanha que a Filmoteca se lançou, sem dúvida, atendia a uma função dupla: auxiliava tanto na difusão dos filmes, como os protegia. O negativo que se obteria das contribuições tinha uma função certa: produzir as cópias de empréstimo que, tão logo, seriam distribuídas aos “sócios” da campanha. A geração desse negativo, afinal, impediria que materiais únicos fossem diretamente usados para empréstimo.

Também o foco preservacionista atingiu a Cinemateca do MAM. A partir de 1965, o novo dirigente da instituição, Cosme Alves Netto, fazia necessidade de pontuar qual era seu objetivo com as taxas que deveriam pautar os acordos do MAM: “Esta taxa destina-se à conservação dos filmes da Cinemateca e à recuperação de cópias raras (no momento, por exemplo, estamos tentando contratar os filmes de Adhemar Gonzaga e Moacyr Fenelon, cujos originais – incluindo negativos – estão em adiantado estado de deterioração).”<sup>22</sup> Dessa maneira, fica-se claro que a atenção sobre os quadros da Cinemateca parecia se dirigir à totalidade do acervo. Isto é, não apenas o material de empréstimo, os “filmes da Cinemateca”, tinham que ser acautelados, mas também os que se encontravam sob o risco de destruição, as “cópias raras”. Em tese, o arquivo tentava seguir um caminho ideal, ao visar duas (2) frentes simultâneas: o acervo em circulação, e o, digamos, “histórico”.

Agora, no que toca a diferença dos projetos, talvez a questão principal seja o número de

---

<sup>21</sup> Para uma amostra dessas instituições, cf. CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. Circulação de Filmes. *Registro de Atividades*, [1967-68], p. 3.

<sup>22</sup> Mensagem de Cosme Alves Netto a Darcy Costa, 20/11/1965, p. 2.

contribuintes. A Cinemateca do MAM parece ter obtido mais êxito na agremiação desses “sócios”. *A priori*, nossas investigações testemunham que, em seu benefício, a Fimoteca do MAM/SP teve o apoio e colaboração de quinze (15) instituições.<sup>23</sup> Quanto ao Rio de Janeiro, em relatório que discutia o semestre inicial de 1967, a Cinemateca do MAM listava que vinte e nove (29) instituições já tinham aderido a seu programa de filmes.<sup>24</sup>

Mas agora falando concretamente, o que podemos interpretar quanto à diferença de valores acima? Que, a partir dos anos 1960, o cinema adentrou mais fortemente no imaginário social? Ou então, que a menor quantidade de adeptos para a Fimoteca do MAM/SP fora uma questão de mau *timing*, apenas? Talvez a influência social do cinema, de fato, represente uma camada de explicação sobre a discrepância de valores, mas que ainda nos é insuficiente. É inegável que outros fatores poderiam interferir nessa dinâmica. É possível que a cotização seja um desses. Nos anos 1950, a Fimoteca do MAM/SP havia instituído uma quantia de Cr\$ 25.000,00 à sua campanha. Pagando-se a cota, seus associados poderiam, enfim, obter os benefícios que desejavam – nesta situação, o empréstimo das cópias. Não sabemos ao certo, pois esse é o único valor que dispomos, mas isso pode indicar que talvez fosse uma contribuição fixa a todas as entidades que participavam da campanha.<sup>25</sup> Se verdade, nisso teremos a diferença junto à Cinemateca do MAM. Não que fossem gratuitos. Ao que sabe, o acervo do Rio de Janeiro não tinha isso como política, ou ação sistemática de seus filmes – gesto este que a Cinemateca Brasileira, numa fase determinada, pareceu adotar. No caso, a diferença é que a taxa dos acordos pertinentes à Cinemateca do MAM vinha a ser flexível. Ou seja, os valores poderiam ser dimensionados a partir do que as instituições tinham capacidade de oferecer à Cinemateca. Veja-se que um mesmo programa, a Mostra Internacional de Curta-Metragem Premiada, é oferecido a valores distintos: por Cr\$ 50.000,00 ao Clube de Cinema de Fortaleza, e 30.000,00 ao Grupo de Estudos Cinematográficos de Manaus.<sup>26</sup> Ao que parece, uma

---

<sup>23</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Cinemateca e os Poderes. Uma Situação Colonial?*, 2016, p. 438. De nome, porém, só temos as entidades referenciadas na nota n. 4, e o exemplo do cineclube *Espectadores* – por sinal, omitido na *Revista de Cinema*.

Sobre os *Espectadores* e a campanha da Fimoteca, cf. LOPES, Diogo. “Os Espectadores”, *Excelente Cineclube. Para Todos*, 07/1957, p. 15.

<sup>24</sup> CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. *Circulação de Filmes. Registro de Atividades*, [1967-68], p. 3.

<sup>25</sup> Ao menos, todas as referências da época mencionam o mesmo valor de Cr\$ 25.000,00. Cf. Os Clubes de Cinema se Organizam. *Tribuna da Imprensa*, 06/12/1954. Caderno 4, p. 4; NOVAES, José Roberto D. Pelos Cine-Clubes. *Revista de Cinema*, n. 10, 01/1955, p. 37.

<sup>26</sup> Mensagem de Cosme Alves Neto a Darcy Costa, 20/11/1965, p. 2; Mensagem de Cosme Alves Neto a Joaquim Marinho, 12/11/1965.



negociação se colocava em aberto – que, até onde sabemos, inexistiu sobre a campanha de 1954-57.

Tendo em vista o recorte desse trabalho até 1979, os indícios mais recentes que temos de convênios entre a Cinemateca do MAM e demais instituições surgem a partir de 1973, quando se firmou acordo com a Fundação Cinemateca Brasileira, sobre a qual dava-se a responsabilidade de centralizar o trabalho de difusão.<sup>27</sup> Mesmo que esse plano fosse de âmbito nacional, isso não deve significar que a Cinemateca parou de lidar com os cineclubes. Até porque, é necessário explicitar o vocábulo dos relatórios anuais que a Cinemateca do MAM se utiliza. Para estes, a *difusão* se referia a todas as programações de filmes distribuídos noutras cidades, que não fossem o Rio de Janeiro, capital. Nesse contexto, para tratar de projeções locais, os informes preferiam o termo *exibição*.<sup>28</sup> Portanto, colocando-se a Fundação Cinemateca Brasileira sobre a área de difusão, ficava-se implícito seu objetivo de distribuir filmes ao restante do Brasil. Porém, como já apontamos, a centralização estava longe de ser total, uma vez que a Cinemateca do MAM fazia incursões nesse território – *em caráter excepcional*, como ressaltavam os informes. A questão da *excepcionalidade* é citada sobre o documento de 1973 – e também naqueles de 1975-76. Aliás, o próprio informe de 1975 menciona que o papel centralizador da Fundação consistia numa tarefa longe de ser absoluta. Dessa forma, a Cinemateca do MAM tinha liberdade sobre difusão noutros Estados e Municípios, desde que voltada a uma linha de programação de cursos e seminários.<sup>29</sup> De qualquer maneira, o trabalho da Fundação é, em 1976, remetido à Dinafilme, agência de distribuição vinculada ao Conselho Nacional de Cineclubes, que assim passa a encarregar-se da distribuição nacional dos filmes de ambas as cinematecas.<sup>30</sup> Se essa reorganização de forças impactou no relacionamento da Cinemateca do MAM junto aos cineclubes, não temos como saber.

---

<sup>27</sup> A Fundação se concretizou a partir de 1961, quando a Cinemateca Brasileira devia atender a certos requisitos legais para firmar seus convênios. Cf. THOMPSON, Cecília. Apresentação da Cinemateca. *Cinemateca Brasileira e seus Problemas*, 1964, p. 6.

<sup>28</sup> Nos relatórios da Filmoteca e Cinemateca Brasileira até 1963, não se separam a *Difusão* da *Exibição*. Até porque *difusão* é o único termo empregado, sem apresentar o mesmo critério geográfico nos informes da Cinemateca do MAM.

Para um compêndio dessas atividades de 1949-62, cf. THOMPSON, Cecília. *Difusão*. Cinemateca Brasileira e seus Problemas, 1964, p. 12-22; para atividades de 1963, cf. *ibid.*, p. 36-40.

<sup>29</sup> A referência aos cursos e seminários vem a partir dos informes de 1975-76, apenas. Cf. CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. *Difusão*. *Informe Anual [...]*, 1975, p. 3; *Idem*, *Difusão*. *Informe Anual [...]*, 1976, p. 3.

<sup>30</sup> CINEMATECA do Museu de Arte Moderna, *ibid.*, 1976, p. 3.

Não obstante questões de distribuir programas, é fato que a Cinemateca do MAM tinha outros mecanismos de exibição. Isto é, não apenas ela projetava em seu auditório, nas dependências do Museu de Arte Moderno, como, a partir de 1965, também começava a lançar programações nas salas comerciais do Rio de Janeiro. E sobre isso, veremos um pouco mais adiante.

## 2.3 – As Cinematecas & Cinemas de Arte

### 2.3.1 – Uma Tentativa de Definição

Da mesma forma que se aliou aos cineclubes para fins de subsistência, a Cinemateca Brasileira manteve acordos junto às salas e cinemas de arte – o que também se observou, no Rio de Janeiro, com a Cinemateca do MAM. Havia nesse ajuste com as salas de arte uma ligação, poderíamos dizer, quase espontânea. Pois, se cinematecas/cineclubes partilhavam de um objetivo – a defesa por filmes “artísticos” e de “boa qualidade” – o mesmo fim não deixou de ser aplicado nos cinemas de arte. Seguindo a uma ordem histórica, os cineclubes, cinematecas e cinemas de arte, todos aspiravam a uma programação diferenciada. O que permitiu distingui-los foi, justamente, a linha de circuito que se associavam, tendo o par cineclube/cinemateca seguido a linha alternativa, enquanto salas e cinemas de arte faziam o jogo do livre mercado. Portanto, ao tratarmos de cineclube/cinemateca e salas de arte, fazemos, na verdade, uma oposição a esses circuitos.

A distinção acima, tendo por base a linha de atuação dos programas, foi o modelo que mais achamos viável a ser implementado nesse trabalho. Claro, havia outras maneiras de se definir um cinema de arte – que, por sinal, é um termo arisco a definições. Mas esse problema, de fato, não é exclusividade do Brasil. Talvez o caso francês venha a ser, em questão de exemplo, o que obteve uma das respostas mais favoráveis a essa adversidade, quando instituiu, a partir de 1955, uma associação sobre esses cinemas, a *Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai* (AFCAE). Mas a resposta francesa, talvez, é produto de uma ilusão; reflexo malformado, em vistas a disfarçar tensões que habitam no seu interior. Como veremos à frente, os critérios da AFCAE não se encontram livres de falha. Esses critérios podem ser objetivos no sentido de estarem postos num código, ou legislação, mas fogem completamente dessa objetividade quando lhes é feito um trabalho interpretativo.

Para iniciar uma discussão sobre cinemas, ou salas de arte, podemos nos guiar pelo trabalho de Barbara Wilinsky. Em *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*, a autora estuda os cinemas de arte num período que se inicia no pós-Segunda Guerra Mundial, deslocando-se ao ano de 1950. Neste ponto, interessa-nos o seu capítulo inicial, no qual Wilinsky trata de definições. Em síntese, o que a autora faz é condicionar o espaço – isto é, a sala de cinema – ao programa que, de fato, vem a ser exibido. Portanto, atribui-se o *cinema de arte* não pelas características, ou qualidade desse local, mas pelo filme. O mais importante é a programação do cinema. A ênfase sobre o conteúdo das salas, em termos de conceituação, será a fórmula mais utilizada junto aos organismos que trataram do assunto: o foi para a AFCAE, e também para o Brasil.

Mas, se o critério são os filmes, como atribuí-los? No tocante a Wilinsky, os fatores que a autora se utiliza para classificar um filme como *arte* são: a forma e conteúdo das obras, origem – levando-se em conta a nacionalidade e caráter industrial dos filmes – e, por último, o olhar e percepção do mercado cinematográfico.<sup>31</sup> Desses, os parâmetros de forma/conteúdo, e origem, envolvem mais diretamente o filme como objeto de análise. Quanto à forma/conteúdo, a análise será orientada num julgamento estético – por exemplo, análise da narrativa e seus temas. Depois, temos o fator origem que, para Wilinsky implica tanto a nacionalidade, como o sistema de produção – isto é, a origem do filme e a maneira deste ser produzido. Mas ainda falta um elemento que norteará os conceitos acima. Falta, justamente, o modelo que servirá de comparação a esses parâmetros de estilo, nacionalidade, e base de produção. E Wilinsky é clara sobre quem representaria esse modelo:

Apesar das contradições para delimitar as fronteiras sobre o filme de arte, uma característica geralmente acordada é que os filmes de arte não representam o filme *mainstream* de Hollywood. De fato, é normal parecer que os filmes de arte não se definem por suas afinidades temáticas e formais, mas, ao contrário, por suas diferenças sobre os filmes de Hollywood.<sup>32</sup>

Inimá Simões acompanha o mesmo sentido, quando discute a inauguração do Coral – talvez, a primeira sala de cinema, ou sala de arte, do país:

---

<sup>31</sup> No original: form and content of art films; the national and industrial origins of art films; art cinema's role within the commercial film industry. Cf. WILINSKY, Barbara. Reading for Maximum Ambiguity: A Consideration of the Art Film. *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*, 2001, p. 15.

<sup>32</sup> WILINSKY, Barbara, *ibid.*, 2001, p. 15. Tradução nossa.

Quando Dante Ancona Lopes abriu o cine CORAL [...] tinha claro para si inúmeras possibilidades inexploradas no circuito comercial, justamente pela falta de ousadia de outros empresários, ou em outras palavras, pelas deformações impostas e cristalizadas ao longo de décadas de convivência com plateias dóceis e praticamente formadas a partir de uma única fonte de filmes – Hollywood – através dos distribuidores americanos e associados nacionais, fora do que parecia não haver alternativa.<sup>33</sup>

Ou seja, tanto Wilinsky, quanto Simões, defendem que o filme de arte melhor incorpora e se define quando em oposição a um determinado tipo de produção, aqui representada em Hollywood; segundo os autores, é a partir desse modelo que os filmes de arte se distanciam – e, simultaneamente, colabora para reuni-los num outro modelo que seja diferente a esse primeiro.

Quanto ao critério final, Wilinsky também argumenta que o mercado – caracterizando-se pelos seus agentes, como exibidores, distribuidores, *etc.* – pode funcionar como índice, levando-nos a outras definições sobre cinemas de arte sem que os filmes se constituem no parâmetro ideal. Essa noção é, de fato, a mais interessante. É através dela que usamos o critério, ou fator econômico, a fim de distinguir, num lado, as salas de arte e, noutro, as cinematecas/cineclubes. Porém, ao contrário de focarmos na ideia de mercado, preferimos entender a visão das salas e cinemas de arte tendo em vista um campo maior, que não obrigatoriamente preso aos agentes de mercado. Ou seja, um campo que libera espaço a outros setores da atividade cinematográfica – por exemplo, membros da área cineclubista, das cinematecas, jornalistas. E, apesar de não se ligar obrigatoriamente, também é importante destacar o papel da legislação oficial na tentativa de distinguir a sala de arte frente aos cineclubes e cinematecas.<sup>34</sup> Não que o fossem inimigos. Aliás, os documentos parecem indicar o contrário. Nessa legislação, observamos que a sala de arte é quase um “amigo” dos cineclubes e cinematecas, uma vez que este podia obter uma mesma vantagem desses últimos. Esse benefício era, justamente, a questão da censura. A partir do regime militar-civil, imposto em 1964, quando se tentou garantir aos cineclubes e às cinematecas um visto especial autorizando a projeção integral de filmes – ou seja, sem quaisquer cortes – ali se encontrava, também, os cinemas

---

<sup>33</sup> SIMÕES, Inimá. *Os Cinemas de Arte. Os Cinemas de São Paulo*, 1990, p. 128.

<sup>34</sup> Falamos *não obrigatoriamente*, pois não temos certeza se membros da atividade cinematográfica se envolveram na criação dessas normas.

de arte. Isso ocorreu com a Portaria n. 11 (03/1967), como também se repetiu na Lei n. 5.536, (11/1968).<sup>35</sup>

Havia, também, projetos de legislação que impunham a mesma ruptura entre cineclubes, cinematecas e as salas de arte. Tratavam-se de esboços e, ao que parece, jamais foram colocados em ação. Um desses projetos fora o Estatuto do Cinema Não Comercial. Sua origem pode ser traçada desde a I Jornada dos Cine-Clubes Brasileiros, em 1959. Porém, a fonte mais antiga sobre o tema, e da qual dispomos, é marcada como Janeiro de 1961. Um documento que, o mesmo nos alerta, fora destinado para ser apresentado na III Jornada dos Cine-Clubes – que aconteceu a 21 e 24 desse mês, na cidade do Rio de Janeiro. Mais tarde, o Estatuto reaparece noutra versão, em trabalho do Centro dos Cineclubes de São Paulo. Novamente, o objetivo é que o texto seja apresentado num fórum de debates – agora, na VII Jornada Nacional de Cineclubes, em Julho de 1968. Versão, aliás, que é praticamente idêntica à de 1961. Essa similaridade é um fato, tendo em vista que o próprio texto da VII Jornada reconhece a sua origem. Afinal, o documento fora adaptado da versão de 1961, este sob autoria do Clube de Cinema de Marília – que, vale-se observar, também fora uma adaptação sobre o texto de 1959, apresentado na I Jornada.<sup>36</sup>

No entanto, a partir dos anos 1970, esse projeto do Cinema Não Comercial teria existência compartilhada a outro – justamente, o Estatuto do Cinema de Arte. Em ambos, a diferença não se fazia sentir apenas nos títulos, mas atingindo, também, seus conteúdos. Eram projetos distintos que, por isso, visavam a diferentes atores. Isso é bem evidente quando observamos o Estatuto do Cinema Não Comercial, pois nenhuma das versões, seja a de 1961, ou o documento seguinte, menciona sobre a categoria das salas, ou cinemas de arte. No *caput* de ambos os projetos, é dito que o objetivo de ambas as normas é regular a exibição de filmes pelo

---

<sup>35</sup> Os benefícios na Portaria n. 11 se limitavam à exibição sem cortes – tanto a cineclubes, cinematecas e salas de arte. Já a Lei n. 5536 concedia um favor adicional aos cineclubes e cinematecas, ao lhes permitir apresentação de filmes com a censura vencida.

Sobre a legislação, *cf.* Portaria da Censura Cria Certificado Especial para Filmes de Valor Educativo. *Jornal do Brasil*, 10/03/1967. 1º Caderno, p. 14; MELLO, Alcino Teixeira de. Lei n. 5.536, de 21 de novembro de 1968. *Legislação do Cinema Brasileiro*, 1978, p. 131-134.

<sup>36</sup> Quanto ao texto de 1959, não conhecemos seu autor. Sobre as modificações de cada projeto, *cf.* Estatuto do Cinema Não Comercial, 1961; Estatuto do Cinema Não Comercial, [1968].

Sobre o período da III Jornada, *cf.* Programa Oficial, 1961.

Estado<sup>37</sup> e *entidades culturais cinematográficas*. No entanto, a redação principal dos Estatutos modifica o termo *entidades culturais cinematográficas*, preferindo outra terminologia. No documento feito em 1961, por exemplo, as mesmas são traduzidas, no corpo principal do texto, como *associações de cultura popular*; e, na versão de 1968, como *associações de cultura cinematográfica*.

O que exatamente seriam, no modelo de 1961, tais associações, não é muito evidente. De fato, o texto é pouco detalhista e, nesse caso, apenas nos informa que, para obter as vantagens do Estatuto – que, aliás, são omitidas do projeto – tornar-se-ia necessária o vínculo destas a “[...] associações ou federações nacionais ou regionais, especialmente habilitadas a expandir a cultura pelo filme”.<sup>38</sup> Supomos que, na hipótese das *associações de cultura popular* não incluïrem cineclubes em seu bojo, estes, muito provavelmente, deviam ser membros das *associações e federações regionais*. De forma diversa, porém, a versão de 1968 é mais precisa quanto aos integrantes das *associações de cultura cinematográfica*, em que membros não seriam formados apenas pelos cineclubes, mas também pelos museus da imagem e do som e cinematecas – mas, similar à versão de 1961, sem quaisquer referências a cinemas de arte.<sup>39</sup>

De fato, é difícil afirmar o porquê dos Estatutos ocultarem os cinemas de arte em seus textos. Seria essa lacuna, por acaso, um deslize acidental dos projetos? Ou seria, de fato, um gesto intencional? Talvez a versão de 1959 poderia nos auxiliar a sanar essa questão se o tivéssemos acesso. Por ora, acreditamos na hipótese proposital. Uma omissão movida por descuido, talvez, fosse mais plausível em 1961, quando supomos que os cinemas de arte não tinham, ainda, o mesmo êxito e prestígio que, em meados dos anos 1960, viriam alcançar. Ao menos no caso dos municípios de São Paulo e Rio de Janeiro, a fama desses lugares desponta com mais intensidade nesse período. Fenômenos disso será tanto o Encontro Nacional dos Cinemas de Arte e a criação subsequente da Associação Brasileira de Cinemas de Arte (ABCA), todos realizados em 1966. Assim, considerar que o texto da VII Jornada fosse alheio a essa popularidade, achamos um tanto improvável. Mas existe outro detalhe que pode nos jogar luz na relação entre os cinemas de arte e os Estatutos. Isso aconteceu em 1974, quando é organizado, em Curitiba, Paraná, a VIII Jornada Nacional de Cineclubes.

---

<sup>37</sup> No original, *Poderes Públicos*. A versão de 1968 muda o contexto da frase. Nesse caso, o objetivo é *regular a exibição de filmes pelo Estado nas entidades*. Cf. Estatuto do Cinema Não Comercial, [1968].

<sup>38</sup> Estatuto do Cinema Não Comercial, 1961.

<sup>39</sup> Sobre os integrantes, cf. Estatuto do Cinema Não Comercial, [1968].

Nas documentações sobre o fórum, temos uma interessante comunicação, de nome *Síntese sobre Legislação do Cinema Não Comercial*. A autoria é inscrita, no próprio documento, ao nome de Carlos Vieira.<sup>40</sup> Após um preâmbulo sobre as definições quanto ao referido “cinema não comercial” – inclusive, mencionado a utilizada pela Federação Francesa de Cineclubes (*Fédération Française des Ciné-Clubs*) – o texto aborda o quadro brasileiro. E, de forma similar à introdução, esses comentários são breves – o texto, em si, não é mais que uma página. Não obstante o espaço reduzido, o autor faz questão de logo demarcar seu entendimento quanto ao contexto local: “No Brasil podemos afirmar que não existe uma legislação específica destinada a assegurar o funcionamento dos organismos culturais cinematográficos em geral, isto é, cineclubes ou clubes de cinema, cinematecas e museus da imagem e do som.”

Esses organismos culturais aos quais o autor se refere, de fato, são os mesmos citados em 1968, naquela versão do Estatuto. Não é estranha a similaridade, visto que o projeto da Jornada é de autoria do Centro dos Cineclubes de São Paulo – que Vieira não apenas fora um dos criadores, mas também seu delegado na VIII Jornada. Assim, se não há mudança quanto aos representantes dessas instituições culturais, ao menos o redator lhes atribui uma nova terminologia: utiliza-se, agora, *organismos*, ao contrário de *associações*.<sup>41</sup>

Apesar da digressão, o que nos interessa do texto se situa mais à frente. Questionando as medidas adotadas pelo governo contra os referenciados organismos, Vieira propõe uma legislação mais aguçada sobre o tema, baseando-se nas diretrizes que, ao final do texto, são listadas. Essas normas, ou diretrizes, são duas (2). Uma, mais consciente de seus objetivos, solicita a extinção dos vistos de censura sobre filmes projetados nesses organismos – indício, talvez, sobre o insucesso da Lei n. 5.536 nesse quesito.

---

<sup>40</sup> A historiografia sobre Carlos Vieira é um tanto dispersa. Como fatos de importância, podemos destacar que Vieira incentivou a formação do Centros dos Cineclubes de São Paulo, além de ter sido o presidente inicial do Conselho Nacional de Cineclubes.

Sobre a formação do Centro, cf. ANDRADE, Rudá. 1956. *Cronologia da Cultura Cinematográfica*, 1962, p. 19. Sobre a presidência, cf. Criado o Conselho Nacional de Cine-clubes. *A Tribuna*, 31/05/1962, p. 6. A citação seguinte provém da *Síntese*.

<sup>41</sup> Em 1960, Vieira já havia se utilizado do termo *organismos* – aludindo aos cineclubes e cinematecas, mas sem referir a estes de maneira clara.

Sobre Vieira e o Centro dos Cineclubes durante a VIII Jornada, cf. Fundação Cultural de Curitiba. *Relação de Entidades Presentes à 8ª Jornada Nacional de Cineclubes*, p. 4. Sobre a alteração de nomes, cf. VIEIRA, Carlos. *Crítica e Organismos Culturais Cinematográficos*, 27/10/1960. 2 p.

A outra diretriz, no entanto, solicita que se crie um Grupo Nacional de Trabalho, a fim de se redigir um Estatuto do Cinema Cultural. Esse grupo seria constituído, segundo o autor, entre representantes do INC, do Conselho Nacional de Cineclubes e, por último, dos “[...] setores técnicos e intelectuais designados pelas associações habilitadas a difundir a cultura pelo filme, ou sejam, as cinematecas, os museus da imagem e do som, e, em alguns casos, os chamados ‘cinemas de arte.’”<sup>42</sup> No contexto dos Estatutos do Cinema Não Comercial, ou Cinema Cultural, e a partir do que apuramos, essa será a citação mais explícita ao campo das salas e cinemas de arte. E isso num comentário que, na verdade, exprime possibilidade, e não certeza.

Tendo em vista os fatores acima, é mais lógico pensar que os Estatutos tinham um campo de atuação limitado, primeiro se envolvendo junto aos cineclubes e cinematecas e, posteriormente, adicionando outras figuras, como os museus de imagem e do som, nessa equação. Se assim é verdade, podemos dizer que o mesmo fora o objetivo da Portaria n. 11, como da Lei n. 5.536, pois essas legislações também diferenciavam a sala de arte frente aos cineclubes e cinematecas. Porém, nenhum dos textos acima jamais mencionou o porquê dessa separação – ao menos, de forma aparente. Sabemos que usar o programa de filmes como mecanismo para distingui-los é longe de ser o caminho ideal – pois, em tese, os cinemas de arte, cineclubes e cinematecas tinham o mesmo anseio a uma dita programação “especial”. E isso é bem perceptível quando analisamos a noção dos cinemas de arte, que transparece no seu Estatuto, como na noção de cineclubes. Vejamos estes, em primeiro lugar.

Em 1961, o boletim da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro (FCRJ) trazia uma definição sobre esse tipo de entidade, e que se baseava numa lista de objetivos. Para ser um cineclubes, assim, tornava-se preciso: contribuir ao progresso da cultura, dos estudos históricos e da técnica cinematográfica; ajudar o desenvolvimento do intercâmbio cultural do cinema entre os povos; e finalmente, incentivar a difusão do filme experimental.<sup>43</sup> Em 1963, por conta da IV Jornada, uma outra definição sobre cineclubes é levantada, passando a ser visto como “[...] entidade juridicamente constituída que visa, exclusivamente, proporcionar aos associados e meio social onde está inserido, possibilidades de conhecer o cinema, trabalhar pelo bom cinema,

---

<sup>42</sup> VIEIRA, Carlos. Síntese sobre Legislação do Cinema Não Comercial, 02/1974.

<sup>43</sup> Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Chamada. Noticiário Cine-Clube, ano I, n. 1, 08/1961.



fazer cinema e, através do cinema, conquistar a cultura.”<sup>44</sup>

Vamos, agora, à definição sobre cinemas de arte. No Brasil, isso aconteceu em momentos à parte. De início, em 1966. Nessa época, organizou-se a I Conferência Nacional do Cinema Brasileiro, que procurou discutir a formação do Instituto Nacional de Cinema (INC). Porém, junto a essa questão prioritária, decidiu-se organizar um fórum de trabalho na Cinemateca do MAM, feito justamente para se compreender e regular, no Brasil, a operação dessas salas. Assim se projetou o Encontro Nacional de Cinemas de Arte.

Em síntese, as conclusões do Encontro foram, antes de tudo, liberais. Ficou-se acertado que os cinemas de arte podiam ter a organização, ou forma a mais diversa, na medida que respeitassem o seu objetivo principal: “[...] a destinação rigorosamente cultural do espetáculo.”<sup>45</sup> As reuniões do Encontro Nacional resultaram na formação de uma entidade própria, a Associação Brasileira de Cinemas de Arte (ABCA), que também se norteou junto às conclusões finais do Encontro. Ou seja, repetia-se a ideia do objetivo e a diversidade de seus integrantes. Rezava, assim, o Artigo 2º: “Destina-se a ABCA a reunir, representar e orientar, em plano nacional, as pessoas físicas ou jurídicas, de qualquer natureza, cuja atividade seja a promoção ou direção de espetáculos públicos de caráter cultural.”<sup>46</sup>

Prova dessa tolerância se encontrava nos membros do Encontro. Sobre o total de participantes, apenas Fabiano Canosa e Alberto Shatovsky tinham uma relação mais estreita junto às salas comerciais – ambos programavam, na época, os cinemas Riviera e Alvorada.<sup>47</sup> Os demais integrantes, no entanto, procediam das origens mais variadas, como universidades, associações civis, e cineclubes. Ao invés de restringir os cinemas de arte, o Encontro – e, por consequência, a ABCA – preferiu lhes adotar uma concepção mais universal, pondo em segundo plano o caráter institucional de seus membros.

A outra definição sobre esse fenômeno surge em meados de 1975, com o Estatuto do Cinema de Arte. A redação do Estatuto pode ser consultada em texto de Ely Azeredo. Publicado

---

<sup>44</sup> TEIXEIRA, Jaime Rodrigues et al. Definição de Cineclube: Proposições Apresentadas. *Síntese Crítica da IV Jornada Nacional de Cineclubes Brasileiros*, 1963, p. 16.

<sup>45</sup> PEREIRA, Geraldo Santos. Encontro Nacional dos Cinemas de Arte. *Diário de Notícias*, 28/11/66. 2ª Seção, p. 2.

<sup>46</sup> Associação Brasileira de Cinemas de Arte. *Estatuto da Associação Brasileira de Cinemas de Arte*, [1966].

<sup>47</sup> Shatovsky ficava a cargo do Alvorada; Canosa, do Riviera. Cf. *Cinemas-de-Arte Verão Unificação da Censura. Diário de Notícias*, 22/11/66. 1ª Seção, p. 6.

no *Jornal do Brasil*, o texto não somente apresenta o projeto como, ao mesmo tempo, é uma súplica do autor ao Conselho Nacional de Cinema (Concine) – a fim de que este retome as negociações desse projeto.<sup>48</sup> Quanto a este, o Artigo 1º trata da definição. Similar à ABCA, o critério reside na programação dos espaços, que deveriam incluir:

- a) filmes de interesse artístico ou cultural;
- b) filmes de experimentação positiva em tema e/ou forma;
- c) filmes clássicos ou que tenham especial significação na história cinematográfica;
- d) filmes de valor educativo, com nível apreciável de realização;
- e) filmes que representem a experiência cultural ou artística de países que, normalmente, não encontraram oportunidade de lançamento no mercado

O novo Estatuto é, sem dúvida, mais específico que o da ABCA. Porém, o texto não deixa fugir a uma certa ambiguidade. Há várias colocações, nele, que perturbam qualquer esperança de um inventário sem fricções, ou divergências – se isso é, de fato, possível. Apenas para ficarmos em alguns pontos, o que significaria, afinal, o termo *experimentação positiva*, ou *nível apreciável de realização*? O item *e* não é, por demais, genérico? Não revelaria, todo filme, alguma conexão a suas origens – isto é, à sua cultura e arte? De todos, é provável que o item mais admissível seja o *c*. Isso se acreditarmos que os filmes dessa seleção já fariam parte de algum cânone, ou historiografia. Se assim fosse, o “peso” da história e da tradição poderiam ser elementos que, se não apagassem, ao menos reduziriam críticas sobre filmes que viessem a ser escolhidos por meio desse item.

Apesar das ressalvas, isso não significa que devemos menosprezar o papel do Estatuto, acima de tudo se considerarmos o nível de precisão que este tentou alcançar – comparado à versão da ABCA, isto é. E se o problema fosse o caráter ambíguo, a própria *Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai*, nos anos 1970, publicou uma definição sobre esses cinemas que, também, não fugia de incertezas. A saber, o regulamento da AFCAE também se

---

<sup>48</sup> AZEREDO, Ely. Estatuto do Cinema de Arte: O Projeto da “Abertura” para os Filmes. *Jornal do Brasil*, 31/03/1979. Caderno B, p. 2.

Antigamente, o projeto havia sido encaminhado ao INC – a partir de 1975, extinto. À época desse texto, as atribuições normativas do INC são executadas pelo Conselho Nacional de Cinema (Concine).

dividia em itens – e o programa de filmes atuando, de novo, como índice classificatório. Nessa equação coexistiam, portanto, os cinemas de artes podiam se basear nos seguintes tipos de filme, todos obedecendo a uma quota: os de arte, propriamente, as reprises, os amadores e, por último, filmes recentes – livres para exibição nas salas *d'art et d'essai* quando reunissem o êxito comercial-crítico. Aqui, vamos nos deter somente na categoria sobre filmes de arte.<sup>49</sup>

A saber, todos os itens acima se dividiam mais de uma vez – o que, nem sempre indica maior clareza de ideias. Para se definir um filme de arte (o *film d'art et d'essai à plein effet*), o modelo da AFCAE se utilizava de quatro (4) pontos. De início, considerou-se que esse tipo de filme devia ser objeto de qualidades incontestáveis, sem contar que não obtiveram o seu devido reconhecimento. O que seriam essas qualidades, de fato não sabemos. Já a questão do reconhecimento, é possível que indique o relançamento de filmes que sofreram má distribuição inicial – assim, permitindo-lhes uma nova apreciação junto do público. Em seguida, mencionava-se que os filmes deveriam apresentar, em termos de criação, um caráter de pesquisa e novidade. Seria o mesmo que dizer obras de cunho experimental? No próximo item, uma característica então similar ao Estatuto nacional: a necessidade de que as obras reflitam sua cultura de origem e sejam, ao mesmo tempo, pouco difundidas na França. E, no último item para classificar os filmes de arte, o regulamento trata do curta-metragem que se incline a renovar, por sua qualidade e escolha, o espetáculo cinematográfico.<sup>50</sup>

Os princípios acima, na década de 1970, eram os que orientavam a AFCAE para definir os *films d'art et d'essai*. E não temos dúvida que consta, nesses princípios, um nível de imprecisão – com suas *qualidades incontestáveis, caráter de pesquisa e novidade, etc.* – que também pode nos levar a alguns questionamentos. Dessa maneira, o Estatuto que aqui se planejou não ficava atrás do modelo francês em questão de clareza. Faltava-nos, sim, um nível

---

<sup>49</sup> No original: 1) *films d'art et d'essai à plein effet*; 2) *films de reprise*; 3) *films d'amateurs*; 4) *films récents de qualité et à succès commercial*. Os três (3) itens recebiam um valor máximo do que podiam ser exibidos na programação anual dos cinemas de arte. Nos *films de reprise*, o limite era de 50%; nos *films d'amateurs*, 10%; e os *films récents*, 25%.

Sobre essa lista e as quotas, LEGLISE, Paul. Conditions du Classement des Theatres Cinematographiques. *Le Cinéma d'Art et d'Essai*, 1971, p. 22.

<sup>50</sup> No original: 1) *films présentant d'incontestables qualités mais n'ayant obtenu pas auprès du public l'audience qu'ils méritaient*; 2) *films ayant une caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine de la création cinématographique*; 3) *films reflétant la vie du pays dont la production cinématographique est assez peu diffuse en France*; 4) *films de court-métrage tendant à renouveler par leur qualité et leur choix le spectacle cinématographique*.

Sobre as categorias da AFCAE, cf. LEGLISE, Paul. Conditions du Classement des Theatres Cinematographiques. *Le Cinéma d'Art et d'Essai*, 1971, p. 22

de particularidades e detalhes maior, como na recusa à utilização de subcategorias, ou porcentagens.<sup>51</sup> Mas falando genericamente, é inegável que ambos os modelos tinham sua carga de incerteza.

Tendo em vista o boletim da FCRJ, o Estatuto da ABCA e do Cinema de Arte, observamos, enfim, a similaridade entre os cineclubes e cinemas de arte. Para estes, o mais importante era alargar visões sobre o cinema, não apenas exercendo um tipo de relação distinta com a obra cinematográfica – a fim de induzir, no público, reflexões quanto à experiência de ver o filme – mas também ao introduzir obras que viessem aflorar essas ponderações. Nessa ótica, a missão que competia às salas de arte era praticamente igual aos cineclubes. O enfoque sobre o debate podia ser um elemento que talvez lhes escapava.<sup>52</sup> Em contrapartida, havia um interesse das salas por exibir obras de cunho mais alternativo. Isso poderia indicar vários fatores, relacionados, por exemplo, a forma/conteúdo das obras ou procedência destas – isto é, ter origem em centros de produção tradicionalmente ignorados pelos circuitos de exibição. Em síntese, ao invés de distingui-los, a programação é um vínculo que aproxima os cineclubes junto às salas de arte. Justamente, o elemento que é usado como parâmetro e critério pela FCRJ, como também nas Jornadas Nacionais dos Cineclubes, além dos Estatutos da ABCA e do Cinema de Arte.

Mas observa-se: a programação é apenas um critério – por sinal, o utilizado de forma mais aparente. Mas havia um outro, implícito e que delineamos ao início, ou seja, a própria finalidade comercial. Não significa que o cineclubes jamais poderia visar ao lucro. Notando-se a falta de apoio destes pelo Estado, ou demais precariedades – por exemplo, um quadro de sócios pequeno, e/ou inadimplente – agir dessa maneira seria equivalente a um suicídio. Portanto, quando se diz *finalidade comercial*, queremos mencionar, especificamente, como a receita dessas instituições são aplicadas. O Estatuto da ABCA e do Cinema de Arte, é verdade, nunca tocaram sobre a questão. Mas a ideia aparece quando se discute o projeto dos cineclubes.

---

<sup>51</sup> Além de fixar quotas por categorias de obra, para se obter o título “cinema de arte” devia a sala exibir um mínimo de filmes com base nesse repertório. O limite, porém, dependia do local onde se encontravam os cinemas. Municípios abaixo de vinte mil (20.000) habitantes, p. ex., tinham esse valor fixado a 20% da programação anual. Ou seja, 20% obrigatoriamente reservado aos *films d’art et d’essai à plein effet*, os *films de reprise*, os *films d’amateurs* e os *films récents de qualité et à succès commercial*.

Sobre a questão, cf. LEGLISE, Paul. Conditions du Classement des Theatres Cinematographiques. Le Cinéma d’Art et d’Essai, 1971, p. 21.

<sup>52</sup> Por exemplo, o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) propôs a organização de debates no Cine Mesbla, no Rio de Janeiro. Porém, não temos evidência se essa ação veio a ocorrer. Cf. Os Estudantes e o Cinema de Arte. *Correio da Manhã*, 31/05/1959. 2º Caderno, p. 8.

É justamente o título das normas que tentaram regê-lo: *não comercial*. Tanto a versão de 1961, como a posterior, diziam que, seja angariando por meio de sócios ou cobrando-se pelas sessões – que, aliás, deviam ocorrer de forma excepcional – a receita dessas atividades tinha uma destinação fixa. Ou seja, deviam ser utilizadas apenas ao funcionamento, como à expansão de suas associações.<sup>53</sup> O mesmo princípio aparecia na Lei 5.536, de 21/11/1968, que rezava no Artigo 5º, parágrafo único:

As cinematecas e cineclubes [...] deverão constituir-se sob a forma de sociedade civil, nos termos da legislação em vigor, e aplicar seus recursos, exclusivamente, na manutenção e desenvolvimento de seus objetivos sendo-lhes vedada a distribuição de lucros, bonificações ou quaisquer vantagens pecuniárias a dirigentes, mantenedores ou associados.<sup>54</sup>

E no próprio boletim da FCRJ que trazia a definição sobre cineclubes, estes vinham assinalados como *entidade não comercial*.<sup>55</sup> Portanto, é nessa ideia que lhes distanciamos frente aos cinemas de arte. De novo, seria ilógico pensar que os cineclubes ignorassem a questão do lucro. Podia não lhes ser o interesse principal, isso sim. Perseguir o lucro, então, podia lhes ser uma opção. A única ressalva era como aplica-lo. Obrigação esta pela qual os cinemas de arte já podiam se isentar.

O que falamos sobre os cineclubes, também é válido às cinematecas. Afinal, o Estatuto do Não Comercial também as incluiu na lista de aptos a receberem as vantagens da legislação – ao menos, isso é evidente no texto de 1968. A própria Cinemateca Brasileira em 1956 – quando abandona o modelo institucional vinculado ao MAM/SP – traduz esse sentimento no Artigo 1º de seus Estatutos, atribuindo-se como “[...] sociedade civil de fins não econômicos, sem finalidades lucrativas, políticas ou religiosas.”<sup>56</sup> Repetindo que ser independente de lucro

---

<sup>53</sup> Quanto à cobrança de sessões e destinação dos recursos, *cf.* Estatutos – 1961 e 1968, artigos n. 3 e 4. Embora haja mudanças na redação, a ideia permanece a mesma.

<sup>54</sup> MELLO, Alcino Teixeira de. Lei n. 5.536, de 21 de novembro de 1968. *Legislação do Cinema Brasileiro*, 1978, p. 131-134.

<sup>55</sup> Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Chamada. *Noticiário Cine-Clube*, ano I, n. 1, 08/1961.

<sup>56</sup> Ata e Estatutos da Sociedade Civil Cinemateca Brasileira, 01/12/1956. A citação seguinte é da mesma fonte.

O trecho a respeito dos fins não econômicos é omitido nos Estatutos de 1961. Essa versão, no entanto, também condiciona o repasse/distribuição de lucros para atividades da Cinemateca. *Cf.* THOMPSON, Cecília. Estatutos da Fundação. *Cinemateca Brasileira e seus Problemas*, 1964, p. 152.

não significa se abster de consegui-lo. O fator condicionante é que estes devem ser revertidos apenas a tarefas da instituição, como preconizava a Lei 5.536 e o Estatuto do Cinema Não Comercial. Os Estatutos da Cinemateca, em 1956, tinham a mesma atitude quando mencionava que a instituição podia distribuir – aliás, comercialmente – filmes produzidos, ou coproduzidos através dela, sob condição de que os lucros auferidos fossem “[...] totalmente empregados em seus trabalhos culturais específicos”.<sup>57</sup> É justamente essa liberdade para incorrer em atividades comerciais que pode explicar – ao menos, em parte – a aliança das cinematecas junto às salas de arte. É o que veremos a seguir.

### 2.3.2 – A Origem dos Cinemas de Arte

Para tratar dos acordos entre cinematecas e salas de arte, é necessário, antes, discutirmos a trajetória destes até o período em que se firmaram os convênios. As negociações, como mencionado, abarcaram tanto as cidades de São Paulo, como o Rio de Janeiro – que, então, abrigavam as únicas cinematecas do país – e se fizeram com suas particularidades. Não somente os acordos tiveram início em fases distintas, mas responderam a conjunturas próprias.

Definir a primazia de algum movimento é, via de regra, questão delicada e passível de questionamentos. A formação das salas e cinemas de arte não foge a esse problema e, sem dúvida, não pretendemos lançar, aqui, respostas de nível absoluto. Preferimos, antes, esboçar os pioneiros dessa jornada, sem cometer, aliás, juízos de valor sobre a questão de precedência. A flexibilidade sobre modos de recepção – como se percebe um filme – é um dos motivos que levam a esse resultado. Wilinsky reconhecia que o filme de arte não é um conceito inerte; ao contrário, é uma noção que se adapta conforme os valores numa sociedade. Vimos que um motivo de separação entre cineclubes/cinematecas e salas de arte é o destino final de seus rendimentos. Porém, como separar um cinema de arte, tendo em vista outros cinemas e salas de exibição comerciais? Sem dúvida, o repertório dos cinemas foi o principal fator para se realizar tal distinção. No entanto, como obter exatidão nessas respostas se o valor e recepção dos filmes se sujeitam a transformações no tempo-espço? A mesma ideia segue o filme de arte: o que poderia defini-lo – e, talvez o mais importante, onde e por quanto tempo? Não é estranho, portanto, que sobre a história das salas ou cinemas de arte, nota-se uma contradição de

---

<sup>57</sup> Ata e Estatutos da Sociedade Civil Cinemateca Brasileira, 01/12/1956.

pioneirismo entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Num lado, temos que o pioneiro foi o Cine Mesbla, inaugurado em 1959, com localização no mesmo edifício da loja Mesbla, à Rua do Passeio, na então Capital Federal. No canto oposto, temos o Cine Coral, surgindo no ano precedente, em frente à Praça da República, São Paulo. Por conta da data, observamos que ambos são fenômenos com raízes próximas, até mesmo coincidentes. Sintoma, talvez, de uma mentalidade que considerava uma programação “especial”, e locais para esse serviço, um atrativo cada vez mais urgente.

A primazia do Cine Coral enquanto sala de arte é, talvez, a que detém menor contribuição histórica. Afinal, são poucas as fontes que a citam enquanto pioneira. Inimá Simões é um de seus defensores, ao mencionar que a abertura do Coral renovou o painel exibidor de São Paulo.<sup>58</sup> A mesma ideia é repetida em brochura do Centro Cultural São Paulo. O texto em questão estampava, no título, o nome de Dante Ancona Lopez, para acrescentar, depois, a seguinte informação: *criador do cinema de arte de São Paulo*. Contudo, o foco regional e limitado que o título expressa logo se desfaz, na redação do texto, a um anseio de teor nacional. À introdução do livreto, onde consta uma minibiografia de Dante Ancona Lopez, faz-se o seguinte comentário:

O conhecimento adquirido no campo da exibição animou-o a concretizar um projeto ousado: a criação do Cine Coral em 1951. Este cinema se caracterizou pelo fato de ser a primeira experiência bem-sucedida na implantação de uma sala totalmente voltada para o público amante do chamado *film d'art*. A iniciativa inovadora do Coral serviu de modelo para a instalação de outras salas de arte pelo resto do país, nos anos que se seguiram.<sup>59</sup>

Sem dúvida, temos um erro nesse comentário, no tocante à data de inauguração. Observando notícias da época, nota-se que a abertura do cinema ocorreu a partir de 1958, apenas, com a projeção d' *Esses Maridos* (*Mariti in Città*; Itália, 1959).<sup>60</sup> Porém, o motivo dessa incorreção é fácil de ser apontada, pois surge num dos depoimentos inseridos no livreto – e vindos do próprio Dante Ancona Lopez. Nesse comentário, portanto, encontram-se a mesma referência à data, além da tentativa de vincular o Coral ao fenômeno das salas e cinemas de

<sup>58</sup> SIMÕES, Inimá. Os Cinemas de Arte. *Salas de Cinema de São Paulo*, 1990, p. 128.

<sup>59</sup> GATTI, André Piero et al. *Dante Ancona Lopez: Criador do Cinema de Arte em São Paulo*, 2003, p. 5.

<sup>60</sup> Inaugura-se Hoje o Cine Coral. *Correio Paulistano*, 18/09/1958. 2º Caderno, p. 5.

arte:

Com alguma dificuldade consegui abrir, na rua 7 de abril, o Cine Coral, já consciente da possibilidade de uma programação diferenciada daquilo que então se fazia. Seria o “Cinema de Arte”, embora o cinema tradicional ou comercial também tivesse espaço. A ideia básica ia na direção de uma programação menos voltada e preocupada com o retorno comercial imediato e mais atenta à difusão do cinema, porque faltava uma sala que exibisse as muitas fitas paradas em várias distribuidoras: fitas de Fellini, de Antonioni, de Resnais que não eram exibidas. Abri em 1951 e a experiência do Cine Coral foi bem sucedida e durou oito anos [...].<sup>61</sup>

No entanto, a ideia do Coral enquanto sala de arte pioneira, não apenas sobre a cidade de São Paulo, mas do Brasil, é capaz de ser problematizada. Antes de tudo, há uma contradição nessa homenagem se tomarmos artigo do *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. O texto discorre sobre a inauguração do Apolo. Tratava-se de um cineminha de poucas dimensões, instalado à Rua Conselheiro Nébias, no bairro de Campos Elíseos. A sala, em questão, fora capitaneada pelas mãos do produtor/distribuidor Hugo Schlesinger,<sup>62</sup> com intuito de propor filmes alternativos aos, habitualmente, ofertados no mercado exibidor:

O objetivo do “Apolo” é semelhante aos congêneres que existem em todas as grandes cidades do mundo. Sua programação será estabelecida dando preferência aos filmes que os comerciantes alcunham de ‘difíceis’ e os críticos francês chamam de ‘malditos’, isto é, aquelas obras que, mesmo possuindo valor indiscutível, não conseguem obter o consenso do público nos grandes circuitos.<sup>63</sup>

Porém, o mais importante a destacar do artigo é a “outorga” do Apolo como precursor dos cinemas e salas de arte em São Paulo: “Todo exibidor paulistano já planejou dotar a cidade com um Cinema de Arte. As ideias goravam e enquanto isso o Sr. Livio Bruni criava no Rio, com um êxito que perdura há dois anos, a primeira sala especializada brasileira.” E, tão logo,

---

<sup>61</sup> GATTI, André Piero et al. Depoimento a Plácido de Campos Jr. em 1993. *Dante Ancona Lopez: Criador do Cinema de Arte em São Paulo*, 2003, p. 9-10.

<sup>62</sup> Afora outros trabalhos, Schlesinger fora diretor da Rede Paulista de Cinemas e da distribuidora Orbis Filmes. Cf. Medalha da Atriz Leopoldina [...]. *Cine-Repórter*, ano XXX, p. 31, 02/1964.

<sup>63</sup> Cinema de Arte. *O Estado de São Paulo*, 11/02/1961. Suplemento Literário, p. 5. As citações seguintes são da mesma fonte.



continua: “Agora porém São Paulo possui seu cinema de Arte, o ‘Apolo’ [...].”

Observamos que, mesmo indiretamente, o artigo questiona o vínculo do Coral enquanto sala, ou cinema de arte – visto que a inauguração deste lhe é anterior. Falamos *indiretamente*, pois talvez não seja intenção da matéria fazer apologia a conflitos. Até porque, não sabemos de fato quando se inicia a atribuição do Coral enquanto cinema de arte. A própria *Cronologia da Cultura Cinematográfica* não destaca a inauguração do Cine Coral em suas páginas. Qual seria o motivo da ausência? Descuido? Ou mesmo omissão propositada? Fato é que essa lacuna não indica, por obrigatório, que a abertura de cinemas fosse um assunto que o livro ignorasse, considerando que, no ano de 1959, o autor faz a seguinte menção: “Criado no Rio de Janeiro, um ‘Cinema de Arte.’” Uma declaração sucinta, como as maiorias deste livro. Mas, de qualquer maneira, registra-se o fato.<sup>64</sup>

De qualquer maneira, o autor do *Suplemento*, consciente ou não, também contradiz as ideias posteriormente feitas por Dante Ancona Lopez – e inseridas no livrinho do Centro Cultural São Paulo.<sup>65</sup> De fato, o texto não apenas desfaz a seguinte ideia, como vai mais longe, dando ao Rio de Janeiro a primazia de inaugurar o primeiro cinema, ou sala de arte, do país. E, para isso, as honras de pioneiro são atribuídas a Lívio Bruni e seu empreendimento, referenciados ao início da matéria. A saber, o nome desse empreendimento é omitido pelo autor; mas, tendo em vista o nome de Bruni, supomos que o texto faça alusão ao projeto do Cine Mesbla – do qual falaremos mais adiante.

O segundo fator que contesta o vínculo do Coral a uma sala de arte é, como mencionamos, a falta de referências a esse título. Não podemos atestar o tipo de divulgação, ou publicidade, que o Coral veio assimilando com o tempo. Isso demandaria uma pesquisa de maior fôlego e que, por ora, é impraticável. Porém, no tocante à época de sua inauguração, é possível afirmar que o Coral jamais fora anunciado como sala, ou cinema de arte. As notícias sobre a abertura do local preferem investir seu tempo ao narrar seu *décor* e arquitetura – por exemplo, dando-se importância sobre a aparência de luxo do cinema. Não que o tema do repertório fosse omitido desses anúncios; porém os comentários são breves e limitam-se a atribuir o Coral enquanto plataforma de lançamento sobre filmes de *primeira categoria* – um

<sup>64</sup> ANDRADE, Rudá. 1959. *Cronologia da Cultura Cinematográfica*, 1962, p. 24. O nome do cinema, de fato, não é mencionado. Por conta da data, porém, acreditamos que seja o Cine Mesbla.

<sup>65</sup> O próprio vínculo do Apolo enquanto cinema de arte pioneiro na cidade de São Paulo é reproduzida no artigo sobre Hugo Schlesinger. Cf. Medalha da Atriz Leopoldina [...]. *Cine-Repórter*, ano XXX, p. 31, 02/1964.

nome tão ambíguo como o próprio *filme de arte*.<sup>66</sup> Se, desde quando inaugurado, o Coral pôde ser visto como sala especial, não se utilizou da mesma terminologia que, eventualmente, o Apolo e o Cine Mesbla empregaram. Mas, afinal, seria a linguagem um dos motivos que levaram à omissão, em alguns textos, do Coral enquanto cinema de arte pioneiro? Ou, por acaso, mais questões estariam em jogo? É inegável que mais estudos seriam necessários para analisarmos essa lacuna. Por ora, devemos apenas observar que essa ausência é real.

O exemplo do Coral e suas poucas alusões como uma sala de arte em muito contrasta ao Rio de Janeiro. E, similar ao artigo do *Suplemento Literário*, as distinções de ter iniciado esse movimento – não apenas sobre o Rio como também do Brasil – foram atribuídas ao Cine Mesbla. Em verdade, a sala funcionava como uma das instalações que a antiga loja de departamentos Mesbla oferecia num de seus prédios, à Rua do Passeio, Centro do Rio de Janeiro. O local era palco de várias manifestações culturais, o que incluía, também, apresentações de cinema e teatro. A salinha da Mesbla, de fato, viera a ser inaugurado sob a égide do cinema, em 1955, quando se deu o Festival 10 Anos de Filme de Arte,<sup>67</sup> organizado pelo Departamento de Cinema do MAM/RJ – embrião do que se tornaria a Cinemateca do MAM. É irônico refletir nesse vínculo que, de novo, parece nos indicar uma conexão entre, de um lado, o cinema de arte, e do outro, uma futura cinemateca. De qualquer maneira, é a partir de 1959, somente, que o auditório da Mesbla incorpora a si o título *cinema de arte*. E isso se deve, ao menos em parte, às articulações dos críticos Ely Azeredo e Alberto Shatovsky, que resultam, nesse ano, com a *temporada de filmes de arte*, exibida no local. E aqui temos uma grande diferença sobre o Coral: antes de receber o título *cinema de arte* – das próprias mãos, deve-se salientar – o Mesbla já fazia questão de anunciar esses planos. Desde 1958, portanto, circulavam informes sobre a temporada de filmes no Mesbla, revestida pelos elogios à qualidade dessa programação.<sup>68</sup>

Ao que parece, o fim dessa temporada não veio prejudicar as atividades cinematográficas do Cine Mesbla. No entanto, talvez para acomodar os demais projetos que se serviam do auditório, um local diferente haveria de ser encontrado a fim de cobrir essas projeções. O

---

<sup>66</sup> Sobre as notícias do Cine Coral, *cf.* O Centro da Cidade Contará em Maio com Mais um Cinema. *Correio Paulistano*, 06/02/1958. 2º Caderno, p. 4; Inaugura-se Hoje o Cine Coral. *Correio Paulistano*, 29/07/1958. 2º Caderno, p. 8; FRYDMAN, Liba. Panorama Paulistano. *Cinelândia*, ano VII, n. 139, p. 70, 08/1958.

<sup>67</sup> CASTRO, Clóvis de. O Festival do Museu. *Jornal do Brasil*, 04/10/1955. Cinema, p. 10.

<sup>68</sup> Filmes Artísticos no Cine Mesbla. *Jornal do Brasil*, 27/12/1958. 1º Caderno, p. 12.

desenlace veio em 1959, quando se reformou o cinema Alvorada – localizado no Posto 6, em Copacabana.<sup>69</sup> E, como seu predecessor, o Alvorada também obteve as honras do título *cinema de arte* – e, ao que parece, colocando-se firme na resolução, durante o tempo em que manteve suas atividades. O Mesbla, ao contrário, nunca se apegou tão fortemente a seu título. Após 1962, com o Festival dos Melhores do Ano, esse *marketing* parece ter sido ignorado, ou se tornou menos frequente. A utilização do termo ressurgiu nos anos 1970, possivelmente numa tentativa de recapitalizar a fama do lugar: “Com o objetivo de dotar o Rio de mais uma casa de espetáculos para exibir filmes de arte, gênero que falta a esta cidade, o movimentado Carlos Bezerra de Mello, resolveu exibir no cine Mesbla, filmes considerados pela crítica como Cinema de Arte.”<sup>70</sup>

Interessante notar que o papel da crítica foi, sem dúvida, importante quanto à solidificação desses cinemas. Não sabemos como funcionou, na década de 1970, o vínculo entre os críticos e programações do Mesbla. Porém, em 1959, quando abre a sua temporada sobre filmes de arte, houve uma curadoria dos trabalhos por conta de jornalistas que atuavam na imprensa cinematográfica. Esse gesto, inclusive, é suficiente para levantar um pouco de orgulho num jovem Ely Azeredo: “Eu e Shatovsky, encarregados da seleção e organização dos títulos, obtivemos o apoio de dez críticos cariocas para um Conselho Consultivo de Programação [...]. Esse conselho inspirará uma programação exclusivamente para o valor artístico. Nem o famoso *Cinéma d’Essai*, de Paris, conta com organização de tais bases.”<sup>71</sup> Talvez se inspirando nessa atitude, seguiu o cinema Apolo, onde a seleção dos programas ficava a cargo de membros que formavam a seção paulista da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC).<sup>72</sup>

Ou seja, nota-se como o respaldo da crítica se tornava importante para se chegar à qualificação de *cinema de arte* – ao menos, nessas tentativas de origem. É incerto se a prática de formar conselhos fora adotada noutros cinemas que também incorporaram do qualificativo “arte”. De qualquer maneira, vale destacar que a semente do Mesbla apresentou um efeito praticamente vazio na questão de influenciar outros cinemas a adotarem o seu estilo de

<sup>69</sup> QUEIROZ, Geraldo. O “Cinema de Arte” Amplia sua Ação. *Jornal do Brasil*, 03/04/1959. 1º Caderno, p. 10.

<sup>70</sup> SILVA, Roberto. Cine Mesbla Exibirá Filmes Culturais. *Correio da Manhã*, 11/05/1971. Jornal de Serviços, p. 5.

<sup>71</sup> Reúnem-se os Críticos para Ajudar os Bons Filmes: Cinema de Arte na Zona Sul. *Jornal do Brasil*, 12/06/1958. 1º Caderno, p. 7.

<sup>72</sup> Cinema de Arte. *O Estado de São Paulo*, 11/02/1961. Suplemento Literário, p. 5.

programa cinematográfico. Ao menos, a inauguração sobre o Alvorada parece ter sido um fato isolado, longe de indicar que o fenômeno das salas e cinemas de arte se infiltrava pelo Rio de Janeiro através de seu mercado exibidor. Aliás, a própria transformação do Alvorada como sala de arte deve ser relativizada, pois este, como o Mesbla, tinha por detrás um mesmo agente – na qualidade de distribuidor/exibidor: Lívio Bruni.<sup>73</sup> Eram, dessa maneira, iniciativas que partilhavam da mesma origem. De fato, após reinauguração do Alvorada, o movimento dos cinemas de arte parece não ter ultrapassado as programações do Mesbla e, assim, ingressou numa espécie de hiato. No ambiente do Rio, a situação mudaria a partir de 1965, apenas, quando entram no palco a Cinemateca do MAM e o Cinema Paissandu.

### 2.3.3 – Cinemateca Brasileira

Como ficou exposto, os acordos entre cinematecas e salas de arte ocorreram tanto nas cidades de São Paulo, como no Rio de Janeiro. Mas ambos se iniciaram em momentos diferentes, como agiram à sua maneira. No caso de São Paulo, é inegável que o Coral veio a ter participação na experiência. Não obstante as ressalvas deste ter sido o cinema de arte que primeiro se instalou no Brasil, também é inegável que, a partir de sua inauguração, o local foi ganhando renome por conta dos filmes e público que atraía:

O Cine Coral começou afrontando uma espécie de tabu. Foi construído em plena Rua Sete de Abril, em lugar considerado “maldito” pelos entendidos do comércio. Salinha bem cuidada, das mais limpas da capital, conservou-se em nível mediano até o sucesso espetacular de “A Doce Vida”, que rendeu milhões.<sup>74</sup>

O lançamento de *A Doce Vida* parece ter sido o experimento, ou teste, que levou o Coral à introdução de filmes que outros exibidores rechaçavam. Com o tempo, essas projeções levaram à formação de um ambiente intelectual ao redor do cinema:

---

<sup>73</sup> Sobre a relação de Lívio Bruni aos cinemas de arte, cf. Filmes Artísticos no Cine Mesbla. *Jornal do Brasil*, 27/12/1958. 1º Caderno, p. 12; QUEIROZ, Geraldo. O “Cinema de Arte” Amplia sua Ação. *Jornal do Brasil*, 03/04/1959. 1º Caderno, p. 10.

Sobre o vínculo de Lívio Bruni ao cinema Alvorada, cf. GONZAGA, Alice. Salas de Exibição: 1896-1995. *Palácios e Poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*, 1996, p. 310.

<sup>74</sup> LOIOLA, Inácio de. ... E Vão Todos ao Cinema. *Manchete*, n. 560, p. 65, 12/01/1963. A citação seguinte é da mesma fonte.

Logo depois, seu dono, o ex-Vereador Ancona Lopes, ali realizou o Festival do Cinema Russo e teve peito de exhibir fitas como “Marienbad”, que ninguém queria. Hoje, é a sala oficial da sociedade amigos da Cinemateca, órgão ligado ao Museu de Arte Moderna e a preferida pelos intelectuais e gente dos clubes de cinema. Os grã-finos e elegantes, que acham bem frequentar suas pré-estreias.

Se o Coral não fora atribuído como sala de arte desde sua inauguração, o vínculo pode ter sido ocasionado depois. Se houve algum revés, este se limitou à questão do pioneirismo. Mais importante é detectar que, com o tempo, a programação do Coral serviu como atrativo à vinda de um público com gostos e aspirações diferentes ao habitual. Público, este, que ansiava por novos horizontes. Tendo em vista essa orientação, pode-se explicar – ao menos, parcialmente – o motivo da Cinemateca Brasileira ter se aproximado do Coral.

Ao que parece, os vínculos Cinemateca-Coral remontam desde 1960, quando se realizou no local a Semana do Cinema Italiano.<sup>75</sup> No entanto, é provável que essas relações tenham se intensificado quando se criou a Sociedade de Amigos da Cinemateca (SAC). Ao que parece, a SAC foi criada tendo em vista um objetivo duplo: a de patrocinar não apenas manifestações de arte voltadas ao cinema – festivais, *avant-premières*, edição de livros, etc. – como exercer um lado beneficente, oferecendo apoio financeiro à entidade que lhe dava nome, isto é, a própria Cinemateca.<sup>76</sup>

O Coral, muito provavelmente, foi o berço para as exibições da SAC. Ajudava que Dante Ancona Lopez, proprietário do local, não apenas fora um dos criadores da entidade mas, também, o seu presidente inicial.<sup>77</sup> É possível que o vínculo desta junto ao Coral tenha sido intenso até 1963. A partir daí, a Sociedade firma um acordo com o Museu de Arte de São Paulo (MASP) no intuito de, assim, utilizar seu auditório para a realização de eventos. O Museu também ficava à Rua Sete de Abril, mesmo endereço do Coral.

As notícias que tratam do contrato entre a SAC e o MASP são enxutas quanto ao nível

---

<sup>75</sup> VITA, Mario Regis. Onze Obras Primas (Uma por Dia) na Semana do Cinema Italiano. *Diário da Noite*, 03/10/1960. Cinema, p. 23.

<sup>76</sup> P. M. Ganha Novos Amigos. *News Reports*, 23/10/1962.

<sup>77</sup> P. M. Ganha Novos Amigos. *News Reports*, 23/10/1962. Sobre a presidência, *cf.* Sociedade de Amigos da Cinemateca. *Boletim I*, [1963], p. 1.

de informações que se apresentam no contrato. Mas a partir do texto mais abrangente,<sup>78</sup> sabemos que uma ligação de privilégio se estabelecera, tendo o MASP a obrigação de consultar a SAC quando o auditório fosse solicitado a outras manifestações de cinema; outro privilégio eram as regras para utilização do auditório, podendo a SAC se apropriar do local, no mínimo, quatro (4) vezes por semana. Essa cláusula, ao menos, desobrigava a utilização frequente do Coral para atividades da SAC. Pelas vantagens do contrato, é possível que o Museu tenha se destinado à maioria dos eventos – passando o Coral a uma utilização mais esporádica. Os detalhes sobre o convênio SAC/MASP foram noticiados em jornais – apesar da forma um tanto sintética. No entanto, o vínculo da SAC aos cinemas de arte é uma questão totalmente oculta. Não se sabe o nível de compromisso, ou melhor, das obrigações e deveres que, sobre eles, podia-se ter firmado. A um nível externo, as vantagens desses acordos eram perceptíveis. A SAC não apenas ganhava um local de projeção, como alardeava seu nome por intermédio das sessões. Mas é duvidoso se, além do espaço e publicidade, a SAC detinha outro privilégio.

Ainda na parceria entre SAC e cinemas, o exemplo do Coral parece ter sido o modelo de origem. Existe a questão se, antes do convênio SAC/MASP de 1963, outros cinemas participaram desse apoio.<sup>79</sup> Nada, porém, é claro sobre o tema. O boletim n. 1 da Sociedade de Amigos se limitava a dizer que, previamente ao acordo com o MASP, suas atividades eram descontínuas e, mesmo, improvisadas. Existe, nesse boletim, um quadro de *avant-premières* que haviam sido organizadas, pela SAC, até Maio de 1963 – porém, omitindo o local em que foram realizadas.<sup>80</sup>

De qualquer maneira, se o Coral foi, durante um tempo, a única sala de exibição que a SAC mantinha contato, os fatos se alteram a partir de 1965, quando novas relações passam a ser efetivadas. As razões para isso, talvez, começam em 1964, quando Dante Ancona Lopez vende o Coral e o patrimônio de sua distribuidora, a Áurea Filmes, repassando-lhes ao grupo Valansi<sup>81</sup> – do Cinema Paissandu, como veremos adiante. É possível que, nesse entretanto, a

<sup>78</sup> Convênio entre o Museu de Arte e a Sociedade Amigos da Cinemateca. *Diário de São Paulo*, 19/12/1962.

<sup>79</sup> A partir de 1962, queremos dizer – quando é criada a SAC. Antes disso, sabemos que a Cinemateca Brasileira já havia organizado sessões noutros espaços de São Paulo, a exemplo dos cinemas Regência e Ipiranga.

Sobre a questão, cf. PACHECO, Mattos. “Cocktail” para as “Patronesses” de uma “Avant-Première”. *Diário da Noite*. Ronda Social, 07/08/1958, p. 6; Dia 17: “Avant-Première” Pró Cinemateca Brasileira. *Correio Paulistano*. 1ª Caderno, 08/03/1959, p. 7.

<sup>80</sup> Sobre a inconstância das atividades, cf. SOCIEDADE Amigos da Cinemateca. *Boletim 1*, [1963], p. 1; sobre as *avant-premières*, p. 3-5.

<sup>81</sup> Áurea Filmes e Cine Coral sob Nova Orientação. *Cine-Repórter*, ano XXX, p. 23, 05/1964.

SAC tenha se mantido isolada do mercado exibidor, voltando suas projeções, tão apenas, ao MASP. No ano seguinte, porém, a SAC chega a um acordo com a Cia. Cinematográfica Serrador e dela tem autorização de programar alguns de seus cinemas. Primeiramente, a negociação ficou limitada ao Picolino. Mas, com o êxito da iniciativa, abriu-se a possibilidade da SAC usar mais outro cinema do grupo Serrador – e o escolhido fora o Scala.<sup>82</sup>

A partir de 1967, a SAC desloca o local de atuação ao recém-inaugurado Cine Belas Artes. Em tese, esse cinema haveria de ser a nova “casa” da Sociedade, encerrando-se seus programas no Scala e Picolino.<sup>83</sup> No entanto, a sala da Consolação teve suas peculiaridades. De 1968-70, o Belas Artes é fechado para reformas. Sem contar instituições culturais, como o MASP, é possível que, nesse entretempo, as projeções da SAC fossem de novo desviadas ao Scala e Picolino. De qualquer maneira, com o término das obras, o Belas Artes já dispõe de nova configuração. Em sete (7) de Agosto, finalmente se inauguram as salas Villa-Lobos e Portinari. Com setecentos e cinquenta (750) e quinhentos e vinte (520) lugares, nessa ordem, a abertura das salas é marcada por uma estratégia de publicidade, vinculando a formação desses novos espaços aos reclames de um público mais cioso de uma programação dita “artística”:

O descobrimento [*sic*] deve-se à exigência do público no tocante a uma programação mais dinâmica de filmes de arte em São Paulo sob o lema “Espetáculo, Polêmica e Cultura”. As duas salas, luxuosas e confortáveis, fruto de uma antiga iniciativa da Sociedade Amigos da Cinemateca (que se incumbirá das programações), cumprirão essa finalidade cultural.<sup>84</sup>

É bem provável que o tamanho do Belas Artes fora importante nessa bipartição. As dimensões da sala original – superior a mil e duzentos (1.200) lugares – impedia que o mesmo ficasse sujeito a uma “[...] programação restrita, orientada apenas àqueles que só aceitam o cinema como grande arte e aguardam ansiosamente um Resnais, um Fellini, um Antonioni, um

---

<sup>82</sup> Sobre a cronologia das relações entre SAC e Cia. Serrador, *cf.* Homenageada a Família Llorente pela Cultura Cinematográfica. *Cine-Repórter*, ano XXXII, p. 12-13, 01/1966.

<sup>83</sup> A programação no Scala deveria ser interrompida a partir de vinte (20) de Abril; e a do Picolino, a partir de vinte e quatro (24) de Maio. Sobre as datas, *cf.* SOCIEDADE Amigos da Cinemateca. *Boletim 14*, [1967].

<sup>84</sup> Duas Salas para Filmes de Arte. *Diário da Noite: Edição Matutina*, 28/07/1970. 2º Caderno, p. 7. Na ocasião, foram apresentados *Se... (If...; Inglaterra, 1968)*, na sala Villa-Lobos, e *Satyricon de Fellini (Fellini Satyricon; Itália, 1969)*, na Portinari.

Rosi, um Welles, um Godard, um Glauber, um Bergman.”<sup>85</sup>

De qualquer forma, a programação da SAC em salas comerciais, então, passa a se desenvolver nesses espaços. Contudo, a partir de 1971, já temos notícias de exibições noutra dependência do Belas Artes. Por exemplo, o longa-metragem *Cabiria* (Itália, 1914), de Giovanni Pastrone, tem a exibição marcada para dois (2) de Julho, “[...] às 21 e 22.30, na sala da Sociedade Amigos da Cinemateca, situada no subsolo do Cine Belas Artes (rua da Consolação, 2423).”<sup>86</sup> Do que se observa, ou a publicação de fato ignora o nome do local, ou o batismo realmente não tinha existido. No caso, a última hipótese parece ser a verdadeira, tendo em vista que, a partir de 1972, o mesmo *Diário da Noite* discorre sobre a inauguração do local – dessa vez, já com o nome: sala Mário de Andrade. Quer dizer, supomos que essa notícia se refira ao mesmo espaço quando à projeção de *Cabiria*, tomando-se a referência geográfica por critério – ambos se localizavam nos subsolos do Belas Artes. Se verdade, o texto deixa implícito que, antes de 1972, as atividades nesse local deviam ser feitas em condições um tanto improvisadas. De dimensões mais humildes quando comparada à Villa-Lobos e Portinari,<sup>87</sup> a verdade é que a Mário de Andrade não se tornou em sala exclusiva da Sociedade de Amigos. Ao menos do que se observa na notícia, todas as salas do Belas Artes permaneciam sob curadoria da Sociedade. Se assim for, é possível que as exibições da nova sala ficassem limitadas a títulos mais experimentais – e assim, menos sujeitos de cumprirem a lotação dos outros espaços.

Interessante constatar que, em determinada fase, a associação juntou nos seus planos a ideia de constituir um arquivo cinematográfico. “A SAC também tem a preocupação de formar aos poucos uma filmoteca, conservando fotos, cartazes e cópias, num trabalho ingrato e difícil.”<sup>88</sup> Sem dúvida, uma operação ingrata, tendo em vista que a própria Cinemateca Brasileira sofria dificuldades nesse setor. Se a ideia era manter um acervo à parte da Cinemateca, por que haveria a SAC se jogar nessa difícil tarefa, correndo o perigo de desviar recursos que, em tese, seriam endereçados à Cinemateca? Mas esse tipo de questão é, agora, impossível de responder. Pois, sem contar a inexistência de convênios entre a SAC e cinemas

---

<sup>85</sup> SOCIEDADE Amigos da Cinemateca. *Boletim 16*, [1967].

<sup>86</sup> PETRI, Renato. *Cabiria*, de Pastrone. *Diário da Noite: Edição Matutina*, 02/07/1971. Cinema, p. 17.

<sup>87</sup> Comportava oitenta (80) lugares, com projetores de 16 e 35mm. O filme de estreia é *Jardim das Espumas*, de Luiz Rosemberg Filho. Cf. PETRI, Renato. Noite de Festa no Cine Belas Artes. *Diário da Noite: Edição Matutina*, 03/03/1972. Cinema, p. 17.

<sup>88</sup> FILHO, Rubens Ewald. Cultura Cinematográfica em São Paulo. *Filme Cultura*, ano VIII, n. 26, P. 45, 09/1974.



de arte – se é que os convênios foram redigidos, isto sim – o mesmo problema ocorreu a relatórios e Estatutos da SAC, que não foram localizados. Faltando-se os relatórios, não podemos trazer comentários quanto à saúde financeira dessa associação. E sem Estatutos, a possibilidade de conhecer algum item, ou cláusula, que informasse o nível das arrecadações que deviam ser remetidas à Cinemateca Brasileira. De qualquer maneira, é possível cogitar que o valor da SAC não era suficiente aos problemas de sua entidade-mãe. Em 1973, a situação da Cinemateca já estava em sérias condições – é, inclusive, o período em que *Nitrato* começou a ser filmado.<sup>89</sup> A mesma ideia de calamidade transparece em artigo da *Revista ZH*. O texto, na verdade, traça um panorama do cinema nacional, porém cita, em determinado trecho, o estado da Cinemateca Brasileira. E assim é a sua descrição: “Os filmes sofrem duas grandes perdas: mofo e o fogo. A instalação elétrica do prédio é tão precária que, apesar das constantes trocas de lâmpadas, elas estão sempre queimadas. As paredes não vêm tinta há muito tempo e os vidros estão quebrados e sujos”.<sup>90</sup>

Tanto *Nitrato* quanto o trecho acima são exemplos que coadunam perfeitamente a imagem de desolação sobre a Cinemateca Brasileira. Observando esse quadro, é difícil acreditar numa recuperação da Cinemateca entre 1973-74. O que torna mais enigmática a tentativa da SAC, nesse período, em formar um arquivo de cinema. Salvo na hipótese dos filmes serem mantidos com base num prazo-limite – e, a partir daí, liberados do depósito – a ideia parece um tanto descabida. Não fosse assim, como a SAC levantaria a ideia da filmoteca? Haveria, por acaso, uma fonte adicional de recursos? E se houve, talvez não se conseguiu usá-la, pois em 1975 os trabalhos da SAC se veem interrompidos. A partir daí, a entidade só volta a funcionar nos anos 1980, quando Carlos Augusto Calil se torna Diretor-Executivo da Cinemateca Brasileira.<sup>91</sup>

### 2.3.4 – Cinemateca do MAM

No Rio de Janeiro, o vínculo entre cinematecas e salas de arte foi um pouco diferente à versão paulistana. Um deles foi quanto à necessidade de se instituir um organismo com o qual a cinemateca podia se sustentar financeiramente. São Paulo adotou esse caminho mediante a SAC,

---

<sup>89</sup> CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. *Informe Anual*. Produção, 1973, p. 8.

<sup>90</sup> MARASCA, Marilena. Resultado da Geração em Angústia. *Revista ZH*, p. 4, 04/11/1973.

<sup>91</sup> Sobre a interrupção da SAC e reinício de suas atividades, cf. SOUZA, Carlos Roberto de. Outras Perspectivas. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*, 2009, p. 196.

que se destinava tanto em apoiar a *cultura cinematográfica*, além de subsidiar os trabalhos da Cinemateca – apoiando projeções desta, ou mesmo injetando-lhe recursos. Essa ordem das coisas é, sem dúvida, fruto da liberdade que a Cinemateca Brasileira tinha alcançado, desde 1956, ao tornar-se entidade à parte, sem vínculo ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), sua instituição de origem.

O acontecido em São Paulo fora, justamente, o que faltara ao Rio de Janeiro: o anseio da liberdade institucional. Diferente de São Paulo, a cinemateca que se formou com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) jamais se separou da instituição-mãe e, assim, preferiu se desenvolver. O resultado é que certas atitudes de São Paulo tiveram, sobre a cinemateca do Rio, um desenvolvimento tardio – por comodidade, ou mesmo obstruções do Museu. Havia, sem dúvida, um quadro de sócios, mas este provavelmente atendia ao todo do Museu de Arte Moderna. Faltava, portanto, uma entidade no qual a missão e propósito se voltassem apenas aos problemas de cinemateca. Talvez a dependência sobre a instituição-mãe fora um motivo que levou a Cinemateca do MAM a só constituir uma associação própria – isto é, que visava a apenas seus interesses – em 1984, quando é formada a Sociedade de Amigos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (SACIM).<sup>92</sup> Até sua criação, é possível que os vínculos entre a Cinemateca e o Museu se limitavam ao quadro social deste. Porém, é difícil indicar o quanto dessa relação era vantajosa ao setor cinematográfico do MAM/RJ – ao tomarmos, novamente, a questão financeira como parâmetro. É de se acreditar que, de 1955-59 – quando o MAM inicia seu programa de exposições – o setor de cinema tinha uma existência menos conturbada, pois suas obrigações deviam sê-lo menores. À medida que o setor amplia suas funções – mais precisamente, quando decide formar um acervo de cinema – também aumentam suas obrigações de nível econômico. Havia a intenção desenvolvimentista. Faltava, pelo contrário, meios de abastecê-la – levando José Sanz a afirmar, num ponto, que não existia uma cinemateca no Rio:

A finalidade de uma cinemateca é recolher e preservar todo material referente a cinema. [...]. No entanto, apesar de uma programação mantida quase que à custa de esmolas choradas de porta em porta; o máximo que conseguimos, até agora, aqui no Rio, foi conseguir da França-Filmes um depósito de quarenta filmes.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> GROPILO, Ciléa. Associações de Amigos: SOS para a Cultura. *Jornal do Brasil*, 24/06/84. Caderno B, p. 7.

<sup>93</sup> Única Cinemateca do Brasil Está Localizada em São Paulo. *Jornal do Brasil*, 08-09/12/1963. 1º Caderno, p. 33. As citações seguintes vêm da mesma fonte.

Apesar de Sanz limitar o papel da instituição que gerenciava, depois o autor reconhece que outras tarefas eram realizadas – embora, sem meios para cumpri-las da forma ideal. Para justificar essa visão, Sanz atribui um conjunto de setores que deveriam ser obrigatórios a qualquer cinemateca: o de pesquisa, conservação e programação – reunidos na mesma área –, o burocrático e um museu de cinema. Mas então cita os problemas que lhes afligiam:

Temos tudo isso e não temos nada. No setor burocrático não temos ninguém trabalhando. Somos dois para executar todo o programa dos três setores. O resultado é que as fotografias, roteiros, argumentos e filmes que temos, jamais foram catalogados. Estão por aí, aos montes, esperando um arquivista especializado.<sup>94</sup>

E conclui: “Quanto ao setor de pesquisa, temos feito o máximo dentro do mínimo, isto é, sabemos onde existem cestas e baús de filmes antigos para serem vendidos, mas não temos o dinheiro para comprá-lo.”

De todas as críticas com relação aos setores, apenas a da programação é omitida – talvez por ser o único com mais facilidades de ser implementado pela equipe da Cinemateca. O trabalho exibicionista foi, ao que parece, a área que melhor se desenvolveu. Pelo menos, tratava-se da parte mais visível da Cinemateca, veiculada na imprensa e outros meios. A partir dessa ênfase, é natural que ocorresse uma aproximação similar à que se deu em São Paulo, entre cinemateca e salas de arte.

Retomando o que havíamos dito, a inauguração do cinema Alvorada parece não ter ocasionado quaisquer alterações sobre o painel exibidor do Rio de Janeiro em sua linha comercial. O mercado, assim parece, ainda não soava disposto a incorrer riscos nesse tipo de programa. Em 1963, esse hiato é temporariamente quebrado, a partir do interesse que o Teatro da *Maison de France* manifesta quanto à utilização do seu auditório para atender à função cinema de arte.<sup>95</sup> Porém, uma sala comercial com esse tipo programação só retomaria em 1964, do que podemos observar em artigo de Miriam Alencar: “A partir do dia 1º de novembro, o

---

<sup>94</sup> O “segundo homem” a que Sanz faz alusão é, provavelmente, Cosme Alves Neto – que, na época, auxiliava-o nas funções da Cinemateca. Cf. QUENTAL, José Luiz de Araújo. Cosme Alves Neto e o Fim da Primeira Cinemateca. *A Preservação Cinematográfica no Brasil* [...], 2010, p. 135-136.

<sup>95</sup> Anúncio de Ivan, o Terrível. *Correio da Manhã*, 18/12/1963. 2º Caderno, p. 10. Inclusive, a própria Cinemateca do MAM viria organizar exibições nesse local.

Cinema Paissandu será transformado em *cinema de arte*, passando a exibir apenas as películas selecionadas e premiadas de todos os países, com exclusividade na Guanabara”.<sup>96</sup>

O Paissandu fora o catalisador das relações entre Cinemateca do MAM e as salas de arte. E, possivelmente, fora o acordo MAM/Paissandu que suscitou, à época, um novo interesse quanto às programações “de arte”. Feito o acordo, surgiram, no Rio de Janeiro, vários cinemas – sejam comerciais ou vinculados a instituições de cultura – que usavam do termo *arte* na publicidade, ou que assim lhe descreviam os jornalistas cinematográficos. O motivo, provavelmente, fora o sucesso do empreendimento com o MAM. Tanto que o vínculo com o Paissandu é apenas o início das negociações que a Cinemateca do MAM viria a efetuar com outras salas comerciais, incluindo o Tijuca Palace e Cine Arte UFF – para ficarmos nos anos 1960. Com a década seguinte, essa rede de cinemas se expande ainda mais.

Porém, as relações da Cinemateca e as salas comerciais incorrem nos mesmos problemas que afligiram a SAC: a falta de clareza quanto a itens, ou particularidades dos acordos. Não se sabe a quais exigências – se é que as mesmas existiam – a Cinemateca e as salas deviam se orientar. E se essas particularidades eram constantes – isto é, se aplicadas a todo cinema que participava dos convênios. E ainda haveria outro problema, que é saber o quanto a Cinemateca, de fato, comprometeu-se nesses acordos. E quando falamos *comprometer*, implicamos que a Cinemateca do MAM tinha, no mínimo, a função de organizar o programa dessas salas. Não de todo o programa, mas apenas dos dias que lhe eram reservados. Esse papel é algo que reconhecemos tanto à Cinemateca do MAM, quanto à SAC. Se ambas cumpriam objetivos além da programação, é onde reside a dúvida – e sobre a qual não temos como averiguar. E nisso se acrescenta outra dificuldade: nem sempre o envolvimento da Cinemateca com a programação das salas é um elemento óbvio. E não pela ausência de informações, mas porque elas o são contraditórias.

Um ponto de chegada a se explorar as relações da Cinemateca com salas de arte pode ser encontrado em *Palácios e Poeiras*, que detalha, muito sinteticamente, esse ponto: “A Cinemateca do MAM programava em parte e por algum tempo quase todos os ‘cinemas de arte’ da cidade, até fins da década de 70: Paissandu, Joia, Orly, Studio Tijuca e Novo Pax.”<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> ALENCAR, Miriam. *Jornal do Brasil*, 27/10/1964. Caderno B, p. 4. Grifo da autora.

<sup>97</sup> GONZAGA, Alice. Circuitos “Alternativos”. *Palácios e Poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*, 1996, p. 229.

Contudo, é inegável que o número de atores em jogo fosse maior. De 1965, quando se firma o acordo com o Paissandu, até 1979, podemos observar que a Cinemateca do MAM organizou exposições, em graus diversos de aderência, com treze (13) salas comerciais do Rio de Janeiro. Além das mencionadas em *Palácios e Poeiras*, e do Tijuca Palace e Cine Arte UFF, podemos citar, também, o exemplo dos cinemas I, II, III, Lido I, II, Íris, Capri e Coral.<sup>98</sup> Isso para não adentrarmos nas sessões que a Cinemateca organizou junto de instituições culturais. Porém, não obstante a grande variedade de salas com as quais operou, nosso objetivo será direcionado, apenas, à fase inicial do Paissandu, que compreendemos se estender de 1965, quando se realiza o convênio do MAM e os Valansi, encerrando-se em Março de 1968, quando a Cinemateca suspende, de forma temporária, suas exposições neste e no Tijuca Palace.

No caso, a razão de focarmos no Paissandu é simples, devendo-se à maior quantidade de informações que podemos obter dessa relação. Os vínculos entre a Cinemateca do MAM e outros cinemas do Rio de Janeiro são tanto nebulosos, como o foram o da Cinemateca Brasileira e as salas da Cia. Cinematográfica Serrador, novamente nos colocando face a um quadro cujas particularidades e detalhes são esquivos.<sup>99</sup>

Voltando ao texto de Miriam Alencar, a associação do Paissandu enquanto sala, ou cinema de arte, é realizada a partir de 1964. Rogério Durst menciona que o acordo junto à Cinemateca fora iniciado também nessa época. Mas o autor faz a seguinte declaração sem mencionar quaisquer textos, ou depoimentos para embasar sua data.<sup>100</sup> Fato é que a origem das relações entre a Cinemateca do MAM e o Paissandu também são obscuras. O papel de Fabiano Canosa é um daqueles que, vez e outra, são omitidos desses relatos que circundam a história do cinema da Rua Senador Vergueiro. O livro de Durst, a respeito do fenômeno Paissandu nos anos 1960, é um dos exemplos que omite desse quadro o nome de Fabiano Canosa. De qualquer forma, mesmo que Canosa não tenha sido o artífice que iniciou a conversão do Paissandu em cinema de arte – se acreditarmos no que conta Miriam Alencar – ao menos, sua figura teve

---

<sup>98</sup> CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. *Informe Anual*, 1973, p. 2-5; *Idem, Informe Anual [...]*, 1975, p. 3-7; *Idem, Informe Anual [...]*, 1976, p. 4-6. Se incluirmos na contagem salas que foram objeto de reformas, o número sobre a quinze (15) salas: o Riviera (a partir de 1973, Cinema II) e o Paissandu (a partir de 1973, Studio Paissandu).

Apesar das exposições, não sabemos se, afora o Paissandu, a Cinemateca do MAM veio a formalizar acordos com as outras salas comerciais.

<sup>99</sup> Quanto à suspensão do acordo com o Paissandu e Tijuca Palace, cf. CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. Informativo 148. *Informativos de 1968*, [1968].

<sup>100</sup> Sobre a questão, cf. DURST, Rogério. *Contracultura, Política e Paissandu. Geração Paissandu*, 1996, p. 39-40.

papel importante, quando não crucial, no relacionamento deste junto à Cinemateca do MAM nesses anos primaveris.

De acordo com relato de Canosa, a relação MAM e Paissandu teria se iniciado a partir de 1965. De forma mais precisa, após Setembro de 1965, quando se conclui o I Festival Internacional do Filme (FIF), sediado no Rio de Janeiro.<sup>101</sup> Canosa, então na qualidade de crítico, aproxima-se do Cinema Paissandu e alguns de seus funcionários, sugerindo-lhes a reexibição de filmes que haviam saído de cartaz – e que, na perspectiva do jovem Canosa, poderiam ser objeto de nova reavaliação. O trabalho inicial entre Canosa e a sala dos Valansi teria começado a partir de Novembro de 1965, com a reprise do longa-metragem *8½*, de Fellini. Dali, seguiu-se uma mostra especial em *semanas*, voltadas a alguma nacionalidade: cinema sueco, italiano, francês, *etc.* Ao que parece, fora a organização dessas semanas que levou Cosme Alves Neto, então conservador-chefe da Cinemateca, a firmar um acordo entre o Paissandu e sua instituição. O resultado é que, em Dezembro de 1965, deu-se a exibição que sinalizava o ajuste entre as partes,<sup>102</sup> quando o Cinema Paissandu apresenta *Tabu*, de F. W. Murnau, em projeção única, às 22h30.

A única ressalva que podemos fazer à linha dos acontecimentos feitas por Canosa está na localização temporal das semanas especiais. De acordo com o seu depoimento, foram tais programas que despertaram o interesse de Cosme Alves Neto a utilizar o Paissandu como núcleo externo da Cinemateca. Porém, se tomarmos como verdade matéria da *Tribuna da Imprensa*, devemos observar que a programação desses filmes já contava com a participação da Cinemateca. Inclusive porque, essas semanas só ocorreram ao final de Dezembro – após a projeção de *Tabu*. Assim, somos levados a acreditar que o interesse de Cosme Alves Neto quanto ao Paissandu tenha se realizado antes – o que, infelizmente, ainda não temos como precisar.<sup>103</sup>

Tendo em vista que a frequência de público, ou renda dos cinemas, são dados inexistentes, uma forma de medir o sucesso das exibições que a Cinemateca do MAM

---

<sup>101</sup> Quanto à realização do FIF (15-26 de Setembro), *cf.* Festival Internacional do Filme [...]. *Jornal do Brasil*, 29-30/08/1965. 1º Caderno, p. 16.

<sup>102</sup> Sobre a exibição de *Tabu*, *cf.* ALENCAR, Miriam. Cinemateca no Paissandu. *Jornal do Brasil*, 08/12/1965. Caderno B, p. 7. Sobre o Paissandu, Depoimento Fabiano Canosa, concedido ao autor, em 05/2019.

<sup>103</sup> Sobre a matéria, *cf.* ARRUDA, Ana. Cinema de Arte Já É Bom Negócio. *Tribuna da Imprensa*, 28/12/1965. 2º Caderno, p. 1.

programava é observando o aumento sobre o número das sessões.<sup>104</sup> À época de *Tabu*, as projeções iniciais da Cinemateca e Paissandu eram limitadas a uma sessão. Em 1966, no entanto, já temos indícios de que a Cinemateca passa a ocupar os horários de 20h30 e 22h30 às sextas-feiras, além de ganhar o horário de 24h aos sábados – as famosas sessões de meia-noite que a consagrariam junto com o Paissandu.<sup>105</sup> Essa sessão, ao que se sabe, ficou inalterada, muito diferente às de sexta-feira – que, em alguns casos, podia apresentar um filme às 24h. Eventualmente, a Cinemateca limita sua quantidade de apresentações a duas (2), ou três (3) vezes na semana.<sup>106</sup> E, ao que parece, a expansão assim se fixou. Os demais horários e dias do Paissandu só eram ocupados quando se pretendia organizar mostras, e semanas temáticas – isto é, programas de caráter especial e que não contavam de apresentação regular.

Se observamos a grade do Paissandu nas semanas que antecedem/sucedem a exibição de *Tabu*,<sup>107</sup> notamos que todas as sessões ocorriam à noite. Por exemplo, 8 ½ fora apresentado em sessões de 19h30 e 22h. A maioria das atrações que sucederam à exibição de *Tabu*, ao que parece, enveredaram-se nessa linha, com a diferença de incluírem outra sessão – ou seja, passam-se a três (3) apresentações/dia. Supondo que os horários do Paissandu se limitaram a sessões noturnas, torna-se plausível inferir que, a partir de 1966, a Cinemateca do MAM gerenciou todas as exibições das sextas-feiras. Esse parece ter sido o ápice da Cinemateca do MAM nos programas da casa. Mas, a partir daqui, vale considerarmos um aspecto crucial: o econômico. Ao contrário de São Paulo, somos cientes que do acordo Paissandu-Cinemateca havia uma vantagem a mais sobre esta – além do espaço e a questão publicitária, melhor dizendo. Tratava-se, em verdade, de uma retribuição financeira, baseando-se na divisão sobre a bilheteria da sala. Mais especificamente, a Cinemateca recebia um valor a partir das sessões que organizava.

Esse tipo de acordo junto a salas comerciais não era recente. Costumava-se praticá-lo nas *avant-premières*, no qual as rendas desses programas eram vertidas a instituições beneficentes, ou de utilidade pública. Antes mesmo da SAC, a Cinemateca Brasileira obteve

---

<sup>104</sup> A partir dos anos 1970, a Cinemateca veio apresentar, em seus impressos, uma lista com a frequência das sessões que organizava – apesar de não discriminar, nessa lista, as salas, e sim o total de público. Cf. CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. Quadro de Frequência. *Informe Anual [...]*, 1975, p. 12. Esses valores, com o mesmo tipo de apresentação, também se encontram nos informes de 1973 e 1976.

<sup>105</sup> CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. Informativo 35. *Informativos 1965-1966*, [1966].

<sup>106</sup> A partir de 1967, ampliam-se os horários para 18h30, 20h30 e 22h30. Cf. CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. Informativo 92. *Informativos 1967*, [1967].

<sup>107</sup> *Jornal do Brasil*, 28/12/65 – 04/12/65 e 12-13/12/65 – 18/12/65. Caderno B, *passim*.

favores nesse sentido.<sup>108</sup> No entanto, a *avant-première* é fato casual, esporádico; ademais, nem sempre a Cinemateca podia usufruir desse benefício, pois é certo que outras instituições “competiam” pela renda desses programas. Organizar sessões periódicas oferecia a chance, ao menos, de instituir uma constância nesse trabalho, garantindo-se mais acessibilidade à renda do cinema.

O mistério da Cinemateca Brasileira/SAC e salas comerciais é que nos faltam indícios se, nesses convênios, havia qualquer retribuição financeira às atividades da Cinemateca. No entanto, sabemos que isso se deu com a Cinemateca do MAM. O que pode existir de contraditório é o valor dessa porcentagem. Inicialmente, temos o depoimento de Fabiano Canosa: do total sobre a bilheteria, 10% de seu rendimento (bruto) eram mandados à Cinemateca. O valor de 10%, talvez, fosse uma cobrança simbólica tradicional, isto é, uma prática comum no vínculo de salas comerciais junto a entidades de cultura. O fato aconteceu com o Cine Clube de Fortaleza e o cinema Diogo – localizado no Centro de Fortaleza, e pertencente ao grupo Severiano Ribeiro. De forma similar à Cinemateca do MAM, o Clube não apenas programava os filmes, como recebia, das sessões que organizava, 10% desse valor em estado bruto. Ao que parece, o mesmo tipo de cobrança ocorreu em 1968, mediante acordo do Clube de Cinema de Porto Alegre e o Cine Marabá.<sup>109</sup>

Mas voltando à questão principal, Canosa menciona que o valor do recurso fosse limitado à Cinemateca – isto é, não vinha a ser redistribuídos noutras áreas e departamentos sob tutela do Museu de Arte Moderna. Não obstante essa centralização de renda, à primeira vista soa inconcebível que 10% vindos de cada sessão pudessem ser utilizados, de fato, em atividades preservacionistas da Cinemateca – acima de tudo, em trabalhos sobre duplicação. A saber, o único orçamento que temos sobre a instituição, discutindo as atividades de Maio de 1967, atribui para a Cinemateca um saldo positivo de NCr\$ 763,05. Orçamento que, aliás, não menciona qual a origem primária desses valores. De fato, na categoria de “Receita”, temos apenas dois (2) itens particularizados: 1. Venda de Ingressos Avulsos a Sócios e Não Sócios (NCr\$ 2.793,14); 2. Taxa de Circulação de Filmes (NCr\$ 50,00). Note-se a discrepância dos

<sup>108</sup> PACHECO, Mattos. “Cocktail” para as “Patronesses” de uma “Avant-Première”. *Diário da Noite*. Ronda Social, 07/08/1958, p. 6; Dia 17: “Avant-Première” Pró Cinemateca Brasileira. *Correio Paulistano*. 1ª Caderno, 08/03/1959, p. 7.

<sup>109</sup> Sobre o Clube de Fortaleza, cf. PEREIRA, Raul Kennedy Gondim. Federação Norte-Nordeste de Cineclubes e o Cinema de Arte do Diogo (1963). *Clube de Cinema de Fortaleza* [...], 2017, p. 170.

Sobre o Clube de Porto Alegre, cf. LUNARDELLI, Fatimarlei. Sequência Final. *Quando Éramos Jovens*, 2000, p. 192.



valores. Apesar de, em 1965, Cosme Alves Neto reconhecer importância à taxa de circulação, no intuito de proteger o acervo da Cinemateca, vemos que o grande mecanismo de arrecadação é, de fato, a venda de ingressos. Mas voltando à questão anterior, observaremos que nenhum trecho do relatório especifica qual a representação dessas vendas. Ou seja, não sabemos se elas originavam, acima de tudo, com a bilheteria das salas comerciais, ou então de cineclubes, centros acadêmicos, e demais instituições.<sup>110</sup>

Porém, não obstante o fator acima, o que significam esses NCr\$ 763,05 para a Cinemateca do MAM? Poderíamos, aqui, sob o risco de futilidade e cometermos muitos deslizes, imaginar um cenário de aplicação para essa quantia. Trata-se de gesto muito audacioso, mas que apenas o fazemos tendo em vista a falta de dados mais precisos quanto ao assunto. E sobre isso, tentaremos nos colocar da forma mais breve e sucinta. No caso, apenas tomemos a hipótese de que a Cinemateca precisasse duplicar, do seu acervo, um longa-metragem preto e branco.

Antes de tudo, observamos que *duplicar* é uma colocação tanto ampla. O *Manual de Manuseio de Películas* destaca quatro (4) materiais como aqueles usados mais frequentemente na preservação de obras cinematográficas. São eles o negativo original, o *máster*, o contratipo e a cópia – que é, efetivamente, a versão projetada. Nesse caso, entendemos que a transferência de qualquer um desses materiais a outro condiz, na verdade, a uma duplicação. Sendo que os acervos da Cinemateca Brasileira, e também do MAM, constituíam-se, acima de tudo, por *cópias*, seria natural que atividades de duplicação nesses locais focassem nas áreas de contratipagem (produção de contratipo) e copiagem (produção de cópia). No caso, a lógica é a mesma que a Fimoteca de São Paulo se utilizou nos anos 1950. Para não sobrecarregar as cópias do acervo, tornava-se necessário duplicá-las. E para fazer isso, demandava-se que, a partir da cópia, fosse gerado um contratipo. Somente a partir deste é que novas cópias seriam geradas, para fins de difusão.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> De acordo com o relatório, a principal despesa ficava por conta do aluguel de filmes (NCr\$ 1.460,29) – o que representava 70% sob as despesas desse mês. Cf. CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. Relatório de Maio. [1967].

<sup>111</sup> Sobre os materiais, cf. CINEMATECA Brasileira; COELHO, Fernanda. Tipos de Materiais e Suas Siglas. *Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas* [...], 2006, p. 31.

Para a Cinemateca Brasileira e o acúmulo de cópias, cf. Importante Instituição sobre Cinema em São Paulo. A Gazeta, 11/11/1954, *apud* THOMPSON, Cecília. Imprensa 1954-1963. *Cinemateca Brasileira e seus Problemas*, 1964, p. 62. Para a Cinemateca do MAM, depoimento Fabiano Canosa, concedido ao autor, em 05/2019.

Tendo isso em perspectiva, agora vejamos o dado financeiro propriamente. Algumas fontes nos detalham sobre valores de duplicação – apesar delas não coincidirem, de forma precisa, à época do relatório com o qual dispomos. Portanto, vamos considerar apenas os textos que mais aproximam desse período. Tendo em vista o limite de tempo, existe um orçamento para o Festival de Arte Cinematográfica, preparado em 1964-65. Esse texto menciona o valor médio sobre a copiagem de um filme em longa-metragem – listada a um total de Cr\$ 150.000,00. O que vamos dizer agora é muito improvável; porém, já que fazemos uma simulação, consideremos que o valor acima permanecesse fixo até Maio de 1967. Assim sendo, a cobrança ficaria a NCr\$ 150,00 – tendo em vista que, para conversão monetária, 1,00 Cruzeiro Novo (NCr\$) equivalia a 1.000,00 Cruzeiros (Cr\$). Agora cometendo outro pecado que é de ignorar demais obrigações financeiras, e metragem diferente dos filmes, apenas com o saldo de NCr\$ 763,05, a Cinemateca do MAM poderia solicitar/encomendar a produção de cópias que lhe pertencessem, no total de cinco (5). Isso se o acervo já tivesse o contratipo dos filmes em questão. Se o trabalho acima fosse necessário, então o cenário se modifica. Isso porque os valores do serviço eram mais caros. Em 1962, quando tratava de programa cinematográfico a ser ofertado ao Jockey Club, Rudá Andrade listava os valores sobre duplicação – tendo, como parâmetro, o laboratório da Rex Film. Portanto, na hipótese de se obter uma cópia, o valor era de Cr\$ 31,00 por metro; agora, se o objetivo fosse produzir um contratipo, o preço elevava a Cr\$ 48,00. Diferença similar ocorria na Líder Cinematográfica. Ao listar os preços que entrariam em vigor a Janeiro de 1965, a tabela de serviços desse laboratório atribuía a feitura da cópia, por metro, a Cr\$ 190,00. Em contrapartida, os valores a fim de se produzir o contratipo alternavam de Cr\$ 270,00-760,00. Ou seja, maior impacto para a Cinemateca do MAM em termos financeiros. E isso sem calcular gastos adicionais, como a mão de obra do laboratório – despesa apresentada na tabela de serviços da Líder, mas ignorada nos outros documentos.

No entanto, reiteramos que todo esse jogo de suposições é apenas um esforço de preencher lacunas que temos sobre as nossas fontes. Longe, portanto, de apresentarmos essas conclusões enquanto verdade, ou prova definitiva. Até porque, estamos levando em consideração um orçamento junto a tabelas de valores de datas incompatíveis – sem contar outras questões. Uma resposta mais afirmativa poderia ser obtida caso houvesse um registro, ou *borderô*, das sessões que a Cinemateca organizava, ou melhor, orçamentos que pudessem

---

Note-se, afinal, que o vínculo desses acervos a materiais de cópia é fruto de períodos específicos. Assim, é provável que essa concentração tenha se diluído com o tempo, dando-se vez para inserção e aumento de outros materiais – como *másteres*.

indicar, de fato, como esses recursos vinham a ser utilizados nas tarefas da instituição.<sup>112</sup>

Apesar de tudo, o relato dos 10% ainda resta controverso, na medida que ele não se harmoniza à carta-acordo de 1965, no qual se consignam as obrigações e direitos no vínculo entre a Cinemateca e a Esplendor Filmes S/A – então, o braço distribuidor do grupo Valansi.<sup>113</sup> Esse texto menciona que, à Cinemateca do MAM, atribuía-se a programação dos filmes de sexta-feira, às 22h30, no Cinema Paissandu. A fim de cumprir esse objetivo, a Cinemateca poderia tanto utilizar filmes de seu acervo, como de fontes diversas. Quanto à compensação financeira, porém, o montante que lhe cabia era de 50%, a partir das sessões que organizava. Sem dúvida, um valor considerável – acima de tudo, quando o comparamos à margem de 10%. No entanto, seria a carta-acordo fator suficiente para indicar que essa última versão seja descartada? Bom, proceder assim seria um tanto inconsequente, e vamos explicar o porquê.

A começar, o item que finaliza o convênio assim menciona: “O presente acordo poderá ser renovado, ou interrompido cada 6 (seis) meses a partir da presente data”. Seria, enfim, totalmente natural a adaptação do contrato, tendo em vista necessidades dos Valansi e/ou da Cinemateca. Supomos que, até 1968, portanto, essa carta-acordo será objeto de alteração. E os motivos disso são óbvias. Primeiro, o texto apenas menciona o Paissandu como objeto/peça desse acordo. No entanto, sabemos que a Cinemateca também programou no Tijuca Palace. Os jornais, e material da Cinemateca, assim mencionam. Ademais, temos a questão do horário. Sabemos que, no princípio, a sessão de 22h30 era a única a ser programada. *Tabu* e outros filmes do período inicial são testemunhas disso. Mas a Cinemateca terminou expandindo seu campo de atuação, organizando sessões às 24h de sábado, sem contar outros programas de sexta. É possível que antes desses fatos surgirem, mudanças haviam sido aplicadas no texto original. Se as mudanças vieram a ser formalizadas, ou não, trata-se de outro assunto. Mas a tendência é acreditarmos que novos direitos e obrigações podiam ter sido implementados, não apenas da Cinemateca e o Paissandu, mas daquela junto a outros cinemas do Rio de Janeiro.

E a última questão. Em 1966, temos uma nota de Cosme Alves Neto ao Diretor-

---

<sup>112</sup> Para os valores, *cf.* Programação do Festival de Arte Cinematográfica, [1964-65]. Para a Rex Film, *cf.* ANDRADE, Rudá. Elementos de Informação Tendo em Vista o Orçamento para o Projeto Jockey, 02/1962. Aos da Líder Cinematográfica, *cf.* Tabelas de Preços para Serviços de Grandes Metragens. [1965]

<sup>113</sup> Cópia-Contrato Esplendor Filmes, 24/11/1965. A data, no caso, refere-se ao contrato original. A citação seguinte é dessa fonte.

Tesoureiro do Museu de Arte Moderna.<sup>114</sup> Nesse comunicado, já nos deparamos com informações que faltavam na carta-acordo. Por exemplo, são mencionadas despesas sobre aluguel de filme, e outras gratificações sob o encargo da Cinemateca. Também esclarece que, na hipótese de filmes a serem distribuídos pela Esplendor Filmes, a Cinemateca tinha direito a apenas 25% sobre a bilheteria do Paissandu – e não o valor de 50%. Esse documento é outra constatação das mudanças que se operaram desde o acordo de 1965. Portanto, não seria de estranhar que, em algum momento, a hipótese dos 10% poderia ter sido, de fato, aplicada na relação Cinemateca-Paissandu.

Mas, independente a porcentagem, é verdade que outros fatores podiam auxiliar a Cinemateca na questão financeira, como recursos que vinham do próprio Museu – inclusive o seu quadro de sócios, como mencionamos. Outro método que a Cinemateca do MAM podia utilizar era, mesmo, o de ampliar suas ligações junto às instituições culturais, num lado, e as salas comerciais, noutro. Porém, em qualquer uma dessas situações, mais estudos se fazem necessários. Limitando apenas às salas comerciais, temos a dúvida, por exemplo, de quanto desses locais a Cinemateca, efetivamente, recebeu por conta das sessões que organizava. E com *receber*, queremos dizer sobre ganhos de bilheteria, e não apenas em utilizar o seu nome a fins de publicidade. O impacto da última situação é que, adentrando nesse trajeto, a Cinemateca podia ficar isenta quanto aos lucros do cinema. Sem mencionar o caso do Paissandu, a vistoria de alguns recibos indica que também houve divisão nas receitas da Cinemateca junto ao Cinema I, Novo Pax e Riviera.<sup>115</sup> À primeira vista, isso nos sugere que a repartição dos lucros talvez fora um mecanismo invariável para a Cinemateca – não obstante detalhes sobre a forma de partilha entre cada uma das salas. No entanto, Canosa aponta que nem sempre isso parece ter sido o caminho habitual. A saber, a mera questão publicitária teria sido um artifício que a Cinemateca recorreu em algumas situações, como no Tijuca Palace e o Cine Arte UFF.<sup>116</sup> Comentário que, sem dúvida, problematiza a ideia da divisão sobre a bilheteria ser um fato constante. O depoimento, aliás, pode nos levar à ideia de que os repasses não vinham a ser feitos, uma vez que a Cinemateca não organizava as sessões nesses cinemas. Por cortesia, ou qualquer outro motivo, deixar-se-ia apenas que o nome da instituição fosse utilizado em

---

<sup>114</sup> Mensagem Cosme Alves Neto ao Diretor Tesoureiro, 31/05/1966, p. 1.

<sup>115</sup> Recibos e Borderôs da Cinemateca do MAM. Os documentos sobre o Cinema I e Novo Pax se limitam ao ano de 1978. O do Riviera, de 1965 – por conta da *avant-première* do filme *América, América (America, America, Estados Unidos, 1963)*, de Elia Kazan.

<sup>116</sup> Ao menos na questão do Tijuca Palace, Canosa afirma que a Cinemateca não ganhava os 10%. Depoimento Fabiano Canosa, concedido ao autor, em 05/2019.

algumas programações dessas salas. De qualquer maneira, tanto as hipóteses sobre o mecanismo invariável de partilha, como sua versão desafiadora, são possíveis. Contudo, é inegável que mais documentos precisam ser obtidos, não apenas para contornar esse tipo de problema, mas também com vistas a obtermos uma ideia mais precisa das exposições e o seu impacto no trabalho preservacionista da Cinemateca do MAM.

## 2.4 – Um Cinema para o Passado? A Situação do Cinema II

Esta parte do trabalho é uma forma de avaliar o nível de infiltração a que se submetiam filmes antigos, tendo em vista o Rio de Janeiro e seu mercado exibidor. Sem dúvida, não faremos uma análise sobre os principais cinemas, visto que a tarefa é bem mais extensa. A ideia é concentrarmos na programação de uma sala, o Cinema II, sediado em Copacabana. O motivo se deve à gênese do local, que é vinculado, na sua origem, a uma espécie de cinema-repertório, uma sala especializada na projeção de filmes antigos. No entanto, todos os filmes apresentados no Cinema II serão avaliados, independente a décadas em que foram produzidos, e sua procedência, estrangeira, ou nacional. No tópico a seguir, faremos essa mesma análise, mas voltando-se à chamada linha alternativa, ou cultural, de exibição.

Antes de nos lançarmos no exemplo do Cinema II, cabe-nos ainda ponderar sobre o problema do filme antigo e seus significados.

### 2.4.1 – Filme Antigo, Filme Velho

Talvez a pergunta mais crucial a ser feita, agora, é: no que consiste um *filme antigo*? Se julgamos pelo valor das ideias que carregam, pode-se argumentar que todas as obras cinematográficas são, de fato, atemporais. Talvez um filme é antigo tendo em vista certas marcas de enunciação – fotografia, estilo de narração, *etc.* – que poderiam ser delimitadas em fases históricas. Os parâmetros acima são viáveis, assim como são os que utilizam datas de produção, ou lançamento, como referência. De fato, várias opções nos soam adequadas à classificação que pretendemos. A fim de solucionar a questão, pretendemos nos guiar a partir do conteúdo que vamos analisar e, deles, formar uma definição sobre o tema. Através desses tópicos, reconhecemos alguns conceitos sobre *filme antigo*, e sobre os quais discutiremos a seguir.

A princípio, temos a definição que parece a mais ambígua, que é a de classificar um filme de antigo porque este não é um lançamento. Essa situação é vista nos artigos de 1961-62, que discutem a prática de certos exibidores em projetar filmes nacionais que saíram de cartaz, a fim de burlar o tabelamento vigente aos ingressos de cinema. O *antigo* nesses textos implica uma referência cronológica, apesar dela nunca ser precisa. Um filme é antigo a qual intervalo de tempo? Esse limite nunca é definido. E isso nos leva a pensar que, uma vez saído de cartaz,

todo filme poderia ser incluso nessa categoria.

A outra definição é mais precisa, no sentido que lida com um recorte temporal mais detalhado. Nessa hipótese, o filme é antigo tendo em vista a data que lhe impõe o certificado expedido pelo órgão de Censura. Esse mesmo certificado autorizava um prazo de cinco (5) anos, visando à exploração comercial da obra em todo país. Completando-se esse período, tornava-se imprescindível solicitar outro certificado – novamente, para fins de explorar a obra por mais cinco (5) anos. Nesse contexto, o *antigo* se refere a todo um conjunto de filmes recensurados, que tinham expirado o seu certificado inicial. Assim, para continuarem a ser exibidos, os filmes em questão tinham de solicitar um novo certificado. A definição acima é a que desponta em 1964, quando ambiguidades e imposições legais conduzem a um quadro de hostilidade, sobretudo entre produtores e o setor da exibição.

Tampouco nos é útil a referência de *antigo* deduzida pelo *Jornal do Brasil*. Referente ao período de 1973-79 – período no qual o Cinema II se manteve ativo – o *Jornal do Brasil* tinha hábito de dividir sua programação de cinema em *Estreias*, *Continuações* e *Reapresentações*. O critério que os separa é, evidentemente, temporal. Os filmes em *Estreia*, sem dúvida, representam lançamentos; trata-se da primeira vez que são exibidos nas salas e cinemas do Rio. A *Continuação* é, meramente, fase seguinte à estreia; antigos lançamentos são inclusos nessa categoria e, dessa maneira, abrem lugar a outros filmes que chegam sobre o mercado. Estes, porventura, entrarão no mesmo ciclo, e assim repetidamente. Por último, temos as *Reapresentações*, indicando filmes que saíram de cartaz e, depois, foram reinseridos no circuito de exibição. Portanto, depreende-se haver uma lacuna entre *Continuação* e *Reapresentação*, tempo este em que os filmes aguardam seu destino: postos novamente em circulação, ou cessam suas exibições, e passam a ser estocados nas agências e filiais de distribuição – até o momento que, finalizando-se o prazo de cinco (5) anos da Censura, suas cópias venham a ser inutilizadas. Dessa maneira, a *Reapresentação* inclui tanto os filmes em posse do certificado inicial, como aqueles recensurados – isto é, que já tinham expirado o certificado em questão. O aspecto mais importante é que os filmes deviam ter saído de cartaz – “sumido” do circuito – e depois voltado à exibição. Para essa categoria, portanto, o certificado ser inicial, ou não, é um motivo indiferente.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Num artigo sobre o circuito exibidor do Rio, Hoineff utiliza os termos *Reprises* e *Relançamentos* para indicar filmes recensurados. Diferença é que, nas *Reprises*, as cópias são as mesmas do lançamento inicial. Nos *Relançamentos*, todavia, novas cópias são produzidas a fim de serem utilizadas no circuito.

Portanto, uma divisão tendo em vista as categorias de *Estreia*, *Continuação* e *Reapresentação* tomavam o lançamento sobre o mercado como guia para se definir o *filme antigo*. Nesse caso, porém, tornava-se inevitável que vários períodos de tempo se cruzassem, no qual o *antigo* poderia ser tanto o filme lançado em dois (2), como também aquele de vinte (20), ou trinta (30) anos. Utilizando-se o critério acima, o filme *O Rosto (Ansiktet)*, Suécia, 1958), de Bergman entrava na categoria de *Estreias* quando apresentado em 1975, no Cinema II.<sup>118</sup> Malgrado a data de produção, ou lançamento original, o *Jornal do Brasil* se limita a observar o cenário de exibição no Rio de Janeiro. Se estreia, significa que, anterior a 1975, o longa-metragem jamais fora lançado nos cinemas do Rio. Em contrapartida, *O Rosto* pode ser visto um filme antigo, se utilizássemos a definição do próprio Cinema II que, na origem, fora anunciado como um local voltado, exclusivamente, a apresentar produções das décadas de 1930-50. Sem dúvida, poderíamos questionar o porquê desse limite específico. Porém, nesse caso, havia ao menos uma demarcação mais precisa, um limite mínimo-máximo de tempo, e com o qual o repertório do Cinema II, em tese, deveria se guiar. Mas, como veremos adiante, não foi o que aconteceu.

Acreditamos, no fundo, que a noção de *filme antigo* é problemática. Se a utilizamos, é porque foi um termo geralmente difundido na imprensa, e nos quais problematizações e dúvidas quanto a seu sentido eram, provavelmente, de menor interesse. Pois o termo *antigo* implica um conceito de *novo* que, também, é difícil de aplicar em termos absolutos. Em tese, a forma mais apropriada seria definir com base na “idade” do filme – data de produção, ou lançamento – mas fixar um limite mínimo-máximo em épocas, *à la* Cinema II, ainda nos parece uma medida arbitrária quando não temos outros limites, como a presença de elementos narrativos, ou membros da equipe técnica como objeto de pesquisa.

Tudo colocado em perspectiva, optamos em evitar qualquer demarcação para o filme antigo, utilizando o procedimento que também usamos no Capítulo I, de apenas classificar os filmes por décadas, medindo a infiltração de cada um sobre o objeto que analisamos – seja a programação do Cinema II, ou qualquer mostra de exibição. De qualquer maneira, a forma

---

Sobre os comentários, cf. HOINEFF, Nelson. Os Bons Filmes de uma Semana Triste. *O Jornal*, 06/09/1973. Cinema, p. 3.

De qualquer maneira, é interessante constatar que a nomenclatura do programa cinematográfico do *Jornal* é a mesma utilizada, de 1973-79, pelo *Jornal do Brasil*. Cf. LOPES, Décio. Filmes. *O Jornal*, 06/09/1973. Cinema, p. 4.

<sup>118</sup> Sobre a exibição, cf. Apêndice D.



como os dados podem ser utilizados é aberta – inclusive, para definições de filme antigo que, no futuro, venham a ser adotadas.

## 2.5 – O Filme de Repertório e o Cinema II

Em certas situações, as notícias que envolviam os cinemas de arte incluíam, entre sua lista de atrativos, a reexibição de filmes que se encontravam fora de circuito – o que implicava tanto filmes saídos de cartaz, ou que tiveram o certificado inicial expirado. O Apolo, em São Paulo – que, além de programar *filmes difíceis* e de outras nacionalidades – fazia questão de ressaltar essa característica:

Uma das missões de grande responsabilidade que cabe à sala do “Apolo” será a de selecionar as “reprises”. São bastante numerosos os filmes lançados de qualidade lançados em São Paulo em condições muito más, o que impediu que o público interessado deles tomasse conhecimento.<sup>119</sup>

A mesma incumbência tinha sido atribuída ao Mesbla:

A ABCC (Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos), [...], aprovou moção de apoio ao projeto de ‘Cinema de Arte’ da STA (Sociedade Teatro de Arte), que visa oferecer ao grande público, em um cinema desta Capital, lançamentos e reprises de filmes de alta categoria, considerados “não comerciais” pelos circuitos exibidores, assim como filmes clássicos, experimentais ou dedicados à divulgação das demais artes.<sup>120</sup>

Na mesma orientação vinha o Cinema II, inaugurado sobre o êxito que tinha alcançado seu predecessor, o Cinema I, também localizado em Copacabana, à Rua Prado Júnior. Quanto a este, suas notícias de inauguração jamais citaram a exibição de reprises, fato que contrastou à abertura do II, que se dizia voltado, exclusivamente, a mostrar obras do passado. Tanto é que assim fora descrito por Ely Azeredo:

[...] a razão de ser do Cinema-2 estará na tela: filmes selecionados da produção das décadas de 30, 40 (as mais férteis do falado) e 50. [...]. Aliás, também é projeto da equipe do Cinema-1 a apresentação de clássicos do cinema silencioso, sonorizados ou não – e na primeira hipótese – acompanhados do piano cinematográfico de saudosa

<sup>119</sup> Cinema de Arte. *O Estado de São Paulo*, 11/02/1961. Suplemento Literário, p. 5.

<sup>120</sup> ABCC e Cine Mesbla. *Jornal do Brasil*, 01/08/1958. 1º Caderno, p. 10.

memória.<sup>121</sup>

Ao menos, o Cinema II tinha essa proposta inicial. O desafio é perceber se o mesmo objetivo fora, ou não, alcançado. Mas ao observar a sua grade, podemos notar um afastamento sobre o que deveria ter sido, desde já, seu critério, ou fator de distinção. As projeções iniciais do Cinema II, de fato, tentaram se limitar às décadas de 1930-50. Apesar de tudo, já é possível notar, em 1973, a exibição de *Quando o Carnaval Chegar* (Carlos Diegues, 1972) e *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972). Obviamente, nenhum deles satisfaz a condição de tempo sobre a qual o Cinema II se propôs. Essa lacuna, porém, continuará por toda existência da sala, de 1973-79, quando se exibem filmes mais antigos em justaposição aos recentes.

Se observarmos o programa do Cinema II, a maioria das produções feitas nas décadas de 1930-50 se concentram nos anos de 1973-74. Em seguida, o número de filmes desse período despenca – isto é, se comparado à produção de 1960-70. De 1973-74, temos o aumento sobre a produção mais antiga, porém uma elevação ainda mais substancial na outra década. Se, em 1973, havia dois (2) filmes de lançamento recente, o caso se transforma a partir de 1974, quando são exibidos quatorze (14) filmes dos anos 1970. A partir de 1974, será este o período que concentrará a maioria dos títulos em projeção.

De 1973-79, e sem contar repetições, duzentos e cinquenta e seis (256) filmes serão apresentados no Cinema II. Destes, cento e sessenta e sete (167) pertencem aos anos 1970 – 65% sobre o total de filmes. Logo em seguida, vêm as décadas de 1960 (23 títulos), 1930 (20), 1940 (11) e 1950 (10). Há filmes anteriores aos anos 1930, projetados muito ocasionalmente. A maior concentração sobre eles ocorreu em 1978, por conta da mostra 83º Aniversário da Invenção do Cinema – no qual foram projetados vinte (20) títulos. Somando as décadas de 1930-50, o total de filmes é irrisório: chega a 16% do que fora apresentado de 1973-79. Se usarmos, nessa contagem, toda produção anterior a 1930 (24, no total), chegaremos a 25% sobre o total da programação.

As observações acima levam em consideração todos os filmes de longa e curta-metragem, independente o fator da nacionalidade. Mas se agora considerarmos apenas a produção nacional, teremos uma gigante discrepância, na qual a maioria dos títulos são dos anos

---

<sup>121</sup> AZEREDO, Ely. Cinema-2, Fronteira Nova. *Jornal do Brasil*, 04/09/1973. Caderno B, p. 2.

1970. Do parâmetro que o Cinema II havia delineado, apenas *Sinhá Moça* (Tom Payne/Oswaldo Sampaio, 1953) obedeceu à regra. Se, no total, foram projetados setenta e oito (78) filmes nacionais, essa proporção é baixa levando em conta toda programação do Cinema II, equivalendo a 30% desta.

Observando, agora, a programação em toda fase de 1973-79, podemos observar mais facilmente que o Cinema II não pôde alcançar seu objetivo por inteiro. Apesar do início promissor, a tentativa de se investir num mercado exclusivo sobre filmes do passado terminou se mostrando cada vez mais distante. E a situação ainda é mais problemática com o cinema nacional. Fora *Sinhá Moça*, os demais filmes mais antigos são os curtas *Os Óculos do Vovô* (Francisco Santos, 1913) e *Os Funerais do Barão do Rio Branco* (Botelho Cia, 1913), apresentados em 1978.

Ao menos, um dos motivos dessa lacuna pode ser explicado a seguir – e que nos leva a uma hipótese sobre o filme nacional antigo estar subrepresentado no Cinema II. E a explicação não é movida pelo ódio, ou repulsa, à produção nacional. Por um lado, é verdade que salas e cinemas de arte não tinham voto de prioridade ao filme brasileiro – mais um atributo dos cineclubes e cinematecas. O patriotismo não lhes movia tanto e assim visavam a uma abordagem cosmopolita – embora com linhas de interesse. Em 1959, ao discorrer sobre a programação do Cine Mesbla, Ely Azeredo declara:

Não haverá “parti-pris” em matéria de nacionalidade, gênero ou escola. Filmes de todas as procedências e estilos poderão fazer parte da programação, desde que apresentem um alto nível qualitativo. Mas, por ser o que mais dificuldade encontra para correr nosso mercado, o cinema europeu merecerá da Sociedade Teatro de Arte uma atenção especial.<sup>122</sup>

Por outro lado, a intenção do grupo que originou o Cinema I e seus herdeiros<sup>123</sup> não parecia ser a de antagonista sobre o filme nacional. Um dos que integraram esse grupo, o crítico Alberto Shatovsky, mencionou, por ex., da importância que tinham essas salas e cinemas de

<sup>122</sup> Teatro de Arte Vai Lançar no Mesbla “Cinema de Arte”. *Jornal do Brasil*, 06/01/1959. 1º Caderno, p. 6.

<sup>123</sup> Além do II, o grupo também fora responsável pela origem do Cinema III, localizado à Rua Conde de Bonfim, na Tijuca. Para o endereço e proprietário, cf. GONZAGA, Alice. Salas de Exibição: 1896-1995. *Palácios e Poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*, 1996, p. 325.

arte para difundir o que, segundo ele, consistia nos filmes *médios e menores*.<sup>124</sup> Nessa entrevista, Shatovsky se mostra favorável, inclusive, à programação de filmes com censura vencida, baseando-se em dispositivo do próprio do Estatuto do Cinema de Arte. Mesmo com o limite dessas projeções a cinemas de arte, quando apresentado no Conselho Nacional de Cinema (Concine), a questão fora severamente criticada, fundamentando-se na ideia de que os títulos levariam concorrência às produções mais recentes.<sup>125</sup> No tocante a filmes nacionais do passado, essa questão parece ter sido um dos obstáculos com que se deparou o Cinema II. Problema que não havia começado ali, mas com raízes que se prolongavam há tempos.

### 2.5.1 – O Programa Duplo

A partir dos anos 1960, uma série de artigos desponta na imprensa carioca envolvendo a reprise de filmes nacionais pelos cinemas e salas, em geral – não obrigatoriamente de arte. Podemos separar esses acontecimentos em fases, tendo em vista a ordem cronológica que ocorreram. Mas, independente disso, a resultante desses fatos jamais se alterou; por meio delas, é possível notar o ambiente hostil que a reprise de filmes significava para determinados grupos que, direta, ou indiretamente, atuavam no setor cinematográfico.

A primeira fase difere sobre as outras, em relação à causa do fenômeno, e daqueles que, por meio dela, foram afetados. Tratava-se, em verdade, de uma prática adotada por certos exibidores, que consistia em formar programas duplos – uma sessão cinematográfica que apresentava dois filmes em seguida. A ressalva é que um desses títulos devia ser, obrigatoriamente, uma produção nacional. Os jornais observavam nisso um subterfúgio que visava menos em apoiar o filme brasileiro, e sim contornar o tabelamento que se aplicava aos ingressos de cinema. As raízes disso vinham da Comissão Federal de Abastecimento e Preços (COFAP) – órgão responsável, à época, pela indexação dos cinemas e outros setores da economia. Em 1956 – e, mais uma vez, em 1959 – a legislação da COFAP permitiu que o valor das entradas pudesse ser aumentado para filmes brasileiros. Ou seja, qualquer sessão de cinema

---

<sup>124</sup> SHATOVSKY, Alberto; PEREIRA, José Haroldo. O Problema da Exibição. *Filme Cultura*, n. 31, p. 8, 11/1978. Sobre uma concepção do *filme médio*, cf. SHATOVSKY, Alberto; PEREIRA, José Haroldo, *ibid.*, p. 10 – no caso, seriam produções *de autor*, ou *sem maiores apelos comerciais*.

<sup>125</sup> Sobre o dispositivo, cf. AZEREDO, Ely. Estatuto do Cinema de Arte: O Projeto da “Abertura” para os Filmes. *Jornal do Brasil*, 31/03/1979. Caderno B, p. 2. Sobre críticas ao Estatuto, cf. SHATOVSKY, Alberto; PEREIRA, José Haroldo, *op. cit.*, p. 8.

tinha o direito de usufruir o valor máximo que a COFAP impunha no tabelamento, desde que a sessão contivesse um programa, ou fita nacional de longa-metragem.<sup>126</sup>

É curioso racionalizar quais eram os planos da COFAP nessa jogada: seria o de levar mais exibidores a investir na produção de fitas nacionais, uma vez que estas podiam se isentar do tabelamento? Ou, simplesmente, levar a uma maior apresentação desses filmes, o que poderia aumentar o consumo sobre os mesmos? Ou seja, ambas as hipóteses nos levam à ideia de que o objetivo da COFAP fosse subsidiar, diretamente, ou não, a produção de filmes nacionais. Por um lado, não temos ideia se, por causa dessa medida, a quantidade de títulos nacionais aumentou sobre o circuito exibidor – neste caso, referindo-nos à linha comercial. Por outro, se isso de fato ocorreu, certos exibidores – e os jornais indicam dessa forma – não apostaram em lançamentos. Optaram, pelo contrário, na utilização de reprises. E, também o parece, utilizavam-nas à exaustão. O indício mais antigo que temos remonta a 1961. O texto, porém, deixa implícito que a prática já vinha sendo adotada há algum tempo:

Muita gente vem estranhando que alguns cinemas da Zona Sul, considerados como lançadores (“Leblon”, “Miramar”, “Roxi”, etc.) surjam de vez em quando com programas duplos. Ou, para sermos mais precisos, com um velho filme nacional acompanhando o filme estrangeiro (lançamento ou reprise). A coisa é nova, evidentemente, na ZS, mas já é de alguns meses nos cinemas dos centros, nos cinemas da Zona Norte e nos cinemas de subúrbio. E foi uma “saída” das empresas Severiano Ribeiro para superar o problema do tabelamento.<sup>127</sup>

Embora mirando no grupo Severiano Ribeiro, é natural que outros exibidores fossem culpados de igual procedimento – como sugere essa carta de um indignado leitor:

[...] tudo quanto é cinema marca barbante, agora, apresenta, juntamente com filme estrangeiro, fita nacional idosa e pronto! Sinal verde para cobrar majorado. Há especular que têm em estoque seis desses filmes velhos. E os que os frequentam são obrigados a suportar, dezenas de vezes, a mesma fita nacional, em pequeno espaço de tempo!<sup>128</sup>

<sup>126</sup> Sobre a legislação de 1956 e 1959, cf. Determina a Cofap os Preços-Teto das Entradas de Cinema. *Cine-Repórter*, ano XXII, p. 4, 02/1956., p. 4; Preços Fixos de Ingressos (Máximos Permissíveis) Seja Qual Fôr o Sistema de Filmagem e Projeção. *Cine-Repórter*, ano XV, p. 1, 01,1959.

<sup>127</sup> BARROS, Luiz Alípio. Programas Duplos. *Última Hora*, 19/09/1961. Cine Ronda, p. 10.

<sup>128</sup> Muita Burrice. *Última Hora*, 06/02/1962. Fala o Povo na “UH”, p. 8.

Desse último trecho, nota-se como a atitude dos exibidores podia ser um grande inconveniente aos frequentadores de salas. Mas havia quem ampliasse o escopo do problema, como o fez Luiz Alípio de Barros. Quando este critica Severiano Ribeiro devido aos programas duplos, o autor vincula o desconforto do público a uma questão maior. Ou seja, não estaria em risco apenas o conforto dos espectadores, mas o próprio olhar destes em relação à qualidade do filme brasileiro:

Os velhos filmes da Atlântida estão sendo usados e abusados, semana após semana. E este é um grande perigo para o cinema nacional. Pois o público, principalmente o público da ZS [Zona Sul] e do centro, sempre recebe os velhos nacionais com vaias, pois já os viram, em outros cinemas, semanas atrás.<sup>129</sup>

O mesmo sentido de ameaça ao cinema nacional é retomado por Alípio noutro de seus textos ao *Última Hora*:

O público já não aguenta mais assistir, vezes sem conta, películas nacionais empurradas em programas para que os cinemas possam cobrar preços mais altos. [...]. O negócio, como está sendo feito, é de deixar doido qualquer espectador. E mais: de fazer com que as plateias tomem horror à fita brasileira.<sup>130</sup>

É verdade que se pode lançar dúvidas quanto à ligação entre o abuso de se reprisar excessivamente, e a tentativa de menosprezar o filme brasileiro. A partir desse raciocínio, o autor nos deixa implícito que a reação dos frequentadores será a mais imediatista, no qual o foco de suas inquietações não é vertido aos exibidores – que, de fato, comandam a programação de suas casas – e sim à atividade cinematográfica, em geral. Essa hipótese é possível, embora não o suficiente para descartarmos a outra, que implica a figura de um público mais consciente e que procura bem discernir os culpados. Não obstante, um viés negativo parece ter sido a imagem que mais preponderou sobre essa atividade. Cinemas de instalações a nível precário, filmes nacionais que não despertavam interesse e muito repetidos, apenas despertavam a fúria da crítica especializada e de certos espectadores. Ao que parece, a ação é finalmente interdita por uma

---

<sup>129</sup> BARROS, Luiz Alípio. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>130</sup> Cinema Brasileiro em 1962. *Última Hora*, 28/03/1962. Cine Ronda, p. 8.

nova legislação da COFAP, que proíbe a isenção do tabelamento por conta do filme nacional.<sup>131</sup> Porém, isso não seria o fim dos conflitos acerca do tema.

### 2.5.2 – A Questão da Obrigatoriedade

Os acontecimentos que caracterizam, a partir de agora, o tema das reprises, distanciam-se àquele da fase inicial por alguns motivos. Primeiro, tendo em vista a entrada de novos atores nesse cenário. Enquanto nos programas duplos a oposição se vinha da audiência, especializada ou não, contra o grupo de exibidores – ou, mesmo, contra o filme nacional, como argumentava Luiz Alípio de Barros – nessa atual situação veremos um conflito voltado, acima de tudo, à disputa produtores *vs* exibidores.

Em segundo lugar, temos a questão de causa. O programa duplo se baseava numa estratégia para aumentar o valor dos ingressos, tendo em vista uma brecha na legislação da COFAP. A partir desses outros episódios, no entanto, o fundamento é alterado. O problema, agora, é discutir se filmes recensurados tinham direito a satisfazer a legislação que obrigava todos os cinemas a uma quota de produções nacionais que deveriam ser, neles, exibidos.

O início dessas rupturas se dá em 1964, quando subexistia ainda um órgão de Censura para os Estados e o Governo Federal. Antes de se retirar da chefia do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) da Guanabara, Elpídio Reis, decreta uma Ordem de Serviço que abre oportunidade aos filmes recensurados.<sup>132</sup> A partir dessa instrução, obras que já haviam esgotado seu certificado inicial, podiam solicitar um novo e, ainda sim, serem utilizadas na contagem de tempo obrigatória ao filme nacional. Assim, pela nova orientação do SCDP, as reprises ganhavam um benefício a mais. A instrução, ao que parece, apenas limitava a forma que os cinemas procederiam com o novo sistema. Isto é, se o filme já havia sido exibido numa sala por determinado tempo, dever-se-ia aguardar a emissão de outro certificado para que o mesmo fosse reapresentado nesse cinema. Porém, não obstante essa ressalva, o fator mais importante a destacar da norma é que, agora, os exibidores tinham liberdade de usar antigos filmes na programação de seus cinemas e, ainda, cumprir o requisito legal da obrigatoriedade. E como a norma do SCDP não impôs outros limites quanto à utilização dessas reprises, o

---

<sup>131</sup> Preço Máximo de Cinema Fixado em 200 Cruzeiros. *Correio da Manhã*, 30/05/1963. 1º Caderno, p. 7.

<sup>132</sup> Chanchada Quer Voltar e Causa Luta no Cinema. *Tribuna da Imprensa*, 17/02/1964. 2º Caderno, p. 1.



acontecimento gerou uma onda de medo sobre a classe dos produtores/realizadores. Ao que parece, as críticas vieram mais de elementos ligados ao grupo cinemanovista – nada estranho, considerando que a norma vigorou apenas na Guanabara, onde se reunia o núcleo do Cinema Novo. Destes, todos são unânimes em tomar a ideia como retrocesso, tendo em vista supostas dificuldades que a norma levaria para a circulação de filmes recentes – aqueles do Cinema Novo, diga-se. Alguns parecem se inquietar com a possível volta das chanchadas, como Nelson Pereira dos Santos. Já Luiz Carlos Barreto observa a medida do SCDP como uma tentativa do governo Carlos Lacerda, então governador da Guanabara, em desmoralizar a nova produção de filmes. Rui Guerra postula que o incentivo sobre o cinema local só pode funcionar à base de películas inéditas. Em suma, o clima era mais de anseio que receptividade; por isso, a desconfiança reinante tanto na produção, como junto aos realizadores.<sup>133</sup>

Ao que parece, a causa de todo o problema estava na falta de clareza sobre as normas da União, que disciplinava, em linha geral, a obrigatoriedade do filme brasileiro nas salas comerciais. Em 1963, uma reforma havia sido adotada na legislação, por meio do Decreto n. 52.745. Apesar das mudanças na legislação, fato é que o Decreto omitia totalmente se filmes recensurados podiam usufruir da obrigatoriedade. Nesse viés, a Ordem de Serviço do SCDP estadual podia ser considerado uma forma de contornar o vazio que a legislação federal deixara. Ou seja, a medida do SCDP não seria afronta à norma superior, por faltar, em ambas, um elemento claro de oposição. A legislação estadual, no caso, somente incluía o que fora omitido da instância maior.

Os dissabores que vieram com a orientação do SCDP, muito provavelmente, foram os catalisadores da mudança que se efetuou sobre o Decreto n. 52.745. Por esse motivo, em 1965 é posta em funcionamento uma nova legislação do tema, mediante o Decreto n. 56.499. E este, à guisa de remediar a falha do antecessor, coloca explicitamente no seu Artigo 2º que apenas filmes na vigência do certificado inicial podiam ser usados para cumprir a quota de obrigatoriedade. Portanto, filmes que solicitassem novo certificado estavam, agora, isentos do benefício e, a partir desse instante, uma franca oposição se consolidou entre a norma do Serviço de Censura da Guanabara, num lado, e o Decreto federal, no canto oposto – o que levou, sem dúvida, a um enfraquecimento da primeira.

---

<sup>133</sup> RODRIGUES, Antônio Carlos. Cineastas Acusam Plano de CL Contra o Cinema Nôvo. *Última Hora*, 17/02/1964. 2º Caderno, p. 4.

Com o Decreto 56.499, encerrou-se por ora a disputa sobre o filme antigo. No entanto, eis que a situação novamente surge, nos anos 1970, com o Estatuto do Cinema de Arte. Como vimos, esse projeto buscava regulamentar o funcionamento dessas salas, também pautando na legislação as vantagens que lhes seriam concedidas. O Estatuto jamais chegou a ser executado, seja na época do Instituto Nacional de Cinema, ou da Embrafilme. Porém, não obstante seus impasses, ao menos uma das versões do projeto fora apresentado na sua íntegra. O fato se deu em texto de Ely Azeredo, ao *Jornal do Brasil*. O texto, a saber, fora publicado em Março de 1979, quase sete (7) anos desde que o Estatuto tivera a primeira aparição da qual temos ciência.<sup>134</sup> Nesse quadro, o autor da matéria, Ely Azeredo, mostra-se confiante em ressuscitar a ideia do projeto, tendo em vista “aceno” dos Ministros da Educação e Cultura e o da Justiça, a fim de criarem, no país, uma estrutura de salas especiais mediante uma legislação específica sobre o tema.<sup>135</sup>

Como antes mencionado, o Estatuto resolve que a programação deveria ser o único critério para atribuir um cinema, ou sala, como de *arte*. E vale recordar: nos itens sobre o tipo de programa que competia às salas de arte, notamos que um deles tratava, justamente, sobre a exibição de clássicos, ou filmes de especial significação na história do cinema – o item *c*. Se obedecido apenas o item *c*, ou qualquer outro – já que o Estatuto não estabelecia quota por categorias do programa, como acontecia na França – todo cinema, ou sala de exibição, podia se candidatar à terminologia que o Estatuto propunha firmar.

O gesto de incluir filmes do passado como meio de se identificar salas de arte também repercutiu na questão dos benefícios, pois constava no Estatuto, em seu Artigo 4º, que os cinemas de arte tinham o direito em:

- b) exhibir filmes brasileiros antigos de longa-metragem, de especial interesse artístico, histórico, educativo, ou cultural, de reconhecida importância, que poderão gozar de

---

<sup>134</sup> As indicações mais antigas do Estatuto remontam a 1972, quando apresentando numa das mesas do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. A saber, desconhecemos quem foram os autores do texto. Todavia, a exposição do projeto coube a Ely Azeredo, com itens nesse texto que remetem à versão de 1979, apresentada no *Jornal do Brasil*.

Nessa mesma audiência, Clóvis Sena também defende uma legislação sobre cinemas de arte, mas sem os detalhes de Ely Azeredo. Para essas referências, *cf.* I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. Exposição dos Técnicos, Exposição dos Críticos e Debates, 1972, p. 19-23.

<sup>135</sup> AZEREDO, Ely. Estatuto do Cinema de Arte: O Projeto da “Abertura” para os Filmes. *Jornal do Brasil*, 31/03/1979. Caderno B, p. 2. A citação seguinte é da mesma fonte.

isenção de pagamento da taxa por metro linear e cópia, exclusivamente para apresentação em Cinemas de Arte, e cumprir a lei de obrigatoriedade [...].

De forma similar à ação do SCDP, em 1964, o Estatuto do Cinema de Arte mantinha uma cláusula-limite. Naquele contexto, os filmes não podiam ser continuamente apresentados num mesmo cinema. Para isso acontecer, tornar-se-ia necessário que se esgotasse o tempo de cinco (5) anos, até o filme adquirir, do órgão de Censura, um novo certificado. Pois bem, um limite também existia no Estatuto, porém não idêntico. A versão do projeto apresentada no *Jornal do Brasil* fala em isentar os filmes dos cinemas de arte sobre a taxa de metro linear. Porém, o texto do I Congresso é ainda mais incisivo:

Permissão para exibir filmes brasileiros de curta e longa metragem, de especial interesse artístico, educativo, cultural, experimental ou histórico, cumprindo com tais filmes o dispositivo de exibição compulsória – *ainda que tenham Certificado de Censura expirado* – com autorização especial da Censura e sem novo pagamento da taxa de metro linear por cópia.<sup>136</sup>

É ambíguo se, após 1972, o projeto continuou com a ideia de projetar filmes, nas salas e cinemas de arte, sem o visto da Censura. Ou então, se o projeto ficou totalmente avesso à questão, destacando apenas que os filmes recensurados tinham direito a cumprir a quota legal – algo proibido com o Decreto 56.499. De fato, o texto que é apresentado em 1979 não é explícito sobre a questão do prazo. Em entrevista à *Filme Cultura*, Shatovsky dizia sobre o Estatuto: “[...] no anteprojeto que chegamos a elaborar reivindicávamos o direito de exibir fitas nacionais com censura vencida, para efeito de cumprimento da lei de obrigatoriedade.” Porém, nenhuma data é fixada sobre o anteprojeto. Não sabemos, afinal, se Shatovsky está se referindo ao texto que é apresentado no I Congresso, em 1972, ou a versões posteriores deste. Incluindo-se, no caso último, a versão exposta pelo *Jornal do Brasil* – e que, de acordo com o próprio artigo, é originária de 1975.<sup>137</sup>

<sup>136</sup> I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. Exposição dos Técnicos, Exposição dos Críticos e Debates, 1972, p. 21. Grifo nosso.

<sup>137</sup> Sobre a entrevista, cf. SHATOVSKY, Alberto; PEREIRA, José Haroldo. O Problema da Exibição. *Filme Cultura*, n. 31, p. 8, 11/1978.

Sobre a data de 1975, cf. AZEREDO, Ely. Estatuto do Cinema de Arte: O Projeto da “Abertura” para os Filmes. *Jornal do Brasil*, 31/03/1979. Caderno B, p. 2.

Mas, independente a verdade dos fatos, acontece que o limite pelo qual o Estatuto pleiteou na versão de 1979 divergiu àquele dos anos 1960. Nessa questão, o Estatuto optou na restrição do espaço onde os filmes seriam projetados – *apenas em salas, ou cinemas de arte*. Adicionava-se também a contenção de que as reprises teriam uma lista de filmes um tanto determinada – os “clássicos” da filmografia nacional – e sobre os quais os cinemas poderiam dispor.<sup>138</sup>

Porém, como ocorreu ao Serviço de Censura, nenhuma das contenções que o Estatuto se utilizou foram suficientes para dissipar o medo que, novamente, invade parte dos setores cinematográficos. Assim, surgiu a luta contra o Estatuto e um dos pontos sob ataque foi, justamente, o das reprises. Todavia, o receio, agora, parecia se distanciar da visão mais extremista dos anos 1960, no qual algumas vozes temiam o declínio sobre a qualidade de nosso cinema via execução da ordem proveniente do SCDP. A angústia que o Estatuto havia gerado parece ter se fixado num viés mais objetivo, que fora a ideia da concorrência. Temia-se que as reprises afetassem a quota de obrigatoriedade, com risco de marginalizar produções inéditas. No fundo, foi a mesma inquietação dos anos 1960, contudo, sem o julgamento da qualidade sobre os filmes do passado.

Ao observar todos os acontecimentos, desde a questão do programa duplo, ao Estatuto do Cinema de Arte, podemos observar que as críticas não se voltavam, exclusivamente, à suposta “antiguidade” do filme. Em 1961-64, a face discriminatória tinha maior crédito, pois se associavam reprises a filmes de baixa qualidade. Muitos dos exemplos de 1961-64 fazem referência a comédias, ou chanchadas, como objeto dessas reprises. É natural cogitar que parte dos ataques vinha mediante um certo repúdio a esse tipo de filme. Mas também é possível que havia um descontentamento dos críticos, em 1961, e dos cineastas e produtores, em 1964, frente aos beneficiários da nova legislação, que assim podiam “boicotar” os filmes mais recentes, aproveitando-se de velhos filmes que já dispunham no seu catálogo. Isto é, não apenas se julgavam mal valores estéticos das chanchadas *per se*, mas também os beneficiários das legislações baixadas pela COFAP – e, depois, pelo Serviço de Censura – tinham atuado como produtores desses filmes. Se estes podiam ser observados como inimigos, natural também que mais repulsa fosse instigada contra os filmes que estes produziram. A tentativa desses grupos

---

<sup>138</sup> Como na questão do certificado vencido, o comentário sobre a lista não é explícito na redação do Estatuto. Quem o menciona é Shatovsky, novamente na sua entrevista sobre cinemas de arte. Cf. SHATOVSKY, Alberto; PEREIRA, José Haroldo. O Problema da Exibição. *Filme Cultura*, n. 31, p. 8, 11/1978.

quanto a reutilizar filmes de seu catálogo a fim de cumprir a quota legal era vista com temor em algumas publicações. Ely Azeredo, por exemplo, menciona que, nos programas duplos, o filme nacional consistia num “abacaxi” *cuidadosamente selecionado*.<sup>139</sup> E quando a orientação do SCDP veio a ser adotada, em certas ocasiões também se difamou os filmes do passado, atribuindo-lhes como objetos de quase, ou nenhum valor.<sup>140</sup>

Quando sobrevém o Estatuto do Cinema de Arte, é provável que muito dessa ideologia não tinha mais significado. Dessa maneira, a qualidade do filme como medida de contestação passa a ser descartada, e agora o foco é desviado a uma questão econômica, ou seja, a disputa sobre o mercado, a concorrência filme do passado *vs* filme inédito. O terrível revés do Estatuto em concretizar seus planos, incluindo o fator das reprises e o tempo de obrigação, é capaz de explicar, em parte, o nível tão minoritário desses sobre o Cinema II. A divulgação do próprio grupo, noticiando a vinda *Sinhá Moça* às telas daquele cinema, atesta a visão acima sobre os filmes do passado:

“Tal como vem fazendo o ciclo ‘os anos de ouro do cinema americano’, o Cinema II tenciona promover uma ampla revisão do cinema nacional dos anos 30, 40 e 50. Este mergulho no passado, porém, é dificultado por falta de um instrumento que permita às salas especializadas maior mobilidade de programação. No caso do cinema brasileiro a alternativa recomendável seria o acesso ao repertório essencial da *História do filme nacional*, visando a fazê-lo conhecido da geração mais jovem através de um ciclo de exhibições que pudessem cumprir a lei de obrigatoriedade. Contudo, passados mais de doze meses desde que os setores competentes cogitaram e discutiram a criação de um *Estatuto do Cinema de Arte*, nenhuma medida foi tomada neste sentido.”<sup>141</sup>

E o resultado não fora além. Não obstante o filme da Vera Cruz, apenas os curtas de 1912-13 foram projetados no Cinema II. Mas também devemos reconhecer que o histórico dessa sala é apenas um caso. Seria, antes, necessário observar a programação de mais cinemas – sobretudo, os que anunciavam como de “arte” – a fim de obtermos uma ideia mais precisa quanto à infiltração dos filmes antigos. O exemplo do Cinema II é, no entanto, suficiente como partida. Inclusive, para se observar como a situação dos cinemas e salas de arte podia ser

<sup>139</sup> AZEREDO, Ely. A Nova Tortura. *Tribuna da Imprensa*, 30/11/1961. 2º Caderno, p. 2.

<sup>140</sup> Chanchada Quer Voltar e Causa Luta no Cinema. *Tribuna da Imprensa*, 17/02/1964. 2º Caderno, p. 1; RODRIGUES, Antônio Carlos. Cineastas Acusam Plano de CL contra o Cinema Novo. *Última Hora*, 17/02/1964. 2º Caderno, p. 4

<sup>141</sup> *Sinhá Moça*: A Volta de um Velho Sucesso Nacional. *O Jornal*, 30/10/1973. Cinema, p. 4. Grifos do autor.

diferente quando vistos à luz do circuito alternativo – representado nos cineclubes, além das cinematecas. Nestes, o papel atribuído sobre o filme brasileiro ganhou maiores dimensões e foi nesse campo que o mesmo floresceu através de mostras e retrospectivas do assunto. É o que veremos a seguir.

## 2.6 – Um Cinema para o Passado? Mostras e Retrospectivas

Como expomos, o interesse pelo cinema nacional fora uma atitude por onde divergiram as salas de arte, de um lado, e os cineclubes e cinematecas, do outro. E não se distanciavam por questões de exclusivismo, uma vez que tanto as salas comerciais, e as entidades do circuito alternativo, jamais negaram a veiculação do filme brasileiro. O que parecia diferir, em ambos, era o quão fielmente se dedicavam a um programa de caráter nacional. E nesse viés, talvez o grupo dos cinemas de arte fosse o menos interessado do conjunto. Evidente que mais programas deveriam ser analisados para termos uma ideia mais conclusiva sobre o tema. Mas vejamos o exemplo do Cinema II: de toda a grade exibidora de 1973-79, apenas 30% era composta por filmes nacionais. A escassez também se faz sentir no Cine Mesbla que, com a inauguração em Janeiro de 1959, só teria um filme brasileiro exibido a partir de 1962, com o Festival dos Melhores do Ano, quando se programou *Mulheres e Milhões* (Jorge Ileli, 1961).<sup>142</sup>

De certa maneira, a pouca ênfase sobre o cinema nacional também fora sentida nas entidades de cultura. Ao longo de sua formação, os interesses destas estavam longe de ser unívocos. Isso é mais relevante quando tratamos de cineclubes que, até o início de 1954, pareciam não dispor de qualquer entidade representativa. A atuação de organismos como esse poderia funcionar, talvez, como fator de unidade – sendo, assim, um mecanismo de coesão ideológica a todos seus membros. De qualquer maneira, o interesse sobre o filme brasileiro não soava – ao menos, nas origens do cineclubismo – um de seus fatores mais importantes. Uma amostra dessa situação pode ser dada por Nelson Pereira dos Santos:

Nos cineclubes nós não tínhamos qualquer contato com o cinema brasileiro – devido principalmente à dificuldade de se obter cópias – e a atitude dos cineclubistas era a de conhecer a história do cinema cosmopolita, quer dizer, o grande cinema americano, o clássico francês. Desconhecíamos o que se fazia por aqui.<sup>143</sup>

Na mesma orientação parecia se orientar a Filmoteca do MAM/SP. Isso se aceitarmos a

<sup>142</sup> ANÚNCIO do Festival dos Melhores do Ano. *Correio da Manhã*, 30/12/1961. 2º Caderno, p. 9.

<sup>143</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos; BERABA, Marcelo. Eu Comecei num Cineclube. *Manifesto por um Cinema Popular*, 1975, p. 8. O depoimento de Santos a Marcelo Beraba é datado a 24 de Fevereiro de 1975.

versão dos fatos dita por Adhemar Gonzaga, em matéria à *Para Todos*: “Durante sua permanência na capital paulista, o pesquisador [Gonzaga] fez questão de influir junto ao pessoal daquela Filmoteca para que não cuidasse apenas do cinema estrangeiro, mas também e principalmente do cinema nacional”.<sup>144</sup> Esse texto nos deixa implícito uma série de observações. A primeira é que a Filmoteca do MAM apenas se interessava ao que Nelson Pereira nomeou *cinema cosmopolita*. O filme brasileiro não parecia constar em seus planos. Essa constatação é acompanhada pelas lembranças de Paulo Emílio Sales Gomes sobre a época:

Em torno da década de 1940 até meados da seguinte eu já me interessava muito por filmes, mas cinema brasileiro para mim era como se não existisse. Quando a gente fundava um clube ou uma revista é claro que se obedecia ao ritual de interesse por produto nosso: pura retórica sem qualquer consequência.<sup>145</sup>

A partir daqui, vamos à segunda observação: a Filmoteca do MAM/SP, ao que parece, não incorre em medidas a fim de alterar esse *status quo*. Não demonstra, assim, o interesse de montar um fundo, ou coleção, sobre o filme nacional. Pelo contrário, fora necessária a influência de parte exterior (Gonzaga) para que a medida fosse concretizada. Aliás, como o texto de Alex Viany nos informa, teria sido o próprio Ademar Gonzaga quem inicia, na jovem Filmoteca, o acervo sobre cinema nacional. Quanto a isso, não se sabe. O catálogo da I Retrospectiva assim não evidencia. E Paulo Emílio, ao referenciar o artigo de Viany, reconhece o papel importante de Gonzaga na relação da Filmoteca e a necessidade de se valorizar o filme brasileiro. Porém, nota-se que a fala de Paulo Emílio também não entra em atribuições de pioneirismo:

É com efeito a ele que se deve em grande parte o carinho com o qual são cuidados atualmente os velhos filmes brasileiros. Cedendo à Filmoteca todos os negativos da Cinédia e cópias de alguns importantes primitivos brasileiros como o *Exemplo regenerador*, Ademar Gonzaga reforçou nos responsáveis pela instituição a tomada

---

<sup>144</sup> VIANY, Alex. Ademar Gonzaga Revela: Segredos e Mistérios do Cinema Brasileiro. *Para Todos*, 11/1956, p. 16.

<sup>145</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. Um Festejo Muito Pessoal. *Uma Situação Colonial?*, 2016, p. 491. Artigo originalmente de 1977.



de consciência de que a missão fundamental de cada cinemateca é, de acordo, aliás, com a ideologia da FIAF, cuidar do patrimônio cinematográfico nacional.<sup>146</sup>

Após formação das cinematecas, em parte se continuou viva a fantasmagoria sobre o cinema nacional. Ao menos, fora o que ocorreu nas origens da Cinemateca do MAM/RJ. Inaugurando em 1955 suas atividades, ao que parece o Brasil só ganharia espaço na Cinemateca a partir de 1960, quando se exhibe *Na Garganta do Diabo* (Walter Hugo Khouri, 1960).<sup>147</sup> Ao menos, situação distinta ocorre com a Cinemateca Brasileira: sendo herdeira da Filmoteca, as normas daquela instituição já haviam assimilado a necessidade de salvaguardar o cinema nacional. Tanto é que, em seus Estatutos, a Cinemateca admitia a proteção e defesa indiscriminadas sobre o filme brasileiro.<sup>148</sup> Se todo esse material haveria de ser resguardado, isso é outro problema. Mas em questão de princípios, ao menos a Cinemateca Brasileira tentou obedecer a uma política de livre admissão sobre o cinema nacional.

De qualquer maneira, o tempo revelou que as entidades de cultura ofereciam maior publicidade ao filme brasileiro que os cinemas de arte. Um caso que aponta muito bem essa natureza foram as mostras que se organizaram que tinham, por objeto de destaque, o cinema nacional. De 1952-79, notamos a organização de dezesseis (16) eventos sobre o tema.<sup>149</sup> É verdade que não podemos assegurar quem fora o idealizador de todas as manifestações – uma vez que a feitura destas podia, às vezes, resultar na coligação de várias entidades. Em contrapartida, podemos adiantar que o trabalho dos cineclubes e cinematecas sobre os festivais se mostrou quase constante. Ao que parece, apenas as Mostras do Cinema Brasileiro, além das retrospectivas de 1962/67, não tiveram seu apoio. Ao menos, isso nunca fora anunciado de maneira explícita. Se houve qualquer participação destes, isto provavelmente ocorreu via

---

<sup>146</sup> Sobre o catálogo, cf. Museu de Arte Moderna de São Paulo. *1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro*, 1952. Sobre a citação, cf. GOMES, Paulo Emílio Sales. Pesquisa Histórica. *Uma Situação Colonial?*, 2016, p. 403. Grifo do autor. Artigo originalmente de 1956.

A *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF) fora criada nos anos 1930, como órgão representativo dos vários acervos filmicos audiovisuais ao redor do mundo.

<sup>147</sup> QUENTAL, José Luiz de Araújo. A Saída da Primeira Equipe. *A Preservação Cinematográfica no Brasil [...]*, 2010, p. 124.

<sup>148</sup> Ata e Estatutos da Sociedade Civil Cinemateca Brasileira, 01/12/1956.

<sup>149</sup> Apêndice F. Não conseguimos encontrar a programação completa de algumas mostras. Assim, ficaram removidos do texto a Exposição Retrospectiva (1970) e as edições II a VI do Mês do Cinema Brasileiro (1974 e 1979).

empréstimo, ou cessão de filmes. Nesses casos, tanto o organizador-responsável, quanto o local do evento, não tinham qualquer vínculo com cinematecas, ou mesmo cineclubes.<sup>150</sup>

Similar ao Capítulo I, e também com o que fizemos no Cinema II, não procuramos utilizar o resultado dessas mostras – o conteúdo das programações, isto é – como indício aos trabalhos de prospecção. Aliás, nada impede que se fizesse. No entanto, um trabalho desse porte apenas seria concretizado a partir de grandes limitações. Sabemos que esse método é longe de ser perfeito. E isso mediante uma fácil análise: nem sempre o que é objeto da prospecção consegue ser exibido. Às vezes, devido à própria condição frágil quando se é encontrado, e outros motivos, um filme precisa ter a sua condição de acesso limitada, no intuito de lhe assegurar a sobrevivência. Mais especificamente, os programas dessas mostras, além dos filmes inseridos em obras como *Panorama*, não condizem a um reflexo fiel, ou exato, sobre o que se fazia em termos de descoberta e pesquisa de materiais filmicos. Assim, reiterando o mesmo procedimento de antes, preferimos nos atentar a registrar os filmes por década, observando a prevalência de cada uma sobre as mostras. O que se altera, a partir dessa situação, é que agora lidamos num circuito alternativo, fomentado ou apoiado por cineclubes e cinematecas, e programas que se voltam apenas ao filme brasileiro.

Reiterando, foram dezesseis (16) mostras sobre o cinema nacional, organizados de 1952-79. De modo explícito, observa-se que 1952 é tomado como ponto de origem, a tentativa inicial de se montar uma retrospectiva de filmes brasileiros. O pioneirismo de reunir, montar uma coleção de filmes antigos, no entanto, é mais antiga. Remonta desde as ações de Pedro Salgado Filho e Jota Soares, com o Cine Siri – e futuramente, Museu do Cinema. A partir das informações que temos, o esforço de Salgado Filho e Soares, em Pernambucano, tinha função idêntica a de um cineclube, ao menos no que toca à ideia de se formar um grupo particular visando à projeção de filmes. A diferença, nesse caso, é que a experiência de Salgado Filho e Soares se adicionou a um trabalho de coleta e prospecção de alguns títulos que formaram o Ciclo de Recife. Porém, mesmo com esse gesto vanguardista no terreno da memória, desconhecemos se programações especiais, como mostras e retrospectivas, foram montadas pelo Cine Siri. Aliás, nem sabemos se os filmes do Ciclo vieram a ser exibidos no local. Mas quanto ao trabalho de revisão, é inegável que esse pioneirismo ainda cabe à I Retrospectiva.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Uma lista com a programação dessas mostras, circunscrito aos filmes antigos, pode ser encontrada no Apêndice G.

<sup>151</sup> Sobre o Cine Siri e o Museu do Cinema, cf. CARVALHO, Gê. Luciana Araújo. *Memória Cineclubista de Pernambuco*, 2012.

Ao fazermos tabela de cada evento, é possível observar certas informações com maior detalhe. Para termos uma ideia sobre a dificuldade em obter filmes circunscritos ao passado, observamos que, no programa de cada mostra, serão estes os casos menos representados. Em 1952, a I Retrospectiva do Cinema Brasileiro constava *Exemplo Regenerador* e *Tesouro Perdido*, apenas, como exemplares dos anos 1910-20, respectivamente. Proporção maior era a dos anos 1930, com o total de sete (7) títulos. Mas ainda um valor pequeno, tendo em consideração os anos 1940-50, que listavam, respectivamente, dez (10) e doze (12) filmes. Em 1954, a partir da II Retrospectiva, o caráter dos programas é ligeiramente alterado. Dessa forma, teremos uma grande concentração nos anos 1920, totalizando-se doze (12) filmes. Essa quantia ultrapassa mesmo as décadas de 1910, 1930 e 1940, juntas, e quase rivalizava à dos anos 1950, com dezesseis (16) títulos.

A II Retrospectiva, durante um tempo, seria a mais ampla vitrine para filmes dos anos 1910 a 1930. Estímulos à prospecção devem ter sido ocasionados no intervalo dessas mostras, e que tiveram raiz, muito provavelmente, sobre o êxito que a mostra de 1952 alcançara, como nos recursos que chegavam à Filмотeca, tendo em vista o festival de cinema que, então, organizava-se em São Paulo:

A I Retrospectiva foi uma revelação e pode-se considerar como a principal raiz das tentativas de estudos históricos s respeito do cinema brasileiro, que se tem processado de oito anos a esta parte. A sua consequência direta e mais importante foi a II Retrospectiva, organizada por Benedito J. Duarte, Almeida Sales e Caio Scheiby, em 1954, no quadro do I Festival Internacional de Cinema no Brasil.<sup>152</sup>

“Durante o intervalo entre as duas manifestações, houve muito progresso na pesquisa de cópias de fitas e informações.” De fato, houve uma quantidade de maior de filmes antigos, comparando-se à mostra anterior. Na II Retrospectiva, afora *Tesouro Perdido*, o restante dos títulos era inédito. Nesse viés, cabe salientar a apresentação de *Fragmentos da Vida*, novo acréscimo à filmografia de José Medina. De 1954, os filmes em maior quantidade estão representados pelo Ciclo de Recife (4), Humberto Mauro (3, com *Tesouro* e inclusão de *Brasa*

---

<sup>152</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. Estudos Históricos. *Uma Situação Colonial?*, 2016, p. 464. A citação seguinte é da mesma fonte, p. 465. Artigo originalmente de 1960.

O I Festival Internacional de Cinema do Brasil fora realizado dentro das comemorações do IV Centenário, em homenagem à fundação da cidade de São Paulo.

*Dormida e Sangue Mineiro*) e de Armando Leal Pamplona (3 filmes que destacavam a figura de Rui Barbosa). Até o Mês do Cinema Brasileiro, em 1974, seria difícil observar mudanças quanto ao número desses filmes. Sem contar a Exposição de 1970, entre a II Retrospectiva e o Mês do Cinema Brasileiro, houve os eventos do Cinema Brasileiro (1962/1967), do Ciclo Retrospectivo (1964) e da Mostra do Cinema Brasileiro (1965).

Indo cronologicamente, os problemas se iniciam com a Retrospectiva de 1962 de, todos os eventos, talvez o maior desapontamento em termos de programação – isto se julgarmos pelas intenções do projeto e o que, de fato, desenvolveu-se. Essa mostra, na hipótese de obedecido a seu plano original, à época, não apenas seria a mais abrangente organizada no Rio de Janeiro sobre o filme nacional – pois, até onde sabemos, as mostras da Filmoteca do MAM/SP jamais foram levadas a outros Estados – como haveria de ser a maior do Brasil (49 filmes no total, enquanto as mostras de 1952-54 contaram, respectivamente, 31 e 34). Porém, a grande expectativa não aconteceu. Ao que se sabe, foram projetados apenas *Ganga Bruta*, e uma semana de filmes nacionais.<sup>153</sup>

Em 1964, o Ciclo Retrospectivo volta com *Exemplo Regenerador*, *Ganga Bruta* e *Tesouro Perdido*. A diferença ficou em *João da Mata* (Amilar Alves, 1923), ausente nas mostras organizadas pela Filmoteca (52/54) e na de 1962. Também ausente destas fora a produção da Cinédia, *Alô, Alô, Carnaval*, exibida na Mostra do Cinema Brasileiro, em 1965. Por fim, a Retrospectiva de 1967 fora, de todos os eventos, a menos devotada ao passado cinematográfico. Das décadas de 1910-30, a exibição se limitou a *Ganga Bruta*. Essa mostra, pelo contrário, optou em destacar filmes de lançamento mais recente, com ênfase no Cinema Novo. Dessa forma, não seria estranho que a inclusão do filme de Humberto Mauro estava longe de ser acidental – tendo em vista a admiração que o grupo cinemanovista lhe nutria.

Seguimos, então, ao Mês do Cinema Brasileiro. A partir dela, temos algumas inovações quanto ao programa. *Exemplo Regenerador* e *Fragmentos da Vida*, mais uma vez, despontam. Mas à exceção destes, o restante da filmografia é composta de produções inéditas. Sobre a

---

<sup>153</sup> Dos anos 1930, sem contar *Ganga Bruta*, pretendia-se exibir *Limite* e *Bonequinha de Seda*. À programação original, cf. [Anúncio Retrospectiva do Cinema Brasileiro no Cine Mesbla]. *Diário de Notícias*, 20-21/05/1962. Quarta Seção, p. 6. Quanto à semana de filmes, cf. Festival do Cinema Brasileiro. *Correio da Manhã*, 27/05/1962. 4º Caderno, p. 8.

Dos filmes apresentados, seis (6) faziam parte da programação original: *O Homem dos Papagaios* (Armando Couto, 1953); *Absolutamente Certo* (Anselmo Duarte, 1957); *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957); *Estranho Encontro* (Walter Hugo Khouri, 1957); *Cara de Fogo* (Galileu Garcia, 1958); *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958).

década de 1920, temos a inclusão de filmes oriundos do Ciclo de Recife que não tinham sido exibidos em 1954 e nas demais mostras: *Revezes* (Chagas Ribeiro, 1927), *Dança, Amor e Ventura* (Ary Severo, 1927) e *Aitaré da Praia*. Dos anos 1930, apresentaram-se *Alô, Alô, Carnaval, Canção de Ninar* (Hélio Barrozo Netto, 1937), *Samba da Vida* (Luiz de Barros, 1937), *Maridinho de Luxo* (Luiz de Barros, 1938) e *Aves sem Ninho* (Raul Roulien, 1939). Uma aura de ineditismo também chega nas últimas manifestações: *Homenagem à Cinédia* (1978) e *O Carnaval do Cinema* (1978).

Em *Nosso Cinema* (1978), os únicos títulos mais antigos são *Ganga Bruta, Alô, Alô, Carnaval* e *Bonequinha de Seda* – que, em mostras anteriores, já tinham sido exibidos. Em *Homenagem à Cinédia*, vemos o mesmo processo: *Mulher* (Octávio Gabus Mendes, 1931), *Lábios sem Beijos*, além de *Bonequinha de Seda* já haviam sido apresentados em 1952; *Alô, Alô, Carnaval*, em 1965/74. *Canção de Ninar*, em 1974. *Ganga Bruta* também se apresentou diversas vezes. Somente *Alma e Corpo de uma Raça* (Milton Rodrigues, 1938) nunca fora objeto de mostras. Finalmente, com *O Carnaval do Cinema* (1979) volta novamente *Alô, Alô, Carnaval*. E, para quebrar o feitiço, uma produção inédita: *Carnaval em Curitiba* (Aníbal Requião, 1910).

Observando as mostras em conjunto, deve-se notar como a produção dos anos 1910 a 1930 fora deficitária em termos de quantidade. De fato, seu ápice esteve nos anos 1950, nos programas que a Fimoteca organizou. A I Mostra, é verdade, exibiu *Tesouro Perdido* como o único filme da década de 1920. De certa maneira, isso foi compensado através da II Retrospectiva, que mais apresentou títulos desse período (12), acompanhada pelo Mês do Cinema Brasileiro (4). Dos anos 1930, a primazia coube à I Mostra (7) e *Homenagem à Cinédia* (7). Já a década de 1910 fora marcada pela consistência, então ocupado, à maioria das vezes, por *Exemplo Regenerador*. A diferença veio em 1979, apenas, quando se exibiu *Carnaval em Curitiba*.

O que se nota, de fato, é que as produções dos anos 1910 a 1930 eram a minoria sobre o total da programação. Ignorando os títulos possivelmente sem exibição, as mostras contabilizaram trezentos e vinte e cinco (325) filmes. Somando-se todas as manifestações acima, veremos a seguinte ordem:

**1950-1959 (104) > 1960-1969 (94) > 1970-1979 (36) > 1940-1949 (33) > 1930-1939 (31) > 1920-1929 (21) > 1890-1919 (6)**

Destes, duzentos e sessenta e sete (267) pertenciam às décadas de 1940-70. Apenas cinquenta e oito (58) filmes contabilizam o período 1890-1939. Ou seja, 17% das obras em relação ao total. E outro detalhe. Até a década de 1970, tornou-se habitual que a base da programação mais antiga fossem as mostras de 1952/54. Ou seja, os títulos não apenas eram poucos, como tendiam a ser repetidos. Na prática, o que divergiu nesse cenário foram as projeções de *João da Mata* e *Alô, Alô, Carnaval* – acontecidas em 1964/65, respectivamente. Como apontamos, houve uma melhoria nos anos 1970, motivados, talvez, pelo aumento nos trabalhos de prospecção e recuperação de obras cinematográficas. A própria Cinédia tentava, à época, realizar trabalhos nesse sentido, o que explica a presença de filmes inéditos nas mostras de 1974/78. Porém, o usual consistia na repetição dos títulos, como observamos. Em 1964, a razão é três (3) reprises a um filme inédito (*João da Mata*). Em 1965, 4x1. Em 1974, 3x7. Em 1978, 6x1. E em 1979, 1x1. As retrospectivas de 1962/1967 apenas repetiram um filme do período: *Ganga Bruta*. E como mencionamos, todos os filmes de Nosso Cinema, 80 Anos (1977), já haviam sido apresentados em mostras anteriores.

No início, dissemos que intuir o trabalho de prospecção ao analisar um repertório de filmes não é medida feita com rigor, uma vez que as listas acima não condizem fielmente ao *status* das pesquisas sobre o cinema nacional. A título de exemplo, vejamos que os encontros do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB) de 1973-74 realizavam exposições nessas assembleias.<sup>154</sup> Todavia, alguns dos títulos em exposição jamais alcançaram essas mostras. Ao I Mês do Cinema Brasileiro, exibiram-se *Dança, Amor e Ventura, Revezes e Aitaré da Praia* – também apresentados no IV Encontro do Centro de Pesquisadores, em 1974. No entanto, outras produções do IV Encontro – e pertencentes ao Ciclo de Recife – ficaram ausentes, como *Jurando Vingar* (Ary Severo, 1925) e *Retribuição* (Gentil Roiz, 1924), além de filmes “naturais” da Paraíba, Amazonas, etc. *Os Óculos do Vovô* – que, inclusive, passou *Exemplo Regenerador* como a obra de ficção mais antiga descoberta no Brasil – fora projetado no Cinema II, durante o 83º Aniversário da Invenção do Cinema. Mas, ao que parece, nunca chegou a essas mostras.<sup>155</sup>

Para dificultar a necessidade de avaliar a prospecção por meio do repertório, havia

---

<sup>154</sup> Os Encontros do CPCB teriam se iniciado em 1969. Portanto, as descobertas que podiam ter vindo de seus associados só podiam ser reveladas nas mostras e retrospectivas dos anos 1970.

<sup>155</sup> Sobre o IV Encontro, cf. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Programações Cinematográficas. *Boletim dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro*, ano III, n. 4, 10/1974, p. 3-5.

também os erros que surgiam dessas listas. A Retrospectiva de 1962 é o exemplo mais grave dessa questão. Mas ela ocorreu, também, em casos menos acentuados. Na I Mostra, *Retirada da Laguna* (Líbero Luxardo, 1932) não pôde ser exibido, tendo em vista o estado precário em que a cópia se encontrava.<sup>156</sup> A obra fora de novo anunciada na II Retrospectiva, de 1954, porém não temos ideia se, de fato, chegou a ser projetada. Essa mostra, por sinal, também contraiu outros incidentes do mesmo tipo. Um desses problemas fora com *Limite*, de Mário Peixoto; divulgado mas, ao que parece, teve a exibição cancelada.<sup>157</sup> *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935) também veio a ser anunciado, o que pode nos levar à hipótese de deslize pelos organizadores da mostra – caso não houvesse cópias do mesmo – ou então nos leva a considerar que esse longa-metragem de Humberto Mauro ainda não havia se tornando num filme perdido. Como não encontramos resenhas desse filme no contexto da Retrospectiva, além da presença do filme não ter sido confirmada, somos levados a crer que *Favela dos Meus Amores* também não chegou a ser exibido.<sup>158</sup>

Não obstante a pertinência das questões acima, é importante considerar que esses são dados sobre os quais dispomos, imperfeitos e frágeis à sua maneira. No entanto, o mais importante a notar é que fora no ambiente dessas manifestações nas quais o cinema nacional adquiriu seu melhor painel de exibição – incluindo-se os filmes do passado. Sem dúvida, é um caso muito diferente à programação do Cinema II. Este, sem mencionar *Sinhá Moça*, até organizou sessões de caráter especial. Baseando-se num espírito de cooperação, alguns dos programas foram traçados pela Cinemateca do MAM. E um deles fora a mostra 83º Aniversário da Invenção do Cinema, no qual se exibiram *Os Óculos do Vovô* e também *Os Funerais do Barão do Rio Branco*.<sup>159</sup> Mas se tratam de exceções; de fato, a programação do Cinema II optou em concentrar seus esforços – tanto nas sessões individuais, como em mostras – num repertório

---

<sup>156</sup> Também conhecido pelo título *Alma do Brasil*. Sobre o problema da cópia, cf. AZEREDO, Ely. Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro (II). *Tribuna da Imprensa*, 03/12/1952. Cinema, p. 8

<sup>157</sup> VASQUES, Alexandre Ramos. *Nos Rastros de Limite* [...], 2012, p. 56. O mesmo acontecimento também é relatado na biografia de Paulo Emílio. Cf. SOUZA, José Inácio de Melo. *Será Possível uma Cinemateca em São Paulo? Paulo Emílio no Paraíso*, 2002, p. 354-355.

<sup>158</sup> Sobre a presença não confirmada, cf. II Retrospectiva do Cinema Brasileiro. *Correio Paulistano*, 31/01/1954, p. 6.

<sup>159</sup> Sobre o envolvimento da Cinemateca, cf. AZEREDO, Ely. Clássicos ao Nosso Alcance. *Jornal do Brasil*, 26/12/1978. Caderno B, Cinema, p. 2.

No caso, a matéria fala de programações feitas no Cinema Novo Pax. No entanto, devido à semelhança dos filmes apresentados, trata-se da série que fora exibida no Cinema II à mesma época.

internacional. A partir disso, notamos em que medida uma cadeia de exibição alternativa pode ser útil, principalmente quando tratamos de filmes antigos. É fato que, em certas situações, os exibidores tiveram problemas com a questão dos filmes recensurados e tempo de obrigatoriedade – se aqueles tinham direito a usufruir dessa quota. Mas claro, outros fatores deveriam pesar na baixa frequência desses títulos na praça exibidora. Ou seja, não apenas o gasto em revalidar a censura, mas também despesas sobre publicidade e tiragem de cópias. Tais encargos podiam aparentar muito onerosos, inclusive aos proprietários de cinemas e salas de arte – que, em tese, abriam-se a mais experiências sobre a programação. Dessa maneira, não é difícil imaginar a obstrução em se conseguir um repertório mais antigo de filmes. Quando aconteciam deviam ser raras – como a feita pelo Cinema I quando exibiu *Alô, Alô, Carnaval*.<sup>160</sup> Acima de tudo, se o panorama de filmes antigos que as mostras exibiam podia ser considerado insuficiente, esse quadro talvez fosse o mais devastador se não fosse o apoio dos cineclubes e das cinematecas. O que, infelizmente, não lhes faltava em esforço, faltava-lhes em verba. E assim tentavam seguir a trajetória que lhes fosse possível.

---

<sup>160</sup> RANGEL, Maria Lúcia. *Jornal do Brasil*, 23/09/1974. Caderno B, p. 8.



## CONCLUSÃO

À primeira vista, as coisas não podiam ser mais estranhas. Julgando-se pelos fóruns anteriores, não havia como esperar um encontro sobre cinema assentando-se numa ótica da preservação. Apesar de tudo, foi o que se deu naquele Agosto de 1979. Numa ação pioneira, organizou-se um fórum onde os debates fugiam do tripé produção/distribuição/exibição, e agora se concentravam no “depois”, isto é, na vida posterior das imagens, quando terminavam de ser veiculadas nos circuitos – fossem de linha alternativa, ou comercial. Gradualmente, a consciência sobre o estado precário e desolador que insurgia nos arquivos veio se consolidar em forças de mobilização. Tornava-se urgente não apenas discutir o problema em âmbito nacional, como empreender também as medidas que se julgassem cabíveis a fim de remediá-lo.

Em questão de solicitar apoio do Estado, o Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil estava longe de demandar uma ação pioneira, ou inédita. É injusto que se afirme o contrário sobre o Estado. Mas este tinha uma atuação sem continuidade; por vezes solícito, por vezes alheio à situação dos arquivos. Esteve junto à Cinemateca Brasileira, nos convênios de 1955 e de 1961, e nos subsídios que ofereceu para a instalação de um *blockhaus*, à sede do Instituto Nacional de Cinema (INC). Igualmente, antes de 1979, projetos de restauração haviam sido tomados pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), em conformidade à Lei n. 6.281/75 – responsável pela criação da Empresa. Porém, tais esforços não se viram suficientes. A ideia de organizar um fórum para discutir a questão dos arquivos se tornava uma maneira de fazer alarde ao problema e, de certa maneira, constituía-se num instrumento de pressão.

Mas afinal, ignorando-se o poder e controle do Estado, o que havia sido, até 1979, a preservação de filmes no Brasil? Uma relação tanto instável, poderíamos assim dizer. Vejamos que, admiravelmente, surgiu um gênero ou linha de filmes, que se atrelavam a uma visão retrospectiva do cinema nacional e seu passado. Mas o que isso poderia influenciar sobre o universo da preservação? Basicamente, de quatro (4) maneiras. Antes de tudo, pelo conteúdo ou mensagem, que o filme transmite. Em segundo lugar, na descoberta de imagens em movimento, colhidas no intuito de serem utilizadas nesses filmes. Depois, pela recepção dos mesmos. E, por último, através da sua conservação.

Como se notou, a segunda, terceira e última opção foram as que tiveram maior benefício ao tema preservacionista. Ao fazer um levantamento de antigos materiais, os filmes que se utilizam de materiais históricos fizeram, de maneira consciente, ou não, que os mesmos

pudessem ser salvos do ostracismo. E permitia que novas gerações tivessem contanto junto a essas obras. Todavia, à maioria dos casos, a recepção não se alinhou fortemente a um discurso preservacionista. A culpa, veja-se, não foi a carência de textos sobre os filmes e, sim, a mensagem destes. Afinal, no que consistia a preocupação de filmes como os de Jurandyr Noronha e Carlos Manga, senão a tentativa de narrar uma história, compondo uma linhagem e tradição do cinema nacional – e do país, conforme *70 Anos*? Operavam um mergulho em direção ao passado, utilizando-se de trechos e materiais antigos, mas raramente tratavam do estado, ou situação das imagens que lhe serviam de matéria-prima; ou seja, interessava-os mais fomentar um discurso historiográfico que alertar aos usos e práticas que levaram – e/ou continuaram levando – ao declínio e soterramento desses materiais. Não se tratava, porém, de gesto recente. O que desponta em *Panorama do Cinema Brasileiro, Cômicos e Mais Cômicos, 70 Anos de Brasil e Assim Era a Atlântida* é similar ao que fazia o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), nos anos 1950-1960, na série que tratava das cidades históricas – Congonhas, Mariana, *etc.* – onde se falava muito quanto à arquitetura das igrejas, sobrados, chafarizes, e assim fugiam ao dado que mais chamaria atenção num discurso preservacionista, um de seus atributos mais importantes: a retórica da perda. Os curtas do INCE jamais tocaram sobre o lado material de seus objetos, preferindo esboçar uma historiografia, tendo por base as cidades e o mundo estético que nela habita. Sem denúncias, portanto, quanto à longevidade desses objetos. Ou, quando riscos não existiam, simplesmente instigar uma mensagem explícita sobre a proteção dos mesmos. Em geral, os filmes que observamos no Capítulo I também seguiram à mesma linha de fuga. Apenas *Nitrato* escapou à regra, dando prioridade, justamente, sobre o que negavam os demais: a mensagem de destruição e perda iminentes.

Assim, a ênfase do viés historiográfico sobre o preservacionista fora, talvez, um dos obstáculos que levou a uma abordagem pouca extensa da questão pelos críticos. As situações que assim se distanciavam vinham a ser uma exceção. Mas é bom ressaltar que a preservação jamais esteve totalmente recuada, fazendo-se presente nos textos – mesmo que em algumas linhas, ou parágrafos.

A conservação, embora benéfica, fora um aspecto pontual. Em tese, conhecemos apenas o destino dos filmes que Jurandyr Noronha realizou. E se *Cômicos* e *70 Anos* se salvaram, provavelmente não foram devido a seus ganhos na bilheteria, e sim por outro mecanismo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Depoimento Júlio Heilbron, concedido ao autor, em 16/09/2019. Segundo ele, nem *Cômicos*, ou *70 Anos*, recuperaram seus investimentos – ao menos, quando lançados originalmente nos cinemas.

Porém, fora do terreno dessas antologias, o campo da Exibição se mostrou uma ferramenta possível ao trabalho preservacionista. As cinematecas foram artífices desse movimento, aglutinando, nesse processo, cineclubes e salas comerciais. Evidente que lacunas também existem nessa linha de investigação. Talvez seja mais exequível obter o número de circuitos – seja de linha alternativa, ou comercial – que as cinematecas se associaram, mas outras dúvidas imperam. A principal, talvez, seja descobrir se tais arranjos vinham influir positivamente nas funções das cinematecas – mais especificamente, em quesitos como restauração e duplicação. No momento, é impossível saber desse aspecto.

Em tese, pretendíamos fazer o mesmo tipo de análise, observando-se traços de um discurso preservacionista, no que toca aos festivais. Porém, isso se mostrava difícil, uma vez que textos da crítica pouco abordavam uma visão geral de cada evento, preferindo-se deter na análise e crítica individual de filmes. E quando ocorria esse panorama, jamais destacavam questões sobre o estado e manutenção das imagens. Além do mais, se não optamos em deduzir a prospecção tendo em vista o catálogo das mostras, assim como procedemos aos filmes de material histórico, é por conta dos vários impasses que surgiriam. A exemplo do que fora observado, um programa de exibição jamais é indício conclusivo sobre trabalhos de busca e levantamento de materiais filmicos, pois o que se encontra nem sempre é exibido. Como fizemos em *Panorama* e noutros, tornava-se mais exequível listar os filmes cronologicamente, dando-se mais atenção aos períodos que estivessem representados. Em geral, poderíamos dizer que tanto as mostras, como filmes de material histórico, eram mais úteis a um esforço de preservação quando exibiam obras a mais distantes no tempo – supondo que estas tinham mais chances de estarem “perdidas”. No entanto, como mencionamos no Capítulo I, tornar-se-ia necessário definir parâmetros de tempo e local (qual acervo?), para atribuímos um filme com a marca “desaparecido”. Ao menos, tais informações sobre acervo nos fugiam. O que, conseqüentemente, obrigava-nos a frear a ideia de deduzir o trabalho de busca e prospecção mediante a listagem dos materiais, fossem as obras presentes nas antologias de Jurandyr Noronha, ou então, nos programas sobre o Cinema II e nas mostras culturais.

Pode-se argumentar que, nessa fase pré-anos 1980, jamais o tema preservacionista se colocaria de forma sólida, pois faltava às instituições que assim se dedicavam os meios de realizá-la a contento. A nível das ideias, o tema podia ter alguma consolidação, implícita no discurso historiográfico que, no Brasil dos anos 1950-60, ganhou impulso. Vinculado a estes trabalhos, podia haver um sentimento de valorização e interesse genuínos sobre as obras do

passado. Todavia – e isto é o mais fundamental – havia a preocupação de documentar, que então se subjugava a uma necessidade de acautelar os filmes quando possível. As coisas, no entanto, esbarravam-se no quesito da *conservação* – justamente, o que garante a integridade do filme pelo gerenciamento das condições ambiente. Até onde se sabe, afora o caso do Instituto Nacional do Cinema (INC) e seu *blockhaus*, o país só ganharia um acervo climatizado a partir de 1980 – quando a Cinemateca do MAM ganha recursos da Embrafilme para instalar acervos desse porte.<sup>2</sup> Nesta situação, em que falta geralmente os meios de estender-lhe sobrevivência, como o tema preservacionista – e, de fato, a sua atividade – deveria ser implementado, senão através de medidas de curta ou média duração? Vincula-se a isso a relação tênue com o Estado e, de fato, temos um quadro bastante infeliz no que tange à posteridade dos objetos.

Mantida as deficiências acima, não havia como o tema prosperar. Não elimina, porém, o esforço que se desprende a seu redor – não obstante o seu lado efêmero. De qualquer maneira, foram atitudes como essa que, sem dúvida, alargaram mais a sobrevivência de nosso cinema. Se o ideal de manter os filmes sob longa duração se tornava impossível de ser obtido, sem dúvida isso não podia deter – e nunca o deveria – as demais atividades, como a prospecção, a necessidade de exibi-los e as tarefas para financiar tais atividades. O que faltava à preservação no quesito material, ganhava quanto a seus discípulos.

---

<sup>2</sup> Mensagem de Cosme Alves Neto ao Museu Guido Viaro, [1980].

## REFERÊNCIAS

### BOLETIM & REVISTAS

A Hora e a Vez dos Filmes Históricos. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, ano IV, n. 18, p. 1, jan./fev. 1971.

ÁUREA Filmes e Cine Coral Sob Nova Orientação. *Cine-Repórter*, São Paulo, ano XXX, p. 23, maio de 1964.

BALANÇO das Atividades da DONAC. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 28, p. 61-62, fev. 1978.

BERNARDET, Lucilla Ribeiro; GALVÃO, Maria Rita. Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro: Relatório Sintético. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1970. 5 p.

BRENT, Walker. THE ROBERT YOUNGSON COMPILATIONS: Identification of Film Sources. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, Minnesota: University of Minnesota Press, n. 1, p. 130-174, 2002.

CARLOS, Newton. O Filme Proibido: Lampião em 15 Minutos. *Manchete*, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., n. 263, p. 22-27, maio 1957.

CENTRO de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. *Boletim dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro*, ano III, n. 4, out. 1974. 25 p.

CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. [Informativo 35] In: \_\_\_\_\_. *Informativos 1965-1966*. Rio de Janeiro, [1966?].

\_\_\_\_\_. [Informativo 92] In: \_\_\_\_\_. *Informativos 1967*. Rio de Janeiro, [1967?].

\_\_\_\_\_. [Informativo 148] In: \_\_\_\_\_. *Informativos de 1968*. Rio de Janeiro, [1968?].

\_\_\_\_\_. *Informe Anual*. Rio de Janeiro, 1973. 10 p.

\_\_\_\_\_. *Informe Anual da Cinemateca do Museu de Arte Moderna no Ano do Octogésimo Aniversário da Primeira Apresentação Pública do Cinematógrafo*. Rio de Janeiro, 1975. 12 p.

\_\_\_\_\_. *Informe Anual da Cinemateca do Museu de Arte Moderna no Ano do Octogésimo Aniversário da Primeira Exibição Pública do Cinematógrafo no Brasil*. Rio de Janeiro, 1976. 11 p.

DETERMINA a Cofap os Preços-Teto das Entradas de Cinema. *Cine-Repórter*, São Paulo, ano XXII, p. 4-6, fev. de 1956.

FEDERAÇÃO dos Cine-Clubes do Rio de Janeiro. *Noticiário Cine-Clube*. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, ago. 1962.

HOMENAGEADA a Família Llorente pela Cultura Cinematográfica. *Cine-Repórter*, São Paulo, ano XXXII, p. 12-13, jan. de 1966.

FILHO, Rubens Ewald. Cultura Cinematográfica em São Paulo. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, ano VIII, n. 26, p. 44-45, set. 1974.

FONSECA, Carlos et al. Movimento. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, ano II, n. 11, p. 43-49, nov. 1968.

FRYDMAN, Liba. Panorama Paulistano. *Cinelândia*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 139, p. 70, ago. de 1958.

INC: Hora Primeira. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, ano I, n. 5, p. 2-7, jul./ago. 1967.

LOIOLA, Inácio de. ... E Vão Todos ao Cinema. *Manchete*, Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., ano X, n. 560, p. 63-65, jan. 1963.

MARASCA, Marilena. Resultado da Geração em Angústia. *Revista ZH*, Porto Alegre, p. 4, nov. 1973.

NOVAES, José Roberto D. Pelos Cine-Clubes. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 10, p. 24 e 37, jan. 1955.

O Tabelamento dos Cinemas em Todo o País: Como Está Redigida a Portaria da Comissão Central de Preços. *Cine-Repórter*, São Paulo, ano XV, n. 651, p. 6, set. 1948.

PANORAMA do Cinema Brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, ano I, n. 7, p. 27, out./nov. 1967.

\_\_\_\_\_. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, ano II, n. 9, p. 30-32, abr. 1968.

PERDIGÃO, Paulo. Trajetória de Humberto Mauro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, n. 3, p. 4-19, jan./fev. 1967.

NORONHA, Jurandyr Bastos. Indicações para a Organização de uma Filmotéca Brasileira. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro: Cia. Editora Americana, n. 28, p. 8-9, 32-33, jul. 1948.

NORONHA, Jurandyr. Uma Alegria Selvagem. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, n. 2, p. 30-31, nov./dez. 1966.

\_\_\_\_\_. Técnica da Preservação de Filmes. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, ano III, n. 12, p. 46-48, maio/jun. 1969.

PREÇOS Fixos de Ingressos (Máximos Permissíveis) Seja Qual Fôr o Sistema de Filmagem e Projeção. *Cine-Repórter*, São Paulo, ano XV, p. 1-2, jan. 1959.

SANTOS, Nelson Pereira dos; BERABA, Marcelo. Eu Comecei num Cineclub. In: \_\_\_\_\_. *Manifesto por um Cinema Popular*. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, p. 8-10, 1975.

SHATOVSKY, Alberto; PEREIRA, José Haroldo. O Problema da Exibição. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 31, p. 4-14, nov. 1978.

SILVA, Newton. Pelos Cine-Clubes. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, ano II, n. 15-17, p. 79, jun./ago./set. 1955.

\_\_\_\_\_. Pelos Cine-Clubes. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, ano II, n. 19, p. 29, out. 1955.

\_\_\_\_\_. Pelos Cine-Clubes. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, ano II, n. 20, p. 39-40, dez. 1955/jan. 1956.

SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA. *Boletim 1*. São Paulo, [1963].

\_\_\_\_\_. *Boletim 14*. São Paulo, [1967].

SOUZA, José Inacio de Melo. Trabalhando com Cinejornais: Relato de uma Experiência. *História: Questões & Debates*, Curitiba: Editora UFPR, v. 38, n. I, p. 43-62, 2003.

TEIXEIRA, Jaime Rodrigues et al. *Síntese Crítica da IV Jornada Nacional de Cineclubes Brasileiros*. Rio de Janeiro, 1963. 22 p.

UM Documento Histórico: Panorama do Cinema Brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema, ano I, n. 5, p. 11, jul./ago. 1967.

## CATÁLOGOS

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro*. São Paulo. 1952.

\_\_\_\_\_. *Retrospectiva do Cinema Brasileiro*. São Paulo. 1954.

EMPRESA BRASILEIRA DE FILMES. *Catálogo de Filmes*. Rio de Janeiro. [1977-79]. 196 p.

\_\_\_\_\_. *Filmoteca, Catálogo*. Rio de Janeiro. [1985-86]. 219 p.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. *Catálogo de Filmes Funarte*. Rio de Janeiro. 1996. 270 p.

## DEPOIMENTOS

CANOSA, Fabiano. [Cinemas de Arte e Cinemateca do MAM]. Rio de Janeiro, 22 e 31 maio de 2019.

HEILBRON, Júlio. [Prospecção, Filmoteca do INC, *Panorama do Cinema Brasileiro, Cômicos e... Mais Cômicos, 70 Anos de Brasil*]. Rio de Janeiro, 16 set. 2019.

## DISSERTAÇÕES & TESES

COELHO, Maria Fernanda Curado. *A Experiência Brasileira na Conservação Audiovisual: um Estudo de Caso*. São Paulo, 2009. 291 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 22-27.

LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. A Filmoteca do MAM-SP e a Descoberta do Cinema Brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Políticas para a Preservação Audiovisual no Brasil (1995-2010)*. Salvador, 2013. 324 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. p. 94-98.

PEREIRA, Raul Kennedy Gondim. Federação Norte-Nordeste de Cineclubes e o Cinema de Arte do Diogo (1963). In: \_\_\_\_\_. *Clube de Cinema de Fortaleza: Sociabilidade Intelectual e Cultura Cinematográfica na Cidade de Fortaleza (1948-1963)*. Fortaleza, 2017. 194 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2017. p. 163-174.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. *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. 153 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Cultura e Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*. São Paulo, 2009. 310 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VASQUES, Alexandre Ramos. As Primeiras Projeções de Limite. In: \_\_\_\_\_. *Nos Rastros de Limite: um Estudo de Caso na História da Preservação das Imagens em Movimento*. São Carlos, 2012. 157 f. Dissertação (Doutorado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012. p. 40-60.

## DOCUMENTOS AVULSOS

[I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro – Regulamento, Regimento Interno e Temário]. 1952.

[MENSAGEM de Cosme Alves Neto a Joaquim Marinho]. 12 nov. de 1965.

[MENSAGEM de Cosme Alves Neto a Darcy Costa]. 20 nov. de 1965. 3 p.

[MENSAGEM de Cosme Alves Neto a Diretor Tesoureiro]. 31 maio de 1966. 2 p. [A Carta-Acordo de 1965 fora anexada à mensagem].

[MENSAGEM de Cosme Alves Neto ao Museu Guido Viaro]. [1980].

[Panfleto do Cineclube Os Espectadores]. [1956].

[PROGRAMA Oficial da III Jornada dos Cine-Clubes Brasileiros]. 1961

[PROGRAMÇÃO do Festival de Arte Cinematográfica]. [1964-65]

[PROJETO de Lei]. Estabelece o Estatuto do Cinema Não Comercial, Regulamentando a Exibição de Filmes pelos Poderes Públicos e por Entidades Culturais Cinematográficas. 1961.

[PROJETO de Lei]. Dispõe sobre Cinema Não Comercial, Regulamentando a Exibição de Filmes pelos Poderes Públicos nas Entidades Culturais Cinematográficas. [1968].

[TEMÁRIO da I Conferência Nacional do Cinema Brasileiro]. [1966].

I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro. Embrafilme. 1978.

ANDRADE, Rudá. Elementos de Informação Tendo em Vista o Orçamento para o Projeto Jockey. Fev. de 1962.

ATA e Estatutos da Sociedade Civil Cinemateca Brasileira. 01 dez. de 1956.

CINEMATECA do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Relatório de Maio. [1967].

ESTATUTO da Associação Brasileira de Cinemas de Arte. [1966].

EXPOSIÇÃO dos Técnicos, Exposição dos Críticos e Debates. I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, 1972. 33 p.

FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba. Relação de Entidades Presentes à 8ª Jornada Nacional de Cineclubes. [1974]. 4 p.

LÍDER Cinematográfica. Tabelas de Prêços para Serviços de Grandes Metragens. [1965].



RECIBOS e Borderôs da Cinemateca do MAM. 1965-1978.

REGISTRO de Atividades: Janeiro a Junho de 1967. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. [1967/68]. 12 p.

RESOLUÇÕES da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. [1960].

VIEIRA, Carlos. Crítica e Organismos Culturais Cinematográficos. I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. 27 out. de 1960. 2 p.

\_\_\_\_\_. Síntese sobre Legislação do Cinema Não Comercial. VIII Jornada Nacional de Cineclubes. Fev. de 1974.

## JORNAIS

[ABCC e Cine Mesbla]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1958. 1º Caderno, p. 10.

[ANÚNCIO do *Festival dos Melhores do Ano*]. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 dez. de 1961, p. 9.

[ANÚNCIO Homenagem à Cinédia]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 a 22 jan. de 1978, *passim*.

[ANÚNCIO Nosso Cinema, 80 Anos – 1ª Semana]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 maio de 1977. 1º Caderno, p. 5.

[ANÚNCIO Nosso Cinema, 80 Anos – 2ª Semana]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 maio de 1977. Caderno B, p. 2.

[ANÚNCIO Retrospectiva do Cinema Brasileiro no Cine Mesbla]. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 e 21 de maio de 1962. Quarta Seção, Giro de Manivela, p. 6.

[ANÚNCIO de *Ivan, o Terrível*]. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 dez. de 1963. 2º Caderno, p. 10.

[ANÚNCIO da mostra 83º Aniversário da Invenção do Cinema]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 dez. de 1978. Caderno B, Cinema, p. 6.

II Retrospectiva do Cinema Brasileiro. *Correio Paulistano*, São Paulo, 31 jan. de 1954. p. 6.

70 Anos de Memória Nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 out. de 1975.

A Participação do Brasil na Recente Guerra Mundial. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 abr. de 1948. Cartaz do Dia, p. 8.

ACERVO do MIS Recebe Arquivo sobre Cinema. *O Fluminense*, Niterói, 27 abr. de 1997. Estado, Cidade Universitária, p. 7.

ALENCAR, Miriam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. de 1964. Caderno B, Letreiro, p. 4.

\_\_\_\_\_. Cinemateca no Paissandu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 dez. de 1964. Caderno B, Panorama, Câmara e Ação, p. 7.

\_\_\_\_\_. A Hora do Brasil no Festival. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 set. de 1965. Caderno B, p. 8.

ARRUDA, Ana. Cinema de Arte Já É Bom Negócio. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 dez. de 1965. 2º Caderno, p. 1.

AZEREDO, Ely. Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro (II). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 03 dez. de 1952. Cinema, p. 8.

\_\_\_\_\_. A Nova Tortura. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 30 nov. de 1961. 2º Caderno, Cinema, p. 2.

\_\_\_\_\_. Uma Antologia do Cinema Brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. de 1968. Caderno B, Cinema, p. 2.

\_\_\_\_\_. Cinema-2, Fronteira Nova. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 set. de 1973. Caderno B, Cinema, p. 2.

\_\_\_\_\_. O Brasil Perde a Memória Cinematográfica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 mar. de 1975. Caderno B, Cinema, p. 1.

\_\_\_\_\_. “Assim Era a Atlântida”: Os Anos Virgens da Chanchada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 out. de 1975. Caderno B, p. 4.

\_\_\_\_\_. Clássicos ao Nosso Alcance. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 dez. de 1978. Caderno B, Cinema, p. 2.

\_\_\_\_\_. O Carnaval Está na Tela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 fev. de 1979. Caderno B, p. 4.

\_\_\_\_\_. Estatuto do Cinema de Arte: O Projeto da “Abertura” para os Filmes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. de 1979. Caderno B, p. 2.

BARROS, Luiz Alípio de. Programas Duplos. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19 set. de 1961. Cine Ronda, p. 10.

\_\_\_\_\_. [Cinema Brasileiro em 1962]. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 mar. de 1962. Cine Ronda, p. 8.

\_\_\_\_\_. 70 Anos de Brasil. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 05 mar. de 1975. Cine-Crítica.

CASES – Cinema Brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jan. de 1964. 2º Caderno, p. 7.

CASTRO, Clóvis de. O Festival do Museu. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 out. de 1955. Cinema, p. 10.

CHANCHADA Quer Voltar e Causa Luta no Cinema. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17 fev. de 1964. 2º Caderno, p. 1.

CINEMA de Arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 fev. de 1961. Suplemento Literário, p. 5.

CINEMAS-de-Arte Verão Unificação da Censura. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 nov. de 1966. 1ª Seção, p. 6.

“COMENDO de Colher”, e “Lampião”, o Rei do Cagaço” num só Programa. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 11 dez. de 1959. Noticiário de Cinema, p. 10.

CONVÊNIO entre o Museu de Arte e a Sociedade Amigos da Cinemateca. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. de 1962.

DAHL, Gustavo. 70 Anos de Brasil: Monocórdicos Salvados do Incêndio. *Opinião*, Rio de Janeiro, 28 fev. de 1975. Tendências e Cultura, p. 23-24.

DIA 17: “Avant-Première” Pró Cinemateca Brasileira. *Correio Paulistano*, São Paulo, 08 mar. de 1959. 1ª Caderno, p. 7.

DUAS Salas para Filmes de Arte. *Diário da Noite: Edição Matutina*, São Paulo, 28 jul. de 1970. 2º Caderno, p. 7.

ELEGANTE e Luxuoso Cinema Será Inaugurado na Rua 7 de Abril. *Correio Paulistano*. São Paulo, 29 jul. de 1958. 2º Caderno, p. 8.

FARIA, Octávio de. 70 Anos de Cinema Brasileiro. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 07 abr. de 1968. Suplemento Dominical, Cinema – Teatro, p. 5.

FESTIVAL do Cinema Brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 maio de 1962. 4º Caderno, Cinema, p. 8.

FESTIVAL Internacional do Filme do IV Centenário Trará 150 Nomes Famosos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29-30 ago. de 1965. 1º Caderno, p. 16.

FILMES Artísticos no Cine Mesbla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. de 1958. 1º Caderno, Noticiário, p. 12.

GEICINE Assinou Acôrdo no Valor de 100 Milhões. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 07 jan. de 1966. 2º Caderno, p. 5.

GROPILLO, Ciléa. Associações de Amigos: SOS para a Cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. de 1984. Caderno B, p. 7.

HOINEFF, Nelson. Os Bons Filmes de uma Semana Triste. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06 set. de 1973. Cinema, p. 3.

\_\_\_\_\_. O Destino da Memória Brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 out. de 1975. Cinema, p. 10.

INAUGURA-SE Hoje o Cine Coral. *Correio Paulistano*, São Paulo, 18 set. de 1958. 2º Caderno, p. 5.

LOPES, Décio. Filmes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06 set. de 1973. Cinema, p. 4.

LOPES, Denise. Assim Vai-se a Atlântida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 fev. de 1999. Caderno B, p. 2.

LOPES, Diogo. “Os Espectadores”, Excelente Cineclube. *Para Todos*, Rio de Janeiro, 01-15 jul. de 1957, p. 15.

MENEZES, Joaquim. INC Inaugura Câmara Para Preservar Grandes Obras do Cinema Nacional. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 nov. de 1968. 2º Caderno, p. 5.

\_\_\_\_\_. Gente de Cinema. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 03 dez. de 1972. Idéia Nova, p. 9.

MUITA Burrice. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 06 fev. de 1962. Fala o Povo na “UH”, p. 8.

NOVOS Filmes do Instituto de Cinema Educativo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jan. de 1958. 1º Caderno, p. 11.

O Centro da Cidade Conterá em Maio com Mais um Cinema. *Correio Paulistano*, São Paulo, 06 fev. de 1958. 2º Caderno, p. 4.

O Cinema Brasileiro em um Mês e 100 Programas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 ago. de 1974. Caderno B, p. 2.

OS Clubes de Cinema se Organizam: A Iniciativa da Filmoteca do MAM de S. Paulo entre os Clubes de Cinema do Brasil. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 06 dez. de 1954. Caderno 4, Cinema, p. 4.

OS Estudantes e o Cinema de Arte. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 maio de 1959. 2º Caderno, p. 8.

P. M. Ganha Novos Amigos. *News Reports*, São Paulo, 23 out. de 1962.

PACHECO, Mattos. “Cocktail” para as “Patronesses” de uma “Avant-Première” *Diário da Noite*, São Paulo, 07 ago. de 1958. Ronda Social, p. 6.

PEREIRA, Geraldo Santos. Encontro Nacional dos Cinemas de Arte. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 nov. de 1966. Seção 2, Cinema, p. 2.

\_\_\_\_\_. INC: Conquista de uma Classe Frustração de uma Esperança. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 de nov. de 1967. 2ª Seção, p. 2.

PETRI, Renato. Cabiria, de Pastrone. *Diário da Noite: Edição Matutina*, 02 jul. de 1971. Cinema, p. 17.

\_\_\_\_\_. Noite de Festa no Cine Belas Artes. *Diário da Noite: Edição Matutina*, 03 mar. de 1972. Cinema, p. 17.

PORTARIA da Censura Cria Certificado Especial para Filmes de Valor Educativo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. de 1967. 1º Caderno, p. 14.

PREÇO Máximo de Cinema Fixado em 200 Cruzeiros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 maio de 1963. 1º Caderno, p. 7.

PRODUÇÃO Nacional em 70 Aumenta: 112 Filmes. *Filme e Cultura*: Instituto Nacional do Cinema, Rio de Janeiro, ano IV, n. 18, p. 7, jan./fev. 1971.

QUEIROZ, Geraldo. O “Cinema de Arte” Amplia sua Ação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 abr. de 1959. 1º Caderno, Cinema, p. 10.

RANGEL, Maria Lúcia. O Reencontro com a Chanchada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. de 1974. Caderno B, p. 8.

RETROSPECTIVA Cinédia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 ago. de 1974. Caderno B, p. 5.

RETROSPECTIVA do Cinema Brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jun. de 1967. Caderno B, p. 5.

REÚNEM-SE os Críticos para Ajudar os Bons Filmes: Cinema de Arte na Zona Sul. *Jornal do Brasil*, 12 jun. de 1958. 1º Caderno, p. 7.

RODRIGUES, Antônio Carlos. Cineastas Acusam Plano de CL Contra o Cinema Novo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 17 fev. de 1964. 2º Caderno, p. 4.

RODRIGUES, Jaime. Cinema Brasileiro: Problemas (e Soluções) de Cultura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 out. de 1967. 4º Caderno, p. 5.

SERÁ Inaugurado em Maio Próximo Mais um Luxuoso Cinema no Centro. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 06 fev. de 1958, p. 2.

SINHÁ Moça: A Volta de um Velho Sucesso Nacional. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 out. de 1973. Cinema, p. 4.

SILVA, Roberto. Cine Mesbla Exibirá Filmes Culturais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 maio de 1971. Jornal de Serviço, Vida Noturna, p. 5.

TEATRO de Arte Vai Lançar no Mesbla “Cinema de Arte”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jan. de 1959. 1º Caderno, p. 6.

TORRES, Marcello. [Mostra do Cinema Brasileiro]. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 set. de 1965. Segundo Caderno, p. 2.

ÚNICA Cinemateca do Brasil Está Localizada em São Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 e 09 dez. de 1963. 1º Caderno, p. 33.

UM Plano para Preservar o Cinema Brasileiro (Enquanto é Tempo), *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jul. de 1980, p. 35.

VIANY, Alex. Ademar Gonzaga Revela: Segredos e Mistérios do Cinema Brasileiro. *Para Todos*, Rio de Janeiro, 01-15 nov. de 1956, p. 16.

\_\_\_\_\_. A Chachada é Nossa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun. de 1971. Caderno B, Cinema Neste Fim de Semana, p. 4.

\_\_\_\_\_. Uma Memória de 70 Anos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. de 1974. Caderno B, p. 5.

VITA, Mario Regis. Onze Obras Primas (Uma por Dia) na Semana do Cinema Italiano. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 03 out. de 1960. Cinema, p. 23.

## LIVROS

ANDRADE, Rudá. *Cronologia da Cultura Cinematográfica*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962. 39 p.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 418 p.

AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK*. 3. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 280 p.

BARROS, José Tavares de. *Memória da Memória: Uma História do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*. [Rio de Janeiro?]: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro; Play Arte, [2006?]. 152 p.

CARVALHO, Gê et al. *Memória Cineclubista de Pernambuco*. Recife: Nano Produções Ltda., 2012.

CATANI, Afrânio Mendes. Getúlio, Glória e Drama de um Povo (1956). In: \_\_\_\_\_. *A Sombra da Outra: A Cinematográfica Maristela e o Cinema Paulista nos Anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002. 352 p. Capítulo 5 – Terceira Fase: A Grande Esperança, p. 235-248.

- CINEMATECA Brasileira; COELHO, Maria Fernanda Curado. Tipos de Materiais e suas Siglas. In: \_\_\_\_\_. *Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas*. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cinemateca Brasileira, 2006. 80 p. cap. III, p. 29-30.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975. 333 p.
- GATTI, André Piero et al. *Dante Ancona Lopez: Criador do Cinema de Arte em São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003. 27 p.
- GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. *A Retórica da Perda: Os Discursos do Patrimônio Cultural no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ; Iphan, 2002. 148 p.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1974. 475 p.
- \_\_\_\_\_. Um Festejo Muito Pessoal. In: \_\_\_\_\_. *Uma Situação Colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 541 p. Cinemateca e Obstinação, p. 491-496.
- \_\_\_\_\_. Um Pioneiro Esquecido. In: \_\_\_\_\_. *Uma Situação Colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 541 p. Cinemateca e Obstinação, p. 395-398.
- \_\_\_\_\_. Estudos Históricos. In: \_\_\_\_\_. *Uma Situação Colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 541 p. Cinemateca e Obstinação, p. 462-468.
- \_\_\_\_\_. Funções da Cinemateca. In: \_\_\_\_\_. *Uma Situação Colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 541 p. Cinemateca e Obstinação, p. 428-433.
- GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 Anos de Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966. 160 p.
- GONZAGA, Alice. Circuitos “Alternativos”. In: \_\_\_\_\_. *Palácios e Poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes; Record, 1996. 351 p. Parte I (cap. VI). p. 221-243.
- \_\_\_\_\_. Salas de Exibição: 1896-1995. In: \_\_\_\_\_. *Palácios e Poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes; Record, 1996. 351 p. Parte III. p. 267-335.
- LEGLISE, Paul. Conditions du Classement des Theatres Cinematographiques. In: \_\_\_\_\_. *Le Cinéma d'Art et d'Essai*. Paris: La Documentation Française, 1971. 46 p. Le Statut. p. 21-22.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando Éramos Jovens: História do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS; EU da Secretaria Municipal de Cultura, 2000. 205 p.
- NEVES, David E. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966. 55 p.
- NOBRE, Francisco de Silva. *Pequena História do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955. 55 p.
- \_\_\_\_\_. *À Margem do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1963. 158 p.
- \_\_\_\_\_. História do Cinema. In: \_\_\_\_\_. *O Livro de Cinema no Brasil*. Fortaleza: Grecel, 1976. 283 p. cap. III. p. 41-50.
- \_\_\_\_\_. Cinema Brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *O Livro de Cinema no Brasil*. Fortaleza: Grecel, 1976. 283 p. cap. XII. p. 123-158.

NORONHA, Jurandyr. *No Tempo da Manivela*. Rio de Janeiro: Ebal; Kinart; Embrafilme, 1987. 296 p.

\_\_\_\_\_. *O Momento Mágico*. Rio de Janeiro: EMC, 2008. 240 p.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Jurandyr Noronha de Cinema Brasileiro: 1896 a 1936*. Rio de Janeiro: EMC, 2008. 454 p.

MELLO, Alcino Teixeira de. Decreto-lei n. 43, de 18 de novembro de 1966. In: \_\_\_\_\_. *Legislação do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978. 270 p. v. 1. cap. I. p. 37-53.

\_\_\_\_\_. Lei n. 5.536, de 21 de novembro de 1968. In: \_\_\_\_\_. *Legislação do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978. 270 p. v. 1. cap. II. p. 131-134.

MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora, 1990. 408 p.

PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano Geral do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973. 357 p.

PIPER, Rudolf. *Filmusical Brasileiro e Chanchada*. 2. ed. São Paulo: Global, 1977. 140 p.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 240 p.

SADOUL, Georges. Os Diversos Tipos de Película. In: \_\_\_\_\_. *O Cinema, sua Arte e sua Técnica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956. 339 p. cap. IV. p. 96-103.

SIMÕES, Inimá Ferreira. Os Cinemas de Arte. In: \_\_\_\_\_. *Os Cinemas de São Paulo*. São Paulo: PW, 1990. 168 p. A Crise do Mercado. p. 127-130.

SOUZA, José Inacio de Melo. Será Possível uma Cinemateca em São Paulo? In: \_\_\_\_\_. *Paulo Emílio no Paraíso*. São Paulo: Record, 2002. 629 p. Maturidade (1954-1966). p. 361-394.

THOMPSON, Cecília. *Cinemateca Brasileira e seus Problemas*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1964. 163 p.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. 487 p.

WILINSKY, Barbara. Reading for Maximum Ambiguity: A Consideration of the Art Film. In: \_\_\_\_\_. *The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. 178 p. cap. I. p. 11-40.

## SITES

Filmografia Brasileira (Cinemateca Brasileira).

Base de Dados (Centro Técnico do Audiovisual).

## APÊNDICE A

### **Materiais (de *Panorama*, *Cômicos*, *70 Anos e Nitrato*):**

Filmes com asterisco (\*) significa que não tiveram seus fragmentos, ou trechos, exibidos.

As datas de cada filme se referem ao término do seu ano de produção. A sigla **sd.** indica tanto o filme de data incerta, como aquele que pode se situar em mais de uma década – o que impede sua classificação. Essa regra também vale aos Apêndices D, E e G.

A lista de títulos desse Apêndice é embasada nas fontes a seguir:

*Panorama do Cinema Brasileiro*: Filmografia Brasileira; *Filme Cultura*, ano II, n. 9, p. 31-32, 04/1968. *Cômicos... e Mais Cômicos*: Filmografia Brasileira; NORONHA, Jurandyr. *Cômicos + Cômicos ...*; NORONHA, Jurandyr. *O Momento Mágico*, 2008, p. 167-172; NORONHA, Jurandyr. *Experiência de um Pesquisador de Filmes*, *ibid.*, p. 191. *Assim Era a Atlântida*: AUGUSTO, Sérgio. *Filmografia. Este Mundo é um Pandeiro*, 1989, p. 262; AZEREDO, Ely. Os Anos Virgens da Chanchada. *Jornal do Brasil*, 09/10/1975. Caderno B, p. 4; Filmografia Brasileira. Apenas *Nitrato* e *70 Anos de Brasil* não se basearam em cadastro anterior – isto por que não encontramos nenhum

	1890- 1919	1920- 1929	1930- 1939	1940- 1949	1950- 1959	1960- 1969	1970- 1979	sd.	TOTAL
<i>Panorama</i>	6	16	8	3	11	13	-	-	57
<i>Cômicos...</i>	1	1	1	2	5	1	-	-	11
<i>Nitrato</i>	-	1	-	-	-	-	-	1	2
<i>70 Anos</i>	7	7	9	14	4	3	-	32	76
<i>Atlântida</i>	-	-	-	8	24	3	-	5	40



**PANORAMA DO CINEMA BRASILEIRO**

<b>1890 – 1919</b>	
<b>1) Uma Vista da Baía de Guanabara *</b> (1898)	<b>4) O Guarany*</b> (1916)
<b>2) Os Estranguladores do Rio*</b> (1906)	<b>5) Perdida*</b> (1916)
<b>3) Dioguinho*</b> (1906)	<b>6) Exemplo Regenerador</b> (1919)
<b>1920-1929</b>	
<b>1) Sofrer para Gozar*</b> (1923)	<b>9) Brasa Dormida</b> (1928)
<b>2) A Gigolette*</b> (1924)	<b>10) O Crime da Mala*</b> (1928)
<b>3) Hei de Vencer*</b> (1924)	<b>11) Acabaram-se os Otários*</b> (1929)
<b>4) Paulo e Virgínia*</b> (1924)	<b>12) Barro Humano*</b> (1929)
<b>5) Aitaré da Praia</b> (1925)	<b>13) Fragmentos da Vida</b> (1929)
<b>6) Mademoiselle Cinema*</b> (1925)	<b>14) Macaco Feio, Macaco Bonito</b> (1929) <sup>1</sup>
<b>7) Tesouro Perdido</b> (1927)	<b>15) Revelação*</b> (1929)
<b>8) Amor que Redime*</b> (1928)	<b>16) São Paulo, Sinfonia da Metrópole</b> (1929)
<b>1930-1939</b>	
<b>1) Perante Deus*</b> (1930)	<b>5) Ganga Bruta</b> (1933)
<b>2) Cousas Nossas</b> (1931)	<b>6) O Caçador de Diamantes</b> (1933)
<i>[cinejornal]</i>	<b>7) Alô, Alô, Carnaval</b> (1936)
<b>3) Limite</b> (1931)	<b>8) Bonequinha de Seda</b> (1936)
<b>4) Alma do Brasil</b> (1932)	
<b>1940-1949</b>	
<b>1) Argila</b> (1940)	<b>3) Romance Proibido</b> (1944)
<b>2) Pureza</b> (1940)	
<b>1950-1959</b>	
<b>1) Caiçara</b> (1950)	<b>7) Rio, 40 Graus</b> (1955)
<b>2) Amei um Bicheiro</b> (1952)	<b>8) Sinfonia Carioca</b> (1955)
<b>3) Simão, o Caolho</b> (1952)	<b>9) Estranho Encontro</b> (1957)
<b>4) O Cangaceiro</b> (1953)	<b>10) O Homem do Sputnik</b> (1959)
<b>5) Sinhá Moça</b> (1953)	<b>11) Ravina</b> (1959)
<b>6) Uma Pulga na Balança</b> (1954)	
<b>1960-1969</b>	
<b>1) Mulheres e Milhões</b> (1961)	<b>8) O Beijo</b> (1964)
<b>2) Assalto ao Trem Pagador</b> (1962)	<b>9) A Hora e a Vez de Augusto Matraga</b> (1965)
<b>3) O Pagador de Promessas</b> (1962)	<b>10) Menino de Engenho</b> (1965)
<b>4) Os Cafajestes</b> (1962)	<b>11) São Paulo, S. A.</b> (1965)
<b>5) Vidas Secas</b> (1963)	<b>12) A Grande Cidade</b> (1966)
<b>6) Deus e o Diabo na Terra do Sol</b> (1964)	<b>13) O Padre e a Moça</b> (1966)
<b>7) Noite Vazia</b> (1964)	

<sup>1</sup> Na lista da *Filme Cultura*, é listado como 1929-1933. A data fixada em 1929 é da Filmografia Brasileira.

\*\*\*

**CÔMICOS... E MAIS CÔMICOS**

<b>1890-1919</b>	
1) <i>Le Soulier Trop Petit</i> (1910)	
<b>1920-1929</b>	
1) <i>Acabaram-se os Otários</i> (1929)	
<b>1930-1939</b>	
1) <i>Alô, Alô, Carnaval</i> (1936)	
<b>1940-1949</b>	
1) <i>E o Circo Chegou</i> (1940)	2) <i>Berlim na Batucada</i> (1944)
<b>1950-1959</b>	
1) <i>A Dupla do Barulho</i> (1953)	4) <i>Rico Ri à Toa</i> (1957)
2) <i>Malandros em Quarta Dimensão</i> (1954)	5) <i>Pega Ladrão!</i> (1958)
3) <i>Chico Fumaça</i> (1957)	
<b>1960-1969</b>	
1) <i>Dona Violante Miranda</i> (1960)	

\*\*\*

**70 ANOS DE BRASIL**

<b>1890-1919</b>	
1) <i>Circuito de São Gonçalo</i> (1909)	5) 1ª Guerra – Mobilização Popular, 2 (1914-1918)
2) <i>Desfile 7 de Setembro</i> (1910) <sup>2</sup>	6) 1ª Guerra – Frota de Táxis (1914-1918)
3) 1ª Guerra – Esquadra (1914-1918)	7) <i>Paulistano Versus Palestra Itália</i> (1919)
4) 1ª Guerra – Mobilização Popular, 1 (1914-1918)	
<b>1920-1929</b>	
1) <i>Aspectos do Rio de Janeiro</i> (1920-1929)	5) <i>Movimentação de Tropas</i> (1924-1925)
2) <i>Anésia Pinheiro Machado</i> (1922)	<i>[Catanduvás?]</i>
3) <i>Aspectos do Centenário da Independência</i> (1922)	6) <i>O Joazeiro do Padre Cícero</i> (1925)
4) <i>Sacadura Cabral e Gago Vieira Coutinho</i> (1922)	7) <i>São Paulo, Sinfonia da Metrópole</i> (1929)
<b>1930-1939</b>	

<sup>2</sup> Noronha atribui esse curta-metragem a Alfonso Segreto. Porém, no catálogo da Filmografia Brasileira não constam referências a filmes de Segreto desse ano.

Sobre o tema de 7 de Setembro, e feitos em 1910, a Filmografia apresenta *Grande Parada de 7 de Setembro* e *A Parada de Sete de Setembro*. O primeiro, atribuído a Francisco Serrador – como produtor; já o outro é ausente de quaisquer dados, afora o título e ano de produção.

Para associação do filme a Segreto, cf. NORONHA, Jurandy. *No Tempo da Manivela*, 1987, p. 32; *Idem*, Segreto, Alfonso. *Dicionário Jurandy Noronha de Cinema Brasileiro [...]*, 2008, p. 376.

<p>1) <i>Architectura Modernista em S. Paulo</i> (1930) <i>[imagens de Mário de Andrade]</i></p> <p>2) Aspectos do <i>Graf Zeppelin</i> (1930-1937)</p> <p>3) Batismo de hidroavião – com Protógenes Guimarães e Góis Monteiro (1930-1938)</p> <p>4) Aspectos da Revolução Constitucionalista (1932)</p>	<p>5) <i>A Voz do Carnaval [?]</i> (1933)</p> <p>6) <i>Alô, Alô, Carnaval</i> (1936)</p> <p>7) Filmagens de Benjamin Abrahão sobre Lampião (1936-1937)</p> <p>8) <i>A Grande Parada Pliniana</i> (1937-1938)</p> <p>9) <i>Banana da Terra</i> (1938)</p>
<b>1940-1949</b>	
<p>1) <i>E o Circo Chegou [?]</i> (1940)</p> <p>2) <i>Romance Proibido</i> (1940)</p> <p>3) Veículos a Gasogênio (1940-1949?)</p> <p>4) Aspectos da Av. Presidente Vargas em Obras (1941-1944)</p> <p>5) <i>A Batalha do Atlântico Sul [?]</i> (1943) <i>[imagens do patrulhamentos de aviões e navios no mar]</i></p> <p>6) <i>Berlim na Batucada</i> (1944)</p> <p>7) Discurso de Getúlio Vargas (1944)</p>	<p>8) 2ª Guerra – Batalha de Monte Castelo (1944-1945)</p> <p>9) 2ª Guerra – Campo da F.A.B. (1944-1945)</p> <p>10) 2ª Guerra – Desfile Pracinhas, 1 (1944-1945)</p> <p>11) 2ª Guerra – Desfile Pracinhas, 2 (1944-1945)</p> <p>12) 2ª Guerra – Movimentação de Tropas/Humberto de Saboia (1944-1945)</p> <p>13) 2ª Guerra – Prisioneiros da F.E.B. (1944-1945)</p> <p>14) 2ª Guerra – Pracinhas Desembarcando Navio (1945)</p>
<b>1950-1959</b>	
<p>1) Trailer de <i>Muié Macho, Sim Sinhô</i> (1950)</p> <p>2) Lima Barreto no Nordeste (1953)</p>	<p>3) <i>O Cangaceiro</i> (1953)</p> <p>4) Primeira Missa em Brasília (1957)</p>
<b>1960-1969</b>	
<p>1) Anselmo Duarte (1960-1969) <i>[cinejornal?]</i></p>	<p>2) Inauguração de Brasília (1960)</p> <p>3) Filmagem de Ortiz Rúbio (1960)</p>
<b>sd.</b>	
<p>1) Aspectos de Washington Luís (1926-1930)</p> <p>2) Circuito da Gávea (1932-1954)</p> <p>3) Comissão Rondon</p> <p>4) Cafezal</p> <p>5) Alegoria ao Descobrimento do Brasil <i>[Rio? Niterói?]</i></p> <p>6) Villa-Lobos</p> <p>7) Cândido Portinari</p> <p>8) Acrobacias de Avião</p> <p>9) Extração de Petróleo c/ Monteiro Lobato <i>[Bahia?]</i></p> <p>10) Extração de Petróleo <i>[Bahia?]</i></p> <p>11) Manifestações de Rua</p> <p>12) Desfile de Carros, Carnaval</p>	<p>17) Éder Joffre</p> <p>18) Maria Esther Bueno</p> <p>19) Adhemar Ferreira da Silva</p> <p>20) Futebol com Pelé <i>[cinejornal?]</i></p> <p>21) Avião de Santos Dumont</p> <p>22) Teste de Avião, 1</p> <p>23) Teste de Avião, 2</p> <p>24) Teste de Avião, 3</p> <p>25) Teste de Avião, 4</p> <p>26) Tenda de Circo</p> <p>27) Mascates</p> <p>28) Fotógrafo de Rua</p> <p>29) Dança (Clube)</p> <p>30) Dança (Praia)</p>

<i>[Rio de Janeiro?]</i>	<b>31)</b> Teleteatro? Teste de Atores do TCB?
<b>13)</b> Aspectos do Rio, e Lapa (1920-1949)	<b>32)</b> 2ª Guerra – Movimentação de Tropas (1939-1945)
<b>14)</b> Aspectos do Rio (1930-1949)	
<b>15)</b> Volta Redonda e Usina	
<b>16)</b> Copacabana (1940-1949?)	

\*\*\*

**NITRATO**

<b>1920-1929</b>
<b>1)</b> <i>São Paulo, Sinfonia da Metrópole</i> (1929)
<b>sd.</b>
<b>1)</b> <i>Cine Jornal Brasileiro</i> (1939-1946)

\*\*\*

**ASSIM ERA A ATLÂNTIDA**

*Assim Era a Atlântida* contém um vasto repertório de obras ficcionais, número que varia a depender da fonte consultada. A própria antologia de Manga, como *Este Mundo É um Pandeiro*, de Sérgio Augusto, informam que vinte e sete (27) é o total de filmes incluídos. Já a matéria de Ely Azeredo, como a Filmografia Brasileira – baseada em fonte de Araken Campos Pereira Jr., *Cinema Brasileiro (1908-1978) – Longa-Metragem*, v. II – chegam ao resultado de trinte e três (33) filmes.

Ao menos no tocante a *Este Mundo É um Pandeiro*, a totalidade dos filmes apresentados não inclui os títulos a seguir: *A Escrava Isaura* (1949); *Também Somos Irmãos* (1949); *Maior que o Ódio* (1951); *Amei um Bicheiro* (1952); *A Outra Face do Homem* (1954); *Chico Viola Não Morreu* (1955).

No caso, aceitamos versão de Ely Azeredo e da Filmografia, já que a outra contagem exclui títulos que, de fato, vieram a ser mostrados em *Assim Era a Atlântida*.

Ademais, devemos notar que todas essas listas são deficientes, pois ambas contabilizam somente obras de ficção. Apesar de constituírem a maioria dos trechos em *Assim Era a Atlântida*, também podemos observar, neste, o que seriam filmagens de bastidores (*behind the scenes*) e cinejornais. Porém, da mesma forma que sucedeu em *70 Anos de Brasil*, muitos desses segmentos não puderam ser identificados, devido à falta de sinais, ou quaisquer outros elementos que facilitassem o processo de averiguação.

<b>1940-1949</b>	
<b>1)</b> <i>Fantasma por Acaso</i> (1946)	<b>5)</b> <i>A Escrava Isaura</i> (1949)
<b>2)</b> <i>...E o Mundo se Diverte</i> (1948)	<b>6)</b> <i>Carnaval no Fogo</i> (1949)
<b>3)</b> <i>É com Esse que Eu Vou</i> (1948)	<b>7)</b> <i>Também Somos Irmãos</i> (1949)
<b>4)</b> <i>Falta Alguém no Manicômio</i> (1948)	<b>8)</b> <i>Um Caçula do Barulho</i> (1949)
<b>1950-1959</b>	

<b>1) Aviso aos Navegantes</b> (1950) <b>2) Ai Vem o Barão</b> (1951) <b>3) Barnabé, Tu És Meu</b> (1951) <b>4) Maior que o Ódio</b> (1951) <b>5) Amei um Bicheiro</b> (1952) <b>6) Carnaval Atlântida</b> (1952) <b>7) Três Vagabundos</b> (1952) <b>8) A Dupla do Barulho</b> (1953) <b>9) A Outra Face do Homem</b> (1954) <b>10) Guerra ao Samba</b> (1954) <b>11) Nem Sansão Nem Dalila</b> (1954) <b>12) Matar ou Correr</b> (1954) <b>13) Chico Viola Não Morreu</b> (1955)	<b>14) O Golpe</b> (1955) <b>15) Vamos com Calma</b> (1955) <b>16) Vamos com Calma</b> (1955) <i>[Bastidores de Cena]</i> <b>17) Papai Fanfarrão</b> (1956) <b>18) Papai Fanfarrão</b> (1956) <i>[Bastidores de Cena]</i> <b>19) Garotas e Samba</b> (1957) <b>20) De Vento em Popa</b> (1957) <b>21) Esse Milhão É Meu</b> (1958) <b>22) O Cupim</b> (1959) <b>23) O Homem do Sputnik</b> (1959) <b>24) Pintando o Sete</b> (1959)
<b>1960-1969</b>	
<b>1) Cacareco Vem Ai/Duas Histórias</b> (1960) <b>2) Os Dois Ladrões</b> (1960)	<b>3) Entre Mulheres e Espiões</b> (1962)
<b>sd.</b>	
<b>1) Plateia</b> (?) <b>2) Oscarito e Troféu</b> (1950-1959?) <b>3) José Lewgoy</b> (1950-1959?)	<b>4) Eliana e Troféu</b> (1950-1959?) <b>5) Molde ou Impressão das Mãos de Oscarito e Grande Otelo</b> (1950-1959?)

## APÊNDICE B

<i>O Livro de Cinema no Brasil – Cap. Cinema Brasileiro</i>			
<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Local</b>	<b>Ano</b>
<i>Historiografia da Cinematografia Pernambucana</i>	Jota Soares/ Pedro Salgado Filho	Recife	1944
<i>Serrador, o Creador da Cinelândia</i>	Gastão Pereira da Silva	Rio de Janeiro	-
<i>Pequena História do Cinema Brasileiro</i>	F. Silva Nobre	Rio de Janeiro	1955
<i>Introdução ao Cinema Brasileiro</i>	Alex Viany	Rio de Janeiro	1959
<i>Cronologia da Cultura Cinematográfica</i>	Rudá Andrade	São Paulo	1962
<i>À Margem do Cinema Brasileiro</i>	F. Silva Nobre	Rio de Janeiro	1963
<i>Revisão Crítica do Cinema Brasileiro</i>	Glauber Rocha	Rio de Janeiro	1963
<i>Cinema Novo no Brasil</i>	David E. Neves	Petrópolis	1966
<i>70 Anos de Cinema Brasileiro</i>	Paulo Emílio Salles Gomes/ Adhemar Gonzaga	Rio de Janeiro	1966
<i>Plano Geral do Cinema Brasileiro</i>	Geraldo Santos Pereira	Rio de Janeiro	1973
<i>Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte</i>	Paulo Emílio Sales Gomes	São Paulo	1974
<i>Crônica do Cinema Paulistano</i>	Maria Rita Galvão	São Paulo	1975
<i>A Bela Época do Cinema Brasileiro</i>	Vicente de Paula Araújo	São Paulo	1976
<i>Filmusical Brasileiro e Chanchada</i>	Rudolf Piper	São Paulo	1977

## APÊNDICE C

Os textos abaixo se referem apenas a críticas e resenhas dos filmes. *Nitrato* ficou ausente dessa lista, pois, como já anunciado, não achamos material crítico sobre a obra

### **PANORAMA DO CINEMA BRASILEIRO**

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Jornal</b>	<b>Ano</b>
<i>O Cinema no Brasil, desde 1898</i>	Jaime Rodrigues	<i>Correio da Manhã</i>	07/03/1968
<i>Uma Antologia do Cinema Brasileiro</i>	Ely Azeredo	<i>Jornal do Brasil</i>	21/03/1968
<i>70 Anos de Cinema Brasileiro</i>	Octavio de Faria	<i>Jornal do Commercio</i>	07/04/1968
<i>Uma Antologia do Nosso Cinema</i>	Carlos M. Motta	<i>O Globo</i>	-

\*\*\*

### **CÔMICOS... MAIS CÔMICOS**

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Jornal</b>	<b>Ano</b>
<i>Memória da Comédia</i>	Miriam Alencar [?]	<i>Jornal do Brasil</i>	13-14/06/1971
“Cômicos... + Cômicos”: <i>Não Podia Faltar Otelo</i>	-	<i>O Globo</i>	15/06/1971
<i>Cômicos... Mais Cômicos</i>	Miguel Pereira	<i>O Globo</i>	17/06/1971
<i>Os Cômicos</i>	Nelson Hoineff	<i>O Jornal</i>	18/06/1971
<i>A Chanchada é Nossa</i>	Alex Viany	<i>Jornal do Brasil</i>	18/06/1971

\*\*\*

### **70 ANOS DE BRASIL**

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Jornal</b>	<b>Ano</b>
<i>70 Anos de Brasil – Monocórdicos Salvos do Incêndio</i>	Gustavo Dahl	<i>Opinião</i>	28/02/1975
<i>70 Anos de Brasil</i>	Luiz Alípio de Barros	<i>Última Hora</i>	05/03/1975
<i>Documentário Sintetiza 70 Anos de Brasil</i>	-	<i>O Estado de São Paulo</i>	19/10/1975
<i>70 Anos de Memória Nacional</i>	-	<i>Folha de São Paulo</i>	23/10/1975

\*\*\*

### **ASSIM ERA A ATLÂNTIDA**

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Jornal</b>	<b>Ano</b>
<i>Os Anos Virgens da Chanchada</i>	Ely Azeredo	<i>Jornal do Brasil</i>	09/10/1975
<i>Assim Era a Atlântida</i>	Joaquim Menezes	<i>Jornal do Commercio</i>	19/10/1975
<i>A Atlântida e os Anos de Prestígio da Chanchada</i>	Clóvis Ramon	<i>Tribuna da Imprensa</i>	23/10/1975
<i>O Destino da Memória Brasileira</i>	Nelson Hoineff	<i>Diário de Notícias</i>	29/10/1975
<i>Ingênua, até Certo Ponto</i>	José Carlos Avellar	<i>Jornal do Brasil</i>	31/10/1975
<i>Assim Era a Atlântida</i>	José Álvaro	<i>Tribuna da Imprensa</i>	04/11/1975
<i>Assim Era a Atlântida: Populismo Importado</i>	Rogério Medeiros	<i>Tribuna da Imprensa</i>	07/11/1975



## APÊNDICE D

### Filmes Exibidos no Cinema II (Década):

A lista abaixo inclui filmes em curta e longa-metragem.

O número em *parêntesis* indica os filmes projetados cada ano, *sem repetição*. Por exemplo: *Horse Feathers* e *Duck Soup* foram apresentados no Cinema II em 1973 e reexibidos em 74. Tomando este ano como guia, portanto, nove (9) é o total de filmes apresentados de 1930-39, e sete (7) o de filmes inéditos – que ainda não haviam sido exibidos no Cinema II, isto é.

A somatória final contabiliza um título por vez, e nunca suas reexibições. Assim, na hipótese de coexistir o número fora e em *parêntesis*, é este último que será considerado.

A programação do Cinema II foi obtida exclusivamente do *Jornal do Brasil*, Caderno B, edições de 1973 a 1979.

	1890-1919	1920-1929	1930-1939	1940-1949	1950-1959	1960-1969	1970-1979	sd.	TOTAL
1973	-	-	6	1	1	-	2	-	9
1974	-	-	9 (7)	6	2	3	14	-	34 (32)
1975	-	2	1	2	2	2 (1)	23 (22)	-	32 (30)
1976	-	-	5 (4)	3 (2)	1	7 (6)	16	-	32 (29)
1977	1	1	3 (2)	-	2	2	38 (37)	-	47 (45)
1978	17	3	-	-	1	13 (10)	42 (36)	-	76 (68)
1979	-	-	-	-	1	1	45 (40)	1	48 (43)
	18	6	20	11	10	23	167	2	<b>256</b>

## 1973

1930-1939	
1) <i>An American Tragedy</i> (1931)	4) <i>Horse Feathers</i> (1932)
2) <i>Dracula</i> (1931)	5) <i>Duck Soup</i> (1933)
3) <i>Frankenstein</i> (1931)	6) <i>Bluebeard's Eighth Wife</i> (1938)
1940-1949	
1) <i>Seven Sinners</i> (1940)	
1950-1959	
1) <i>Sinhá Moça</i> (1953)	
1970-1979	
1) <i>Quando o Carnaval Chegar</i> (1972)	2) <i>São Bernardo</i> (1972)

\*\*\*

## 1974

1930-1939	
1) <i>Der Blaue Engel</i> (1930)	6) <i>My Man Godfrey</i> (1936)
2) <i>Horse Feathers</i> (1932)	7) <i>If I Were King</i> (1938)
3) <i>Duck Soup</i> (1933)	8) <i>You Can't Cheat an Honest Man</i>
4) <i>It Happened One Night</i> (1934)	9) <i>The Tower of London</i> (1939)
5) <i>Modern Times</i> (1936)	
1940-1949	
1) <i>My Little Chickadee</i> (1940)	4) <i>The Wolf Man</i> (1941)
2) <i>Never Give a Sucker an Even Break</i> (1941)	5) <i>Le Corbeau</i> (1943)
3) <i>The Flame of New Orleans</i> (1941)	6) <i>Gilda</i> (1946)
1950-1959	
1) <i>Singing in the Rain</i> (1952)	2) <i>Some Like It Hot</i> (1959)
1960-1969	
1) <i>The Servant</i> (1963)	3) <i>Les Parapluies de Cherbourg</i> (1964)
2) <i>Tystnaden</i> (1963)	
1970-1979	
1) <i>Made for Each Other</i> (1971)	8) <i>Tati, a Garota</i> (1973)
2) <i>Amante "Muito Louca"!</i> (1973)	9) <i>The Last Detail</i> (1973)
3) <i>Idaho Transfer</i> (1973)	10) <i>Vai Trabalhar Vagabundo!</i> (1973)
4) <i>O Picapau Amarelo</i> (1973)	11) <i>Amor e Medo</i> (1974)
5) <i>Ô Xente, Pois Não</i> (1973)	12) <i>A Noite do Espantalho</i> (1974)
6) <i>Paper Moon</i> (1973)	13) <i>Triste Trópico</i> (1974)
7) <i>Save the Tiger</i> (1973)	14) <i>Daisy Miller</i> (1974)

\*\*\*

1975

1920-1929	
1) <i>The Idle Class</i> (1921)	2) <i>The Kid</i> (1921)
1930-1939	
1) <i>City Lights</i> (1931)	
1940-1949	
1) <i>The Great Dictator</i> (1940)	2) <i>Casablanca</i> (1942)
1950-1959	
1) <i>The African Queen</i> (1951)	2) <i>Ansiktet</i> (1958)
1960-1969	
1) <i>La Dolce Vita</i> (1960)	2) <i>The Servant</i> (1963)
1970-1979	
1) <i>Prestuplenie i Nakazanie</i> (1970)	13) <i>L'Ironie du Sort</i> (1974)
2) <i>Como Era Gostoso o Meu Francês</i> (1971)	14) <i>Man on a Swing</i> (1974)
3) <i>Family Life</i> (1971)	15) <i>Relatório de um Homem Casado</i> (1974)
4) <i>Dr. Phibes Rises Again</i> (1972)	16) <i>The Terminal Man</i> (1974)
5) <i>L'Amour l'Après-Midi</i> (1972)	17) <i>Thieves Like Us</i> (1974)
6) <i>Solaris</i> (1972)	18) <i>A Lenda de Ubirajara</i> (1975)
7) <i>The Amazing Mr. Blunden</i> (1972)	19) <i>Nem os Bruxos Escapam</i> (1975)
8) <i>L'Invitation</i> (1973)	20) <i>O Casal</i> (1975)
9) <i>Tati, a Garota</i> (1973)	21) <i>Ukrinmakrinkrin</i> (1975)
10) <i>A Cartomante</i> (1974)	22) <i>Carro de Bois</i> (1975)
11) <i>Buster and Billie</i> (1974)	23) <i>Nordeste: Cordel, Repente, Canção</i> (1975)
12) <i>Guerra Conjugal</i> (1974)	

\*\*\*

1976

1930-1939	
1) <i>Der Blaue Engel</i> (1930)	4) <i>La Kermesse Héroïque</i> (1935)
2) <i>Leise Flehen meine Lieder</i> (1933)	5) <i>La Grande Illusion</i> (1937)
3) <i>A Night at the Opera</i> (1935)	
1940-1949	
1) <i>The Great Dictator</i> (1940)	3) <i>La Belle et la Bête</i> (1946)
2) <i>A Night in Casablanca</i> (1946)	
1950-1959	
1) <i>Stromboli</i> (1950)	
1960-1969	
1) <i>La Dolce Vita</i> (1960)	5) <i>Le Roi de Cœur</i> (1966)

2) <i>Accattone</i> (1961)	6) <i>Chaplin's Art of Comedy</i> (1968)
3) <i>O Mundo em que Getúlio Viveu</i> (1963)	7) <i>Carmen Miranda</i> (1969)
4) <i>Heidi</i> (1965)	
<b>1970-1979</b>	
1) <i>Le Petit Matin</i> (1971)	9) <i>O Amuleto de Ogum</i> (1974)
2) <i>Play it Again, Sam</i> (1972)	10) <i>Um Homem Célebre</i> (1974)
3) <i>Der Fußgänger</i> (1973)	11) <i>A Extorsão</i> (1975)
4) <i>Os Condenados</i> (1973)	12) <i>Lição de Amor</i> (1975)
5) <i>Pourquoi Israel</i> (1973)	13) <i>Lies My Father Told Me</i> (1975)
6) <i>A Estrela Sobe</i> (1974)	14) <i>Love and Death</i> (1975)
7) <i>Andy Warhol's Dracula</i> (1974)	15) <i>Trollflöjten</i> (1975)
8) <i>Hearts and Minds</i> (1974)	16) <i>Ritmo Alucinante</i> (1976)

\*\*\*

1977

<b>1890-1919</b>	
1) <i>A Dog's Life</i> (1918)	
<b>1920-1929</b>	
1) <i>The Gold Rush</i> (1925)	
<b>1930-1939</b>	
1) <i>A Night at the Opera</i> (1935)	3) <i>Stagecoach</i> (1939)
2) <i>La Règle du Jeu</i> (1939)	
<b>1950-1959</b>	
1) <i>The 7th Voyage of Sinbad</i> (1958)	2) <i>North by Northwest</i> (1959)
<b>1960-1969</b>	
1) <i>Jules et Jim</i> (1962)	2) <i>A Hard Day's Night</i> (1964)
<b>1970-1979</b>	
1) <i>Elvis on Tour</i> (1972)	20) <i>Pedro Bó, o Caçador de Cangaceiros</i> (1975)
2) <i>Viskningur Och Rop</i> (1972)	21) <i>The Entertainer</i> (1975)
3) <i>A Rainha Diaba</i> (1973)	22) <i>The Lost Honour of Katharina Blum</i> (1975)
4) <i>Ana y los Lobos</i> (1973)	23) <i>The Man Who Would Be King</i> (1975)
5) <i>O Fabuloso Fittipaldi</i> (1973)	24) <i>The Passenger</i> (1975)
6) <i>Gruppo di Famiglia in un Interno</i> (1974)	25) <i>Aleluia, Gretchen</i> (1976)
7) <i>Hearts and Minds</i> (1974)	26) <i>Bugsy Malone</i> (1976)
8) <i>La Gifle</i> (1974)	27) <i>La Marge</i> (1976)
9) <i>Profumo di Donna</i> (1974)	28) <i>Marilia e Marina</i> (1976)
10) <i>Scener ur ett Aktenskap</i> (1974)	29) <i>Senhora</i> (1976)
11) <i>The Apprenticeship of Duddy Kravitz</i> (1974)	30) <i>Telefoni Bianchi</i> (1976)
12) <i>Aventuras d'um Detetive Português</i> (1975)	31) <i>The Front</i> (1976)

<b>13)</b> <i>Cousin, Cousine</i> (1975)	<b>32)</b> <i>The Gentleman Tramp</i> (1976)
<b>14)</b> <i>Deliciosas Traições de Amor</i> (1975)	<b>33)</b> <i>Who Can Kill a Child?</i> (1976)
<b>15)</b> <i>Dersu Uzala</i> (1975)	<b>34)</b> <i>Ladrões de Cinema</i> (1977)
<b>16)</b> <i>Dog Day Afternoon</i> (1975)	<b>35)</b> <i>O Crime do Zé Bigorna</i> (1977)
<b>17)</b> <i>L'Agression</i> (1975)	<b>36)</b> <i>O Ibraim do Subúrbio</i> (1977)
<b>18)</b> <i>L'Histoire de Adèle H</i> (1975)	<b>37)</b> <i>O Mártir da Independência</i> (1977)
<b>19)</b> <i>Nashville</i> (1975)	<b>38)</b> <i>Volshebny Loshad</i> (1977)

\*\*\*

1978

1890-1919	
<b>1)</b> <i>L'Arrivé d'un Train à la Gare de Ciotat</i> (1895)	<b>9)</b> <i>East Lynne</i> (1908)
<b>2)</b> <i>Funeral of Her Late Majesty Queen Victoria</i> (1901)	<b>10)</b> <i>Simple Charity</i> (1910)
<b>3)</b> <i>L'Homme à la Tête en Caoutchouc</i> (1901)	<b>11)</b> <i>L'Inferno di Dante</i> (1911)
<b>4)</b> <i>Life of an American Fireman</i> (1903)	<b>12)</b> <i>À La Conquête du Pôle</i> (1912)
<b>5)</b> <i>No Tempo dos Zagals</i> (1903) <sup>3</sup>	<b>13)</b> <i>Une Maison Bien Arrosée</i> (1912)
<b>6)</b> <i>The Great Train Robbery</i> (1903)	<b>14)</b> <i>Max Virtuose</i> (1913)
<b>7)</b> <i>Les 400 Coups du Diable</i> (1906)	<b>15)</b> <i>Os Funerais do Barão do Rio Branco</i> (1913)
<b>8)</b> <i>Drame Chez les Fantoques</i> (1908)	<b>16)</b> <i>Os Óculos do Vovô</i> (1913)
<b>17)</b> <i>The Stagecoach Driver and the Girl</i> (1915)	
1920-1929	
<b>1)</b> <i>Bronenosets Potyomkin</i> (1925)	<b>3)</b> <i>Un Chien Andalou</i> (1929)
<b>2)</b> <i>Metropolis</i> (1927)	
1950-1959	
<b>1)</b> <i>Mr. Arkadin</i> (1955)	
1960-1969	
<b>1)</b> <i>Matka Joanna od Aniolów</i> (1961)	<b>8)</b> <i>Alphaville</i> (1965)
<b>2)</b> <i>El Angel Exterminador</i> (1962)	<b>9)</b> <i>Le Bonheur</i> (1965)
<b>3)</b> <i>Il Sorpasso</i> (1962)	<b>10)</b> <i>Les Fêtes Galantes</i> (1965)
<b>4)</b> <i>Jules et Jim</i> (1962)	<b>11)</b> <i>Suzanne Simonin, la Religieuse</i> (1966)
<b>5)</b> <i>La Guerre des Boutons</i> (1962)	<b>12)</b> <i>Sekret Uspekha</i> (1967)
<b>6)</b> <i>A Hard Day's Night</i> (1964)	<b>13)</b> <i>Infanzia, Vocazione e Prime Esperienze di Giacomo Casanova, Veneziano</i> (1969)
<b>7)</b> <i>Les Parapluies de Cherbourg</i> (1964)	
1970-1979	
<b>1)</b> <i>Il Sole Nella Pelle</i> (1970)	<b>22)</b> <i>Barra Pesada</i> (1977)
<b>2)</b> <i>American Graffiti</i> (1973)	<b>23)</b> <i>Chão Bruto</i> (1977)

<sup>3</sup> Na programação do *Jornal do Brasil*, todos os filmes desse período são listados em português e com o título original. A única ressalva é este *No Tempo dos Zagals*, que o jornal não pôde identificar. Da mesma forma, também não conseguimos localizar a origem desse filme.

<b>3) <i>Don Quixote</i> (1973)</b>	<b>24) <i>Chuvas de Verão</i> (1977)</b>
<b>4) <i>La Planète Sauvage</i> (1973)</b>	<b>25) <i>Costinha e o King Mong</i> (1977)</b>
<b>5) <i>Hearts and Minds</i> (1974)</b>	<b>26) <i>Elas São do Barulho/Elas São do Baralho</i> (1977)</b>
<b>6) <i>Janis Joplin</i> (1974)</b>	<b>27) <i>Le Pays Bleu</i> (1977)</b>
<b>7) <i>Le Milieu du Monde</i> (1974)</b>	<b>28) <i>L'Une Chante, L'Autre Pas</i> (1977)</b>
<b>8) <i>Le Retour du Grand Blond</i> (1974)</b>	<b>29) <i>Naida 16</i> (1977)</b>
<b>9) <i>Young Frankenstein</i> (1974)</b>	<b>30) <i>O Desconhecido</i> (1977)</b>
<b>10) <i>A Casa das Tentações</i> (1975)</b>	<b>31) <i>Padre Padrone</i> (1977)</b>
<b>11) <i>Cousin, Cousine</i> (1975)</b>	<b>32) <i>Star Wars</i> (1977)</b>
<b>12) <i>Garaget</i> (1975)</b>	<b>33) <i>Se Segura Malandro!</i> (1977)</b>
<b>13) <i>Perdida</i> (1975)</b>	<b>34) <i>The Last Remake of Beau Geste</i> (1977)</b>
<b>14) <i>Bugsy Malone</i> (1976)</b>	<b>35) <i>Una Giornata Particolare</i> (1977)</b>
<b>15) <i>Crueldade Mortal</i> (1976)</b>	<b>36) <i>A Queda</i> (1978)</b>
<b>16) <i>Já Não se Faz Amor Como Antigamente</i> (1976)</b>	<b>37) <i>Doramundo</i> (1978)</b>
<b>17) <i>L'Innocente</i> (1976)</b>	<b>38) <i>Flash Gordon no Planeta Mongo</i> (1978)<sup>4</sup></b>
<b>18) <i>Norman... Is That You?</i> (1976)</b>	<b>39) <i>Grease</i> (1978)</b>
<b>19) <i>The Front</i> (1976)</b>	<b>40) <i>Nas Ondas do Surf</i> (1978)</b>
<b>20) <i>The Little Girl Who Lives Down the Lane</i> (1976)</b>	<b>41) <i>Parada 88 – O Limite de Alerta</i> (1978)</b>
<b>21) <i>The Song Remains the Same</i> (1976)</b>	<b>42) <i>Tudo Bem</i> (1978)</b>

\*\*\*

1979

<b>1950-1959</b>	
<b>1) <i>Smultronstället</i> (1957)</b>	
<b>1960-1969</b>	
<b>1) <i>2001: A Space Odyssey</i> (1968)</b>	
<b>1970-1979</b>	
<b>1) <i>Aguirre, der Zorn Gottes</i> (1972)</b>	<b>24) <i>Spider Man</i> (1977)</b>
<b>2) <i>Viskningar Och Rop</i> (1972)</b>	<b>25) <i>Star Wars</i> (1977)</b>
<b>3) <i>La Planète Sauvage</i> (1973)</b>	<b>26) <i>Tintorera</i> (1977)</b>
<b>4) <i>Lost Horizon</i> (1973)</b>	<b>27) <i>Una Giornata Particolare</i> (1977)</b>
<b>5) <i>Uirá, um Índio em Busca de Deus</i> (1973)</b>	<b>28) <i>A Força de Xangô</i> (1978)</b>
<b>6) <i>Jeder für sich und Gott gegen alle</i> (1974)</b>	<b>29) <i>A Ilha dos Prazeres Proibidos</i> (1978)</b>
<b>7) <i>Tutto a Posto e Niente in Ordine</i> (1974)</b>	<b>30) <i>Amor Bandido</i> (1978)</b>
<b>8) <i>La Liceale</i> (1975)</b>	<b>31) <i>Cheap Detective</i> (1978)</b>
<b>9) <i>Rollerball</i> (1975)</b>	<b>32) <i>Elke Maravilha contra o Homem Atômico</i> (1978)</b>
<b>10) <i>Sweet Hostage</i> (1975)</b>	

<sup>4</sup> De acordo com o jornal, redição brasileira, em longa-metragem, sobre episódios da série *Flash Gordon*.

<b>11)</b> <i>Cría Cuervos</i> (1976) <b>12)</b> <i>Death Weekend</i> (1976) <b>13)</b> <i>I Will, I Will... for Now</i> (1976) <b>14)</b> <i>Logan's Run</i> (1976) <b>15)</b> <i>Sex With a Smile</i> (1976) <b>16)</b> <i>The Man Who Fell to Earth</i> (1976) <b>17)</b> <i>Uma Aventura na Floresta Encantada</i> (1976) <b>18)</b> <i>Xica da Silva</i> (1976) <b>19)</b> <i>Close Encounters of the Third Kind</i> (1977) <b>20)</b> <i>Julia</i> (1977) <b>21)</b> <i>O Cortiço</i> (1977) <b>22)</b> <i>Providence</i> (1977) <b>23)</b> <i>Saturday Night Fever</i> (1977)	<b>33)</b> <i>Fim de Festa</i> (1978) <b>34)</b> <i>Grease</i> (1978) <b>35)</b> <i>House Calls</i> (1978) <b>36)</b> <i>Inquietações de uma Mulher Casada</i> (1978) <b>37)</b> <i>Midnight Express</i> (1978) <b>38)</b> <i>Milagre – O Poder da Fé</i> (1978) <b>39)</b> <i>Skateboard</i> (1978) <b>40)</b> <i>The Thief of Baghdad</i> (1978) <b>41)</b> <i>A Morte Transparente</i> (1979) <b>42)</b> <i>Embalos Alucinantes</i> (1979) <b>43)</b> <i>O Caso Cláudia</i> (1979) <b>44)</b> <i>O Prisioneiro do Sexo</i> (1979) <b>45)</b> <i>Sexo Selvagem</i> (1979)
<b>sd.</b>	
<b>1)</b> <i>O Ladrão de Bagdá</i>	

## APÊNDICE E

### Filmes Brasileiros no Cinema II (Década):

A lista abaixo inclui filmes em curta e longa-metragem.

O número em *parêntesis* indica os filmes projetados cada ano, *sem repetição*. A somatória final contabiliza um título por vez, e nunca suas reexibições. Assim, na hipótese de coexistir o número fora e em parêntesis, é este último que será considerado.

	1890-1919	1920-1929	1930-1939	1940-1949	1950-1959	1960-1969	1970-1979	sd.	TOTAL
1973	-	-	-	-	1	-	2	-	3
1974	-	-	-	-	-	-	8	-	8
1975	-	-	-	-	-	-	11 (10)	-	11 (10)
1976	-	-	-	-	-	2	7	-	9
1977	-	-	-	-	-	-	12	-	12
1978	2	-	-	-	-	-	18	-	20
1979	-	-	-	-	-	-	16	-	16
	2	-	-	-	1	2	73	-	<b>78</b>



## APÊNDICE F

### Mostras e Retrospectivas do Cinema Nacional

- |   |   |
|---|---|
| 1) I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1952)<br>2) II Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1954)<br>3) Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1962)<br>4) Ciclo Retrospectivo do Cinema Brasileiro (1964)<br>5) Mostra do Cinema Brasileiro (1965) | 6) Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1967)<br>7) Exposição Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1970)<br>8-13) Mês do Cinema Brasileiro (1974-1979)<br>14) Nosso Cinema, 80 Anos (1977)<br>15) Homenagem à Cinédia (1978)<br>16) O Carnaval do Cinema (1979) |
|---|---|

### Mostras (Entidades)

Neste campo optamos por listar somente as mostras que podiam ser analisadas em termos de programação. Assim, devido à falta, ou incompletude desta, os festivais do Mês do Cinema Brasileiro (edições de n. 2 a 6) e a Exposição Retrospectiva, de 1970, foram omitidos

<b>I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro</b>	Filmoteca de São Paulo
<b>II Retrospectiva do Cinema Brasileiro</b>	Filmoteca de São Paulo
<b>Retrospectiva do Cinema Brasileiro</b>	Comissão Permanente de Defesa do Cinema Nacional/ Associação de Profissionais da Indústria Cinematográfica do Estado da Guanabara
<b>Ciclo Retrospectivo do Cinema Brasileiro</b>	Divisão de Educação Extra-Escolar/ Campanha de Assistência ao Estudante

<b>Mostra do Cinema Brasileiro</b>	Festival Internacional do Filme Org.: David Neves
<b>Retrospectiva do Cinema Brasileiro</b>	Associação de Artes e Ciências Cinematográficas
<b>I Mês do Cinema Brasileiro</b>	Cinemateca do MAM/ Associação Brasileira de Documentaristas/ Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro/ Departamento de Cultura do Estado da Guanabara
<b>Nosso Cinema, 80 Anos</b>	Ministério da Educação e Cultura/ Embrafilme
<b>Homenagem à Cinédia</b>	Cinemateca do MAM
<b>O Carnaval do Cinema</b>	Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro/ Cinemateca do MAM/ Riotur Idealização: Albino Pinheiro Programação.: Alex Viany

## APÊNDICE G

### Mostras (Filmes no Total e por Década):

Filmes com asterisco (\*) indicam que, talvez, não foram projetados no evento

A lista abaixo inclui filmes em curta e longa-metragem; apenas foram contabilizados uma exibição de cada filme. Assim, reapresentações desse título foram excluídas da contagem.

O número em *parêntesis* indica os títulos, de fato, projetados. Por exemplo: a I Mostra Retrospectiva teve oito (8) filmes anunciados para 1930-39, mas apenas sete (7) foram exibidos.

Ao contrário das listas sobre o Cinema II, essa somatória contém todos os filmes apresentados nas mostras de 1952-79, incluindo suas repetições. Assim, no resultado de trezentos e vinte e cinco (325) filmes, é válido lembrar que alguns desses apareceram em diversas mostras – sendo *Ganga Bruta* o caso mais emblemático.

A lista de títulos desse Apêndice é embasada nas fontes a seguir:

#### 1950-1959

***I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro:*** MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Iª Mostra Retrospectiva do Cinema*, 1952; AZEREDO, Ely. *Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro (II)*. *Tribuna da Imprensa*, 03/12/1952. Cinema, p. 8. ***II Retrospectiva do Cinema Brasileiro:*** II Retrospectiva do Cinema Brasileiro. *Correio Paulistano*, 31/01/1954, p. 6; SOUZA, José Inácio de Melo. Será Possível uma Cinemateca em São Paulo? *Paulo Emílio no Paraíso*, 2002, p. 354-355.

#### 1960-1969

***Retrospectiva do Cinema Brasileiro:*** [ANÚNCIO Retrospectiva do Cinema Brasileiro no Cine Mesbla]. *Diário de Notícias*, 20-21/05/1962. Quarta Seção, p. 6; FESTIVAL do Cinema Brasileiro. *Correio da Manhã*, 27/05/1962. 4º Caderno, Cinema, p. 8. ***Ciclo Retrospectivo do Cinema Brasileiro:*** CASES – Cinema Brasileiro. *Correio da Manhã*, 16/01/1964. 2º Caderno, p. 7. ***Mostra do Cinema Brasileiro:*** TORRES, Marcello. [Mostra do Cinema Brasileiro]. *Tribuna da Imprensa*, 10/09/1965. Segundo Caderno, p. 2; ALENCAR, Miriam. A Hora do Brasil no Festival. *Jornal do Brasil*, 14/09/1965. Caderno B, p. 8. ***Retrospectiva do Cinema Brasileiro:*** RETROSPECTIVA do Cinema Brasileiro. *Jornal do Brasil*, 01/06/1967. Caderno B, p. 5.

#### 1970-1979

***I Mês do Cinema Brasileiro:*** RETROSPECTIVA Cinédia. *Jornal do Brasil*, 01/08/1974. Caderno B, p. 5; O Cinema Brasileiro em um Mês e 100 Programas. *Jornal do Brasil*, 03/08/1974. Caderno B, p. 2. ***Nosso Cinema, 80 Anos:*** [ANÚNCIO Nosso Cinema, 80 Anos – 1ª Semana]. *Jornal do Brasil*, 16/05/1977. 1º Caderno, p. 5; [ANÚNCIO Nosso Cinema, 80 Anos – 2ª Semana]. *Jornal do Brasil*, 22/05/1977. Caderno B, p. 2. ***Homenagem à Cinédia:*** [ANÚNCIO Homenagem à Cinédia]. *Jornal do Brasil*, 13-22/01/1978, *passim*. ***O Carnaval do Cinema:*** AZEREDO, Ely. O Carnaval Está na Tela. *Jornal do Brasil*, 05/02/1979. Caderno B, p. 4.

	1890- 1919	1920- 1929	1930- 1939	1940- 1949	1950- 1959	1960- 1969	1970- 1979	sd.	TOTAL
<b>I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro</b>	1	1	8 (7)	10	12	-	-	-	32 (31)
<b>II Retrospectiva do Cinema Brasileiro</b>	1	12	6 (3)	1	16 (14)	-	-	-	36 (31)
<b>Retrospectiva do Cinema Brasileiro</b>	-	-	3 (1)	4 (0)	37 (6)	4 (1)	-	1 (0)	49 (8)
<b>Ciclo Retrospectivo do Cinema Brasileiro</b>	1	2	1	2	30	24	-	-	60
<b>Mostra do Cinema Brasileiro</b>	1	2	2	3	14	8	-	-	30
<b>Retrospectiva do Cinema Brasileiro</b>	-	-	1	-	4	17	-	-	22
<b>I Mês do Cinema Brasileiro</b>	1	4	5	9	13	22	22	-	76
<b>Nosso Cinema, 80 Anos</b>	-	-	3	1	6	16	2	-	28
<b>Homenagem à Cinédia</b>	-	-	7	4	1	1	4	-	17
<b>O Carnaval do Cinema</b>	1		1	3	4	5	8	-	22
	6	21	31	33	104	94	36	0	<b>326</b>

**I MOSTRA RETROSPECTIVA DO CINEMA BRASILEIRO (1952)**

<b>1890-1919</b>	
1) <i>Exemplo Regenerador</i> (1919)	
<b>1920-1929</b>	
1) <i>Tesouro Perdido</i> (1927)	
<b>1930-1939</b>	
1) <i>Lábios sem Beijos</i> (1930)	5) <i>A Aranha</i> (1934)
2) <i>Mulher</i> (1931)	6) <i>Bonequinha de Seda</i> (1936)
3) <i>Retirada da Laguna*</i> (1931)	7) <i>Carnaval Paulista de 1936</i> (1936)
4) <i>Ganga Bruta</i> (1933)	8) <i>O Descobrimento do Brasil</i> (1937)
<b>1940-1949</b>	
1) <i>Argila</i> (1940)	6) <i>Luz dos meus Olhos</i> (1947)
2) <i>Inauguração do Estádio Municipal do Pacaembu</i> (1940)	7) <i>Querida Susana</i> (1947)
3) <i>Pureza</i> (1940)	8) <i>Uma Aventura aos Quarenta</i> (1947)
4) <i>Sedução do Garimpo</i> (1941)	9) <i>Caminhos do Sul</i> (1949)
5) <i>O Cortiço</i> (1944)	10) <i>Também somos Irmãos</i> (1949)
<b>1950-1959</b>	
1) <i>Painel</i> (1950)	8) <i>Simão, o Caolho</i> (1952)
2) <i>Caiçara</i> (1950)	9) <i>O Descobrimento do Brasil</i> (1952)
3) <i>Nordeste</i> (1950)	10) <i>Metrópole de Anchieta</i> (1952)
4) <i>Santuário</i> (1951)	11) <i>Campanha Educativa contra a Sonegação de Impostos</i> (1952)
5) <i>O Comprador de Fazendas</i> (1951)	12) <i>O Canto da Saudade</i> (1952)
6) <i>Marcha do Cinema Nacional</i> (1951)	
7) <i>Os Tiranos</i> (1951)	

\*\*\*

**II RETROSPECTIVA DO CINEMA BRASILEIRO (1954)**

<b>1890-1919</b>	
1) <i>Exemplo Regenerador</i> (1919)	
<b>1920-1929</b>	
1) <i>Monumento do Ipiranga</i> (1922)	7) <i>A Filha do Advogado</i> (1926)
2) <i>Casa de Ruy Barbosa</i> (1924)	8) <i>Chegada do Jaú a Recife</i> (1927)
3) <i>Homenagem a Ruy Barbosa</i> (1924)	9) <i>Brasa Dormida</i> (1929)
4) <i>O Segredo do Corcunda</i> (1924)	10) <i>Fragmentos da Vida</i> (1929)
5) <i>Recife no Centenário do Equador</i> (1924)	11) <i>Sangue Mineiro</i> (1929)
6) <i>A História de uma Alma</i> (1925)	12) <i>São Paulo, Sinfonia da Metrópole</i> (1929)
<b>1930-1939</b>	
1) <i>Limite*</i> (1931)	4) <i>Ganga Bruta*</i> (1933)

2) <i>Retirada da Laguna</i> (1931)	5) <i>Favela dos Meus Amores*</i> (1935)
3) <i>O Caçador de Diamantes</i> (1932)	6) <i>O Descobrimento do Brasil</i> (1937)
<b>1940-1949</b>	
1) <i>Aspectos do Alto Xingu</i> (1949)	
<b>1950-1959</b>	
1) <i>Caiçara*</i> (1950)	10) <i>Metrópole de Anchieta</i> (1952)
2) <i>Nordeste</i> (1950)	11) <i>Simão, o Caolho</i> (1952)
3) <i>Painel</i> (1950)	12) <i>Tico-Tico no Fubá</i> (1952)
4) <i>Perdida pela Paixão</i> (1950)	13) <i>O Cangaceiro</i> (1953)
5) <i>A Marcha do Cinema Brasileiro</i> (1951)	14) <i>O Jockey</i> (1953)
6) <i>Presença de Anita</i> (1951)	15) <i>Sinhá Moça*</i> (1953)
7) <i>Santuário</i> (1951)	16) <i>Uma Pulga na Balança</i> (1954)
8) <i>Terra é sempre Terra</i> (1951)	
9) <i>Campanha contra a Sonegação de Impostos</i> (1952)	

\*\*\*

**RETROSPECTIVA DO CINEMA BRASILEIRO (1962)**

<b>1930-1939</b>	
1) <i>Limite*</i> (1931)	3) <i>Bonequinha de Seda*</i> (1936)
2) <i>Ganga Bruta</i> (1933)	
<b>1940-1949</b>	
1) <i>Cortiço*</i> (1944)	3) <i>Terra Violenta*</i> (1948)
2) <i>Obrigado, Doutor*</i> (1948)	4) <i>A Sombra da Outra*</i> (1949)
<b>1950-1959</b>	
1) <i>Caiçara*</i> (1950)	20) <i>Floradas na Serra*</i> (1954)
2) <i>Ângela*</i> (1951)	21) <i>Mãos Sangrentas*</i> (1954)
3) <i>Maria da Praia*</i> (1951)	22) <i>Na Senda do Crime*</i> (1954)
4) <i>O Comprador de Fazendas*</i> (1951)	23) <i>Rua sem Sol*</i> (1954)
5) <i>Apassionata*</i> (1952)	24) <i>Uma Pulga na Balança*</i> (1954)
6) <i>Amei um Bicheiro*</i> (1952)	25) <i>A Estrada*</i> (1955)
7) <i>Areias Ardentes*</i> (1952)	26) <i>Rio, 40 Graus*</i> (1955)
8) <i>João Gangorra*</i> (1952)	27) <i>O Sobrado*</i> (1956)
9) <i>O Canto do Mar*</i> (1952)	28) <i>Absolutamente Certo</i> (1957)
10) <i>Simão, o Caolho*</i> (1952)	29) <i>Arara Vermelha*</i> (1957)
11) <i>Tico-Tico no Fubá*</i> (1952)	30) <i>Estranho Encontro</i> (1957)

12) <i>Veneno*</i> (1952)	31) <i>Rio, Zona Norte</i> (1957)
13) <i>Agulha no Palheiro*</i> (1953)	32) <i>Cara de Fogo</i> (1958)
14) <i>Luz Apagada*</i> (1953)	33) <i>Chão Bruto*</i> (1958)
15) <i>O Cangaceiro*</i> (1953)	34) <i>O Grande Momento</i> (1958)
16) <i>O Homem dos Papagaios</i> (1953)	35) <i>Rebelião em Vila Rica*</i> (1958)
17) <i>Sinhá Moça*</i> (1953)	36) <i>Cidade Ameaçada</i> (1959)
18) <i>Sinfonia Amazônica*</i> (1953)	37) <i>Ravina*</i> (1959)
19) <i>A Outra Face do Homem*</i> (1954)	
<b>1960-1969</b>	
1) <i>A Primeira Missa</i> (1960)	3) <i>Mandacaru Vermelho</i> (1961)
2) <i>Na Garganta do Diabo</i> (1960)	4) <i>Mulheres e Milhões</i> (1961)
<b>sd.</b>	
1) <i>O Gaúcho</i> (1913-1934?)*	

\*\*\*

**CICLO RETROSPECTIVO DO CINEMA BRASILEIRO (1964)**

<b>1890-1919</b>	
1) <i>Exemplo Regenerador</i> (1919)	
<b>1920-1929</b>	
1) <i>João da Mata</i> (1923)	2) <i>Tesouro Perdido</i> (1927)
<b>1930-1939</b>	
1) <i>Ganga Bruta</i> (1933)	
<b>1940-1949</b>	
1) <i>Brasilianas n. 1</i> (1945)	2) <i>Brasilianas n. 2</i> (1948)
<b>1950-1959</b>	
1) <i>Caiçara</i> (1950)	16) <i>Rio, 40 Graus</i> (1955)
2) <i>Painel</i> (1950)	17) <i>Meus Oito Anos</i> (1956)
3) <i>Santuário</i> (1951)	18) <i>Absolutamente Certo</i> (1957)
4) <i>Tudo Azul</i> (1951)	19) <i>Estranho Encontro</i> (1957)
5) <i>O Canto da Saudade</i> (1952)	20) <i>Ossos, Amor e Papagaios</i> (1957)
6) <i>Simão, o Caolho</i> (1952)	21) <i>Rio, Zona Norte</i> (1957)
7) <i>Agulha no Palheiro</i> (1953)	22) <i>Kirongozi, Mestre Caçador</i> (1957)
8) <i>O Saci</i> (1953)	23) <i>Cara de Fogo</i> (1958)
9) <i>Sinhá Moça</i> (1953)	24) <i>O Grande Momento</i> (1958)
10) <i>Sinfonia Amazônica</i> (1953)	25) <i>Cidade Ameaçada</i> (1959)
11) <i>Xaréu</i> (1954)	26) <i>Jeca Tatu</i> (1959)
12) <i>Brasilianas n. 3</i> (1954)	27) <i>O Poeta do Castelo</i> (1959)

<b>13)</b> <i>Brasilianas n. 4</i> (1954)	<b>28)</b> <i>O Homem do Sputnik</i> (1959)
<b>14)</b> <i>Uma Pulga na Balança</i> (1954)	<b>29)</b> <i>Pátio</i> (1959)
<b>15)</b> <i>Engenhos e Usinas</i> (1955) <sup>5</sup>	<b>30)</b> <i>Ravina</i> (1959)
<b>1960-1969</b>	
<b>1)</b> <i>Aruanda</i> (1960)	<b>13)</b> <i>O Encontro</i> (1962)
<b>2)</b> <i>Inflação</i> (1960/62?)	<b>14)</b> <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)
<b>3)</b> <i>Tourbillon</i> (1961)	<b>15)</b> <i>Garrincha, Alegria do Povo</i> (1963)
<b>4)</b> <i>Voo Cósmico</i> (1961)	<b>16)</b> <i>Tocaia no Asfalto</i> (1962)
<b>5)</b> <i>Aldeia</i> (1962)	<b>17)</b> <i>História do Brasil Tipo Exportação</i> (1963)
<b>6)</b> <i>Assalto ao Trem Pagador</i> (1962)	<b>18)</b> <i>Ladrão de Praia</i> (1963)
<b>7)</b> <i>Cinco vezes Favela</i> (1962)	<b>19)</b> <i>Marimbás</i> (1963)
<b>8)</b> <i>Festival de Arraias</i> (1962)	<b>20)</b> <i>Meninos do Tietê</i> (1963)
<b>9)</b> <i>Menino da Calça Branca</i> (1962)	<b>21)</b> <i>O Baleiro</i> (1963)
<b>10)</b> <i>Romeiros da Guia</i> (1962)	<b>22)</b> <i>Os Mendigos</i> (1963)
<b>11)</b> <i>Os Cafajestes</i> (1962)	<b>23)</b> <i>Vidas Secas</i> (1963)
<b>12)</b> <i>O Cajueiro Nordestino</i> (1962)	<b>24)</b> <i>A Nave do Mosteiro</i> (1964)

\*\*\*

**MOSTRA DO CINEMA BRASILEIRO (1965)**

Até onde se sabe, das mostras que selecionamos, esta veio a ser a única que teve alguns de seus títulos exibidos a partir de fragmentos, ou trechos. Foram treze (13), o número de obras – isto é, mais de 1/3 da programação – que seguiu nessa trajetória: *A Escrava Isaura*; *Alô, Alô, Carnaval*; *Assalto ao Trem Pagador*; *Boca de Ouro*; *Na Garganta do Diabo*; *O Canto da Saudade*; *O Grande Momento*; *O Homem do Sputnik*; *Os Cafajestes*; *Pinguinho de Gente*; *Rio, Zona Norte*; *Simão, o Caolho*; *Vidas Secas*.

<b>1890-1919</b>	
<b>1)</b> <i>Exemplo Regenerador</i> (1919)	
<b>1920-1929</b>	
<b>1)</b> <i>Tesouro Perdido</i> (1927)	<b>2)</b> <i>Fragmentos da Vida</i> (1929)
<b>1930-1939</b>	
<b>1)</b> <i>Ganga Bruta</i> (1933)	<b>2)</b> <i>Alô, Alô, Carnaval</i> (1936)
<b>1940-1949</b>	
<b>1)</b> <i>A Escrava Isaura</i> (1949)	<b>3)</b> <i>Pinguinho de Gente</i> (1949)
<b>2)</b> <i>Carnaval no Fogo</i> (1949)	
<b>1950-1959</b>	

<sup>5</sup> Além de *Engenhos e Usinas*, o jornal cita na programação *Brasilianas n. 5*. Como ambos são o mesmo filme, decidimos omitir a referência ao último título.



1) <i>Painel</i> (1950)	8) <i>Rio, 40 Graus</i> (1955)
2) <i>Santuário</i> (1951)	9) <i>Estranho Encontro</i> (1957)
3) <i>Tudo Azul</i> (1951)	10) <i>O Livro</i> (1957)
4) <i>Amei um Bicheiro</i> (1952)	11) <i>Rio, Zona Norte</i> (1957)
5) <i>O Canto da Saudade</i> (1952)	12) <i>O Grande Momento</i> (1958)
6) <i>Simão, o Caolho</i> (1952)	13) <i>Arraial do Cabo</i> (1959)
7) <i>O Cangaceiro</i> (1953)	14) <i>O Homem do Sputnik</i> (1959)
<b>1960-1969</b>	
1) <i>Na Garganta do Diabo</i> (1960)	5) <i>Os Cafajestes</i> (1962)
2) <i>Couro de Gato</i> (1961)	6) <i>Boca de Ouro</i> (1963)
3) <i>Aldeia</i> (1962)	7) <i>Vidas Secas</i> (1963)
4) <i>Assalto ao Trem Pagador</i> (1962)	8) <i>A Nave do Mosteiro</i> (1964)

\*\*\*

**RETROSPECTIVA DO CINEMA BRASILEIRO (1967)**

<b>1930-1939</b>	
1) <i>Ganga Bruta</i> (1933)	
<b>1950-1959</b>	
1) <i>Agulha no Palheiro</i> (1953)	3) <i>Rio, Zona Norte</i> (1957)
2) <i>Rio, 40 Graus</i> (1955)	4) <i>Arraial do Cabo</i> (1959)
<b>1960-1969</b>	
1) <i>Couro de Gato</i> (1961)	10) <i>O Circo</i> (1965)
2) <i>Porto das Caixas</i> (1962)	11) <i>A Grande Cidade</i> (1966)
3) <i>Pedreira de São Diogo</i> (1962)	12) <i>A Roupa</i> (1966)
4) <i>Vidas Secas</i> (1963)	13) <i>Cruzada ABC</i> (1966)
5) <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964)	14) <i>Machado de Assis</i> (1966) <sup>7</sup>
6) <i>Integração Racial</i> (1964)	15) <i>O Padre e a Moça</i> (1966)
7) <i>Maioria Absoluta</i> (1964)	16) <i>O Quarto Movimento</i> (1966)
8) <i>O Desafio</i> (1964)	17) <i>Humberto Mauro</i> (1968) <sup>8</sup>
9) <i>A Hora e a Vez de Augusto Matraga</i> (1965)	

\*\*\*

**1 MÊS DO CINEMA BRASILEIRO (1974)**

<b>1910-1919</b>
------------------

<sup>7</sup> Na Filmografia Brasileira, inexistem títulos com a mesma data e nome. É provável que a notícia se trate d'*O Rio de Machado de Assis*, filme de 1966 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

<sup>8</sup> Inserimos a data de 1968 porque é a que consta na Filmografia Brasileira. No entanto, tendo em vista o diretor (David Neves) e a repetição do elenco (Glauber Rocha, Alex Viany, etc.) acreditamos que o curta-metragem seja, na verdade, *Mauro, Humberto* – lançado em 1966. Cf. nota 16.

<b>1) Exemplo Regenerador (1919)</b>	
<b>1920-1929</b>	
<b>1) Aitaré da Praia (1925)</b> <b>2) Revezes (1927)</b>	<b>3) Dança, Amor e Ventura (1927)</b> <b>4) Fragmentos da Vida (1929)</b>
<b>1930-1939</b>	
<b>1) Alô, Alô, Carnaval (1936)</b> <b>2) Canção de Ninar (1937)</b> <b>3) Samba da Vida (1937)</b>	<b>4) Maridinho de Luxo (1938)</b> <b>5) Aves sem Ninho (1939)</b>
<b>1940-1949</b>	
<b>1) Pureza (1940)</b> <b>2) O Caminho do Céu (1943)</b> <b>3) Pif-Paf (1945)</b> <b>4) Caídos do Céu (1946)</b> <b>5) No Trampolim da Vida (1946)</b> <b>6) O Ébrio (1946)</b>	<b>7) Uma Aventura aos 40 (1947)</b> <b>8) Mãe (1948)</b> <b>6) Obrigado, Doutor (1948)</b> <b>7) Poeira de Estrelas (1948)</b> <b>8) Caçula do Barulho (1949)</b> <b>9) Pinguinho de Gente (1949)</b>
<b>1950-1959</b>	
<b>1) Caiçara (1950)</b> <b>2) Estrela da Manhã (1950)</b> <b>3) Um Beijo Roubado</b> <b>4) Anjo do Lodo (1951)</b> <b>5) É Fogo na Roupa! (1952)</b> <b>6) Floradas na Serra (1954)</b> <b>7) Rio, 40 Graus (1955)</b>	<b>8) Estranho Encontro (1957)</b> <b>9) Maluco por Mulher (1957)</b> <b>10) Com a Mão na Massa (1958)</b> <b>11) O Grande Momento (1958)</b> <b>12) Rebelião em Vila Rica (1958)</b> <b>13) Ravina (1959)</b>
<b>1960-1969</b>	
<b>1) Escola de Samba, Alegria de Viver (1962)</b> <b>2) Os Cafajestes (1962)</b> <b>3) O Pagador de Promessas (1962)</b> <b>4) Porto das Caixas (1962)</b> <b>5) Garrincha, Alegria do Povo (1963)</b> <b>6) Os Fuzis (1963)</b> <b>7) Ganga Zumba, Rei dos Palmares (1964)</b> <b>8) Integração Racial (1964)</b> <b>9) O Desafio (1964)</b> <b>10) Crime de Amor (1965)</b> <b>11) Menino de Engenho (1965)</b> <b>12) O Padre e a Moça (1966)</b>	<b>13) Opinião Pública (1966)</b> <b>14) A Margem (1967)</b> <b>15) Cara a Cara (1967)</b> <b>16) Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz (1967)</b> <b>17) Terra em Transe (1967)</b> <b>18) Brasil Ano 2000 (1968)</b> <b>19) O Bandido da Luz Vermelha (1968)</b> <b>20) O Bravo Guerreiro (1968)</b> <b>21) Viagem ao Fim do Mundo (1968)</b> <b>22) Navalha na Carne (1969)</b>
<b>1970-1979</b>	
<b>1) A Guerra dos Pelados (1970)</b> <b>2) Dois Perdidos numa Noite Suja (1970)</b> <b>3) Eu Sou Vida, não Sou Morte (1970)</b>	<b>13) O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil (1971)</b> <b>14) Pindorama (1971)</b>

<b>4) <i>Os Deuses e os Mortos</i> (1970)</b>	<b>15) <i>A Viúva Virgem</i> (1972)</b>
<b>5) <i>Poética Popular</i> (1970)</b>	<b>16) <i>Mãos Vazias</i> (1972)</b>
<b>6) <i>Salário Mínimo</i></b>	<b>17) <i>O Homem do Corpo Fechado</i> (1972)</b>
<b>7) <i>Um Homem sem Importância</i> (1970)</b>	<b>18) <i>Os Condenados</i> (1973)</b>
<b>8) <i>A Casa Assassinada</i> (1971)</b>	<b>19) <i>Perpétuo contra o Esquadrão da Morte</i> (1973)</b>
<b>9) <i>Aventuras com Tio Maneco</i> (1971)</b>	<b>20) <i>A Noite do Espantalho</i> (1974)</b>
<b>10) <i>Bang Bang</i> (1971)</b>	<b>21) <i>Folia</i> (1974)</b>
<b>11) <i>Como Era Gostoso meu Francês</i> (1971)</b>	<b>22) <i>Portugal minha Saudade</i> (1974)</b>
<b>12) <i>Faustão</i> (1971)</b>	

\*\*\*

**NOSSO CINEMA, 80 ANOS (1977)**

<b>1930-1939</b>	
<b>1) <i>Ganga Bruta</i> (1933)</b>	<b>3) <i>Bonequinha de Seda</i> (1936)</b>
<b>2) <i>Alô, Alô, Carnaval</i> (1936)</b>	
<b>1940-1949</b>	
<b>1) <i>O Ébrio</i> (1946)</b>	
<b>1950-1959</b>	
<b>1) <i>Amei um Bicheiro</i> (1952)</b>	<b>4) <i>Absolutamente Certo</i> (1957)</b>
<b>2) <i>Carnaval Atlântida</i> (1952)</b>	<b>5) <i>O Grande Momento</i> (1958)</b>
<b>3) <i>O Cangaceiro</i> (1953)</b>	<b>6) <i>O Homem do Sputnik</i> (1959)</b>
<b>1960-1969</b>	
<b>1) <i>Assalto ao Trem Pagador</i> (1962)</b>	<b>9) <i>Todas as Mulheres do Mundo</i> (1966)</b>
<b>2) <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)</b>	<b>10) <i>Terra em Transe</i> (1967)</b>
<b>3) <i>Os Cafajestes</i> (1962)</b>	<b>11) <i>Copacabana me Engana</i> (1968)</b>
<b>4) <i>Porto das Caixas</i> (1962)</b>	<b>12) <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> (1968)</b>
<b>5) <i>Os Fuzis</i> (1963)</b>	<b>13) <i>Roberto Carlos em Ritmo de Aventura</i> (1968)</b>
<b>6) <i>Vidas Secas</i> (1963)</b>	<b>14) <i>Macunaíma</i> (1969)</b>
<b>7) <i>Noite Vazia</i> (1964)</b>	<b>15) <i>Navalha na Carne</i> (1969)</b>
<b>8) <i>Menino de Engenho</i> (1965)</b>	<b>16) <i>Os Paqueras</i> (1969)</b>
<b>1970-1979</b>	
<b>1) <i>Como Era Gostoso o Meu Francês</i> (1971)</b>	<b>2) <i>Toda Nudez Será Castigada</i> (1972)</b>

\*\*\*

**HOMENAGEM À CINÉDIA (1978)**

<b>1930-1939</b>	
<b>1) <i>Lábios sem Beijos</i> (1930)</b>	<b>5) <i>Bonequinha de Seda</i> (1936)</b>
<b>2) <i>Mulher</i> (1931)</b>	<b>6) <i>Canção de Ninar</i> (1937)</b>
<b>3) <i>Ganga Bruta</i> (1933)</b>	<b>7) <i>Alma e Corpo de uma Raça</i> (1938)</b>

4) <i>Alô, Alô, Carnaval</i> (1936)	
<b>1940-1949</b>	
1) <i>Pureza</i> (1940)	3) <i>Berlim na Batucada</i> (1944)
2) <i>Samba em Berlim</i> (1943)	4) <i>O Ébrio</i> (1946)
<b>1950-1959</b>	
1) <i>Anjo do Lodo</i> (1951)	
<b>1960-1969</b>	
1) <i>Adhemar Gonzaga</i> (1969)	
<b>1970-1979</b>	
1) <i>Salário Mínimo</i> (1970)	3) <i>Memória do Carnaval</i> (1976)
2) <i>Folia</i> (1974)	4) <i>Canção de Amor</i> (1977)

\*\*\*

**O CARNAVAL DO CINEMA (1979)**

<b>1910-1919</b>	
1) <i>Carnaval em Curitiba</i> (1910)	
<b>1930-1939</b>	
1) <i>Alô, Alô, Carnaval</i> (1936)	
<b>1940-1949</b>	
1) <i>Berlim na Batucada</i> (1944)	3) <i>Poeira de Estrelas</i> (1948)
2) <i>Tristezas Não Pagam Dívidas</i> (1944)	
<b>1950-1959</b>	
1) <i>Está com Tudo</i> (1952)	3) <i>Rio, Zona Norte</i> (1957)
2) <i>Tira a Mão Daí</i> (1955)	4) <i>Orfeu do Carnaval</i> (1959)
<b>1960-1969</b>	
1) <i>Couro de Gato</i> (1961)	4) <i>Garota de Ipanema</i> (1967)
2) <i>Escola de Samba, Alegria de Viver</i> (1962)	5) <i>Isto é Lamartine</i> (1969)
3) <i>Edu Coração de Ouro</i> (1967)	
<b>1970-1979</b>	
1) <i>Carnaval 2001</i> (1970)	5) <i>Assim Era a Atlântida</i> (1974)
2) <i>Abre-Alas</i> (1971)	6) <i>Folia</i> (1974)
3) <i>Quando o Carnaval Chegar</i> (1972)	7) <i>Memórias do Carnaval</i> (1976)
4) <i>Artesanato do Samba</i> (1974)	8) <i>Ary Barroso</i> (1977)